

литературное
НОВОЕ
обозрение

№3 (1993)

литературное
НОВОЕ
обозрение

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

№3 (1993)

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор)
Кирилл Постоутенко (теория)
Сергей Панов (история)
Татьяна Михайловская (практика)

Редколлегия

Константин Азадовский (Петербург)
Хенрик Баран (Олбани, Нью-Йорк)
Галина Белая (Москва)
Николай Богомолов (Москва)
Вадим Вацуро (Петербург)
Михаил Гаспаров (Москва)
Александр Жолковский (Лос-Анджелес)
Андрей Зорин (Москва)
Александр Лавров (Петербург)
Джон Малмстад (Кембридж, Массачусетс)
Александр Основат (Москва / Лос-Анджелес)
Омри Ронен (Анн Арбор, Мичиган)
Игорь Смирнов (Констанц / Мюнхен)
Роман Тименчик (Иерусалим)
Евгений Годдес (Рига)
Александр Чудаков (Москва)



МОСКВА

СОДЕРЖАНИЕ

№ 3 (1993)

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

М. Кузмин 5 Счастливый день, или два брата

ТЕОРИЯ

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКО-ТАРТУСКОЙ СЕМИОТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Г. Г. Амелин	29	От составителя
Дмитрий Сегал	30	«Et in Arcadia Ego» вернулся: наследие московско-тартуской школы семиотики сегодня
Ю. М. Лотман	40	Зимние заметки о летних школах
Ю. И. Левин	43	«За здоровье Ее Величества»
М. Л. Гаспаров	45	Взгляд из угла
Г. А. Лесскис	48	О летней школе и семиотиках
С. Д. Серебряный	51	О второй летней школе
Т. В. Цивьян	57	Ad usum internum
В. Н. Топоров	66	Вместо воспоминания
А. М. Пятигорский	77	Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов
Г. Г. Амелин, И. А. Пильщиков	80	Семиотика и русская культура

IN MEMORIAM

Ю. И. Левин 88 Памяти К. Ф. Тарановского

ИСТОРИЯ

В. Вацуро 103 Василий Ушаков и его «Пиковая дама»

МАТЕРИАЛЫ О МИХАИЛЕ КУЗМИНЕ

А. Г. Тимофеев	120	Неизданные стихотворения М. Кузмина второй половины 1900-х годов
Ирина Кравцова	130	Забывтый портрет Кузмина
Н. А. Богомолов	133	«Отрывки из прочитанных романов»

А. Г. Тимофеев	143	Кабаретная эфемерида
М. Кузмин	145	Зеркало дев (<i>Подгот., публ. и примеч. А. Г. Тимофеева</i>)
	148	Венецианские народные песни XVIII века (перевод М. Кузмина). (<i>Публ. и примеч. П. В. Дмитриева</i>)
П. В. Дмитриев	155	К вопросу о первой публикации М. Кузмина
А. Г. Тимофеев	158	Еще раз о вечере М. Кузмина в студии «Синяя птица» (1924)
Клаус Харер	161	К 120-летию со дня рождения М. А. Кузмина (1872—1936): Библиографический обзор изданий и исследований

ЗАМЕТКИ

Константин Шилов	177	Новое в иконографии Вяземских. (<i>К истории отношений П. А. Вяземского и О. А. Кипренского</i>)
В. И. Коровин	181	Пометы П. А. Вяземского на собрании сочинений М. В. Ломоносова
Ю. М. Каган	193	«Фламандской школы пестрый сор»
Р. Д. Тименчик	195	«Семисвечник» Анны Ахматовой

СМЕСЬ

Валерий Сажин	198	Тысяча мелочей
Р. П. Мошинская	202	«Верите ли Вы в привидения?»
С. П.	203	Апocdotica. (<i>Из записной книги П. И. Миллера</i>)
С. В. Шумихин	208	Письмо Сергея Боброва Борису Садовскому · Пудель-казначей
С. Г. Бочаров	209	Примечание к мемуару

ПРАКТИКА

Вольфганг Казак отвечает на вопросы С. Дмитренко	215	«Одна цель: восстановление истины»
--------------------------------------------------------	-----	------------------------------------

КРИТИКИ И ЛИРИКИ

Сергей Бирюков	219	Нетрадиционная традиция
----------------	-----	-------------------------

Ры Николова
отвечает на вопросы
СЕРГЕЯ БИРЮКОВА 242 Вектор вакуума

О ЕВГЕНИИ ХАРИТОНОВЕ

- АЛЕКСАНДР ГОЛЬДШТЕЙН 259 Слезы на цветах
КИРИЛЛ РОГОВ 265 «Невозможное слово» и идея стиля
ОЛЕГ ДАРК 274 В одном из миров. (*Евгений Харитонов. Из стихов до 1969 года*)
ЕВГЕНИЙ ХАРИТОНОВ 284 Непьющий русский

РЕЦЕНЗИИ · ЗАМЕТКИ

- И. П. Смирнов 303 Эволюция чудовищности. (*Мамлеев и др.*)
Владимир Тучков 307 Некоторые особенности миро-
восприятия поэта Игоря Иртеньева
Ольга Панченко 311 Незнакомый Якобсон (*Якобсон-будет-
лянин. Сборник материалов. Сост., подг.
текста, пред. и комм. Бенгта Янгфельдта;
Stockholm, 1992*)
Мих. Эльзон 314 «Лебединая песня» Родиона... Акульщи-
на. (*Родион Березов. Лебединая песня,
М., 1991*)

БИБЛИОГРАФИЯ

- К. Лаппо-Данилевский 316 Новые книги о русской эмиграции
А. Ранчин 320 Искушение Бахтиным
М. А. Колеров 326 Журнал «Полярная звезда»/«Свобода и
культура» (1905—1906)
П. В. Дмитриев 336 Журнал «Веер» (1911, № 1)
340 Новые книги
349 Новые журналы

ХРОНИКА

- Б. Ш. 352 Международная конференция «Русский
авангард в контексте европейской
культуры»
Ольга Панченко 358 Женщина + литература + славистика + ...
А. Люсий 361 Чеховские дни в Ялте
В. А. Мильчина 362 Третьи Эйдельмановские чтения



ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

М. Кузмин

СЧАСТЛИВЫЙ ДЕНЬ, ИЛИ ДВА БРАТА.

Пьеса в 3 действиях с прологом.
1918.

*(Представлено в первый раз в мастерской
Передвижного Театра в Петербурге 1 января 1919.)*

ЛИЦА:

Купец.

Куан, жена его.

Сукинги } их сыновья.

Кеву }

Тьян, дочь их.

Фан } воры.

Сан }

Кан, сын Фана и тоже вор.

Между прологом и 1-м действием проходит 18 лет. Действие в Китае.

ПРОЛОГ

Фан.

Воры-волки ходят по дороге.
Воры-волки рыщут, ищут добычи,
Кто боится, у того обычай
Дома сидеть безо всякой тревоги.
По дорогам и мосты провалившиеся, и болота, и бездны,
Волки людей сожрут да уйдут себе в норы,
А из этой истории вы увидите, что мы — не волки, хотя и воры.
И при случае бываем очень полезны.

Вот и все, что покуда скажу вам, потому что скоро начинать и я занят в самом начале. Я — вор, а зовут меня Фан. Страна эта — Китай (знаете — Китай?). Там у людей желтые лица и косые глаза, но они такие же люди, как и вы, с такими же руками и ногами.

А остальное вы увидите сами.

(Занавесь. Пустынная дорога.)

<ДЕЙСТВИЕ I.>

ЯВЛЕНИЕ 1.

Сан и Фан.

С а н. Эй, Фан! куда ты запропастился?

Ф а н. Я разговаривал с публикой.

С а н. Нашел занятие! разве теперь время! пора садиться в засаду и ждать добычи.

Ф а н. Долго нам придется ждать. Если поедет богатый человек, так с ним столько слуг, что и не подступишься. Потом едут они верхами. Стегнут лошадь и поминай как звали. А пешком да поодиночке ходят только бедняки, с которых нечего взять.

С а н. Болтун ты, Фан. Слуги трусливы, сейчас же разбегутся, а любую лошадь я догоню. Лезь в кусты, кто-то как раз уже подвигается издали.

(Лезут в кусты с предосторожностью. Вдали бубенчики.)

Ф а н *(высовывая голову)*. Сан, а Сан?

С а н. Чего тебе?

Ф а н. Слышишь бубенчики? кто-то едет на ослике.

С а н. А ты молчи. Сюда доедут, мы их и ограбим.

(Прячутся. Бубенчики.)

Ф а н *(снова высовывается)*. Сан, а Сан!

С а н. Чего тебе?

Ф а н. Бубенчики-то звонят! будет нам обед сегодня.

С а н. Как бы виселицы не было на закуску! И будет, если ты не перестанешь орать!

(Прячутся.)

Ф а н *(высовывается)*. Сан, а Сан. Ты свистни, когда начинать.

(Сан длинной хворостиной стучает Фана по лбу, тот окончательно скрывается. Бубенчики совсем близко смолкают.)

ЯВЛЕНИЕ 2.

Выходит Купец, жена его Куан с маленькими детьми за спиной.

К у а н. Осла-то ты крепко привязал? Ох, устала я! и кто это выдумал путешествовать, да еще в такую жару! *(Качает детей.)* А-а-а-а! а-а-а-а!

К у п е ц. Тут под кустами можно отдохнуть. Ты даже соснуть можешь полчасика.

К у а н. Уж не знаю... Боюсь я спать-то! Все сны недобрые мне снятся. Какой-то жемчуг черный сыпят на меня из пустого бочонка, и ласточки кричат у меня в животе. Боюсь я спать.

К у п е ц. Все это глупости, ты чего-нибудь съела на ночь.

К у а н. Нет, я ничего особенного не ела, а у меня предчувствие. А малютки уже спят! *(Кладет их рядом.)* Ах, дети, дети, как милы вы! Тут Кевушка, тут Су-кинг, тут Тяночка — и все милы, как замороженные поросятки! *(Целует их по очереди.)* Что мне пришло в голову, муж! Помнишь, ты мне подарил длинную цепочку из золотых жучков. Разделю я ее и сделаю каждому по браслету: одну Кевушке, одну — Су-кингу, одну Тяночке, всем одинакие.

К у п е ц. Зачем же портить вещь!

К у а н. Ведь золото от этого не будет весить меньше. А мне так хочется. Ох, как мне скучно что-то!

К у п е ц. Ты сама, как дитя. Ну, делай!

К у а н. Спасибо, друг. *(Разнимает цепочку на три части, напевая.)*

Спросили меня, что лучше:
Солнце, луна или звезды,
Не знал я, что ответить.
Солнце меня греет,
Луна освещает дорогу,
Звезды меня веселят.

Также и дети. Вот так. *(Надевает браслетки.)* И ручки, как у пауков лапки! Вот эту Кевушке, вот эту Тьяночке, а эту Су-кингу. Прелесть, как хорошо вышло! Муж, муж, посмотри на деток! Спит?! вот сурок! Он спит, и дети спят, засну и я. *(Сан тихонько свистит.)* Что это за свист? нет, ничего не слышно... Верно, ласточка пролетела... *(Укладывается и засыпает.)*

ЯВЛЕНИЕ 3.

Сан и Фан высовывают головы. Потом с предосторожностями вылезают и подходят к спящим путникам.

Ф а н. Отвязывай скорей мешки с осла или гони его с поклажей.

С а н *(закрывает ему рот рукою)*. Что ты орешь? проснутся!

(Бежит к ослу.)

К у п е ц *(во сне)*. На помощь!

Ф а н *(ударяет его палкой по лбу)*. Спи себе! Разгулялся не вовремя.

С а н. Фан, Фан! иди сюда! мне одному не справиться.

К у а н *(просыпается)*. Муж, муж! Убит? Горе мне, горе! Куда я денусь? куда спрячусь?

(Забирает детей. Вскрикивает.)

Что мне делать? О-о-о!

(Не может держать обеих корзин. Одна с Кеву и Тьян падает.)

Ф а н *(показываясь с тюками)*. Лови ее!

К у а н *(отбегают с воем. Отбежав, останавливается.)* Подлые люди, воры, мошенники! Мужа убили, добро взяли и меня хотите убить! Собаки, право, собаки! Хуже собак!

Ф а н. Вот я тебя! *(Делает шаг к ней.)*

К у а н *(визжит и отбегают; снова останавливается)*. Негодяй, мерзавец! Хоть бы детей постыдился! Отдай мне мой узел.

Ф а н. Брысь. *(Бросает пригоршней песку. Куан с визгом убегают.)*

ЯВЛЕНИЕ 4.

Сан выходит нагруженный узлами и корзинками.

С а н. Пожива хороша!

Ф а н. Уходить нужно. Больно баба визжит, всех взбаламутит.

С а н. Купца-то уложил?

Ф а н. Вздумал просыпаться... Идем!

С а н. Идем, идем! *(Видит корзинку.)* А это что же?

Ф а н. Ребенок. Верно, потеряла, когда бежала. Совсем бестолковая женщина.

С а н. Брось!

Ф а н. Ничего, возьмем с собою. Вырастет, помогать будет.

С а н. Да тут еще и девчонка!

Ф а н. Это уже хуже. Ну, все равно! Наплевать! Давай сюда и девчонку.

Танцевать выучим. Ну, идем к ослу! *(Вешает себе на спину корзину с детьми.)*
Вроде мамки! Ну, и напьюсь же я сегодня!

(Уходят с детьми и поклажей. Бубенчики удаляются.)

ДЕЙСТВИЕ 1.

Прошло 18 лет. Дом Су-кинга. Убран цветами.

ЯВЛЕНИЕ 1.

Входит Куан с клеткой, где сидит сверчок.

К у а н. Кажется, все в порядке: пол вымыт, разложены новые циновки, расставлены цветы, солнце светит, ветерок еле раздувает занавески, пахнет из кухни праздничными пирожками, а музыканты уже закусили, ждут, когда вернется Су-кинг, чтобы задуть в свои дудки, запилить смычками и заколотить тихонько по натянутым барабанам. Я спрятала их за занавеской, чтобы удивить Су-кинга. А здесь *(указывая на клетку)* сверчок, маленькая певичка, которых с детства любил мой мальчик. Ах, дети, дети! *(Плачет.)* Где мои Кевушка и Тяночка? Может быть, умерли давно без матери! Прошло уже восемнадцать лет, как мы разлучены, а я до сих пор помню, будто вчера только было. И дорогу помню, и как я сон видела и браслетики им надела на тоненькие ручки. Ручки окрепли, стали работать, а для меня все те же — нежные, тоненькие, любимые. Для меня Су-кинг все тот же малютка, который лежал в корзинке на зеленой траве. Теперь уж он взрослый человек и выдержал сегодня первый экзамен, но сердце у него — того же ребенка, и он обрадуется тебе, сверчок! *(Сверчок верещит.)* Да, ты чувствуешь, пичуга, что Су-кинг будет тебе рад? ты прочищаешь горлышко? Пой, пой! Пой о маленьком домике с жасминным садом, о лаковых чашках с дымящимся шафранным рисом, о чайном ветерке, о ласточках, и розовых узких лодках, о журавлях и маленьких детях, пой о Китае и обо мне пой, сверчок, несчастной и счастливой Куан! *(Сверчок верещит. Куан слушает его и плачет. Раздается музыка.)* Что это? Музыканты заиграли? Идет Су-кинг.

(На пороге появляется, откинув циновку, Су-кинг в праздничном платье. Музыка. Куан бросается к нему, обнимает и целует. Потом передает клетку.)

ЯВЛЕНИЕ 2.

Куан, Су-кинг.

К у а н. Вот мой подарок маленькому и большому теперь сыну.
Су-к и н г. Милая матушка, бедная баловница, сегодня счастливый день!
К у а н. Сегодня счастливый день!

(Садятся обнявшись.)

П е в и ц а *(за сценой).*

Сегодня счастливый день!
Белый жасмин снегом
Опадает на желтый песок,
Ветру лень надувать паруса,
Утка крикает в молочном пруду,
Мельница бормочет спросонка...
Идет ученый вежливый человек,
Делает учтивый поклон...
У него в доме лучший чай,
А в голове изящные мысли.

Сегодня счастливый день,
Когда отрок делается юношей.

Су - к и н г. Благодарю небо за то, что оно дало руки, которые могут работать, голову, где сидят разные мысли, уши, которые слышат музыку, глаза, которые видят ласточек, ноздри, которые нюхают резеду.

Ку а н. А я благодарю за то, что оно дало мне сына!

Су - к и н г. Благодарю небо за то, что оно дало мне сердце, которое любит, страдает, смеется и плачет, и рассудительности, и любовь к постепенности и порядку...

Ку а н. А я благодарю за то, что оно дало мне сына!

Су - к и н г. Благодарю небо за то, что у меня есть дом, сад и огород, что цветут яблони, скачут зайцы, блестит фарфор, пестреют занавески и верещат кузнечики звонче кенареек.

Ку а н. А я благодарю за то, что оно дало мне сына!

Су - к и н г. Благодарю небо за прелестную весну, теплое лето, обильную осень, снежную зиму, за ветер, за воду, за деревья, за мельницы, за лодки и рыболовные сети.

Ку а н. А я благодарю за то, что оно дало мне сына!

(Уходят.)

ЯВЛЕНИЕ > 3.

Входят Ке-ву и Кан.

Кан. Говорю тебе: брось эту мысль. Отец будет ругаться, да и вообще это не дело. Ты совсем не привык быть слугою.

Ке - в у. Мне надоело воровать да попрошайничать!

Кан. Что говорить, занятие не очень веселое. Но я так думаю, что это временно. У нас дела очень плохо идут. А помнишь прежде, когда нам удавалось что-нибудь, какие веселые ужины устраивал Фан: ставил нам водки, пирогов, цыплят, вишень — ешь сколько влезет. Сестра твоя очень любила эти пирушки.

Ке - в у. Да, Тьян привыкла к вам.

Кан. Она — славная девушка, твоя сестра.

Ке - в у. Тем не менее я вас оставляю. Буду ходить каждый день, но поступлю в услуженье.

Кан. Да делай как знаешь. Сам бы я никогда этого не сделал, до того мне это противно, но в чужие дела я не вмешиваюсь. Уговаривал тебя по дружбе, а не хочешь меня слушать, делай как знаешь.

Ке - в у. Попробую. Думаю, что так будет лучше. Можно встретить добрых людей.

Кан. Да ты глупее котенка! Захотел встретить добрых людей, да еще среди богатых! А мы чем не добрые люди?

Ке - в у. Вы тоже добрые люди, но у вас у самих ничего нет.

Кан. Это правда. Пользы от нас немного.

Ке - в у. Я не то хотел сказать. Вы меня вскормили, воспитали, всем со мною делились, научили, чему могли. То же и сестре моей Тьян. Без вас мы бы давно подошли, как мышата.

Кан. Ну, полно! Велика важность! Делиться-то было нечем.

Ке - в у. Вечером я вернусь, вероятно. Пока до свиданья!

Кан. Возвращайся. Для тебя дверь всегда открыта. Но когда придешь, разбуди меня, пожалуйста, мне очень хочется знать, что у тебя тут выйдет.

Ке - в у. Все расскажу, милый Кан, все. Прощай и не сердись на меня.

Кан. Что ты! Прощай.

Ке - в у. Сестре кланяйся. Она будет рада.

Кан. Она знает?

Ке - в у. Да.

К а н. Всего хорошего! Не продешевись!

(Уходит.)

ЯВЛ<ЕНИЕ> 4.

Ке-ву.

Ке - в у. Не знаю сам, чего я так боюсь. Такая простая вещь — поступить в услуженье, а так что-то страшно, что хоть беги домой. Кажется, идут сюда хозяева. Право, я не могу сейчас говорить с ними. Сердце так и падает. У старой госпожи такой почтенный и приветливый вид, а сын ее такой красивый и добрый с виду. Ну, Ке-ву, решайся! Нет, сейчас не могу!

(Прячется.)

ЯВЛ<ЕНИЕ> 5.

Входят Куан и Су-кинг. Куан на подносе несет чай и мелкое угощенье.

К у а н. Здесь будет лучше, сын мой. Отсюда видно поле, мельницы на горе и птиц в небе. Ветерок летит с резедовых грядок, и солнце славно говорит: «Сегодня счастливый день!»

С у - к и н г. Сегодня счастливый день, матушка! Я никогда еще не был так весел.

К у а н. Если бы был жив твой отец, как бы радовался сегодня он. Ах, где-то Ке-ву и Тьян!

С у - к и н г. Мы их найдем, матушка.

К у а н. Где же их найти? Если бы они даже встретились с нами, едва ли бы узнали друг друга.

С у - к и н г. Узнали бы, почувствовали бы.

К у а н. (печально кивает головой).

С у - к и н г. Не надо печалиться: все устроится. Мы найдем Ке-ву и Тьян.

К у а н. Пусть будет так!

С у - к и н г. Я дал сегодня награду всем домашним и послал по городу трех слуг оделять нищих.

К у а н. У тебя доброе сердце, но хорошо, что часть отцовских денег была при мне, когда на нас тогда напали разбойники.

С у - к и н г. Конечно, это большая удача. Я совсем не помню, когда произошло с нами это несчастье.

К у а н. Еще бы тебе помнить! ты был тогда не больше ящерицы и не отличил бы волка от совы. Ты был совсем маленьким, сынок.

С у - к и н г. И у меня был брат и сестра?

К у а н. Да, Ке-ву и Тьян. Те были еще меньше. Ты был старший. Я вам сделала одинаковые браслетки.

С у - к и н г. Ту, которую я ношу на шее?

К у а н. Ну да. Теперь бы не влезла, пожалуй, тебе на большой палец.

С у - к и н г. Я храню ее свято. Я думаю, по ней мне удастся найти сестру и брата.

К у а н. Вот это был бы еще больший праздник!

С у - к и н г. Я не знаю, сколько я дал бы, только чтобы увидеть брата!

ЯВЛ<ЕНИЕ> 6.

Ке-ву бросается к ногам Су-кинга.

С у - к и н г. Это что за человек?

К у а н. Сын, будь осторожен: нет ли у него ножа?

С у - к и н г. Чего тебе надобно?

К е - в у. Хочу быть твоим слугою!
С у - к и н г. Ты хочешь получить место у меня в доме?
К е - в у. Да, господин.
С у - к и н г. Именно у меня?
К е - в у. Да.
С у - к и н г. Что тебя побуждает к этому?
К е - в у. Не знаю, твое доброе лицо.
С у - к и н г. Ты меня видишь в первый раз.
К е - в у. Да, господин.
С у - к и н г. Странно.
К у а н. Осторожнее, сын мой.
С у - к и н г. Что ты умеешь делать?
К е - в у. Что прикажешь.
К у а н. Ну кто ты был до сих пор? повар, носильщик, булочник, рыбак, садовник... кто?
К е - в у. Я был нищим вором.
К у а н. Хорошая рекомендация! Что же, ты пришел, чтобы нас обокрасть? Кто возьмет себе в дом вора? что мы — безмозглые, по-твоему? Пошел вон!
С у - к и н г. Постой, матушка. Его простота мне нравится.
К е - в у. И мне нравится твоя доброта, господин.
К у а н. Осторожнее, сынок, осторожнее.
С у - к и н г. Как зовут тебя?
К е - в у. Ке-ву.
К у а н. Как?
К е - в у. Ке-ву.
К у а н. Не может быть.
К е - в у. Я сирота. Отец мой убит на дороге. Я и сестра моя Тьян похищены ворами, которые и выкормили нас, научили, чему могли.
С у - к и н г. Матушка... матушка...

(Куан хмуро молчит.)

К е - в у. Сестра танцует по домам, я прошу милостыню, иногда ворую. Но сегодня такой светлый, веселый день. Я гулял у мельницы, смотрел, как бурлит вода, и мне стало так грустно, что я захотел работать, жить в спокойном доме, не дрожать за завтрашний день, не голодать, не мерзнуть.
С у - к и н г. Матушка, матушка!..
К е - в у. И так я вспомнил об убитом отце, о сестре моей Тьян... У нас был еще брат, или сестра, не знаю. Он спасся с матерью.

С у - к и н г. Матушка!
К у а н. Выгони сейчас же этого обманщика! Разве ты не видишь, что он подслушал весь наш разговор и готов выдать себя за твоего брата? Ке-ву! Ке-ву! неужели, если бы я встретила своего сына в каком угодно виде, хотя бы вором, хотя бы прокаженным, я бы не узнала его; сердце мое не встрепенулось бы, как птица! Ке-ву! этот бродяга зовется Ке-ву! Да как ты смел, сморчок несчастный, ублюдок, лодырь, жаба, вот тебе! вот тебе!

(Бьет Ке-ву по щекам.)

К е - в у. Клянусь, госпожа...
К у а н. Ты смеешь клясться, пузырь? чем же ты клянешься? воровскою честью?
К е - в у. Клянусь небом!
К у а н. Небом? ха-ха! вот тебе небо. *(Бьет его.)*
С у - к и н г. Матушка, повремените немного!
К у а н. Тогда держи мои руки и заткни мне уши, чтобы я не слышала его карканья.
С у - к и н г. В чем клянешься ты, бедняга?
К е - в у. В том, что меня зовут Ке-ву.
К у а н. Ке-ву? негодяй!

Су - к и н г. Пойдите, матушка. Что тебя зовут Ке-ву. Еще что?

Ке - в у. Об остальном позволь мне молчать.

К у а н. Ага, спохватился, врун бессовестный.

Су - к и н г. И ты хочешь поступить ко мне слугою?

К у а н. Я буду бить тебя день и ночь.

Ке - в у. Что же делать, если я заслужу этого.

К у а н. Только потому, что ты смел назваться именем моего пропавшего ребенка.

Су - к и н г. Хорошо, я согласен. Приходи завтра. Может быть, ты говоришь правду.

(Ке-ву целует ему руку, Куан хочет ударить слугу. Су-кинз ее удерживает.)

Су - к и н г. Матушка, ради меня! Вспомните, что сегодня счастливый день.

ДЕЙСТВИЕ II.

Дом Фана.

<ЯВЛЕНИЕ I.>

Ф а н *(с мешком)*. Здравствуйте, господа, еще раз. Вы меня, наверное, позабыли: ведь двадцать лет прошло с тех пор. Вы, может быть, думаете, что пролетело всего полчаса, а прошло двадцать лет, у меня сын родился, борода вон какая выросла, но я тот же Фан (помните, Фан, который разговаривал с вами вначале), вор и разбойник. Что поделаешь.

Такая должность, господа,
Актер смеется или плачет,
То вырастет вдруг борода,
Но это ничего не значит.

(Снимает привязную бороду.)

Видите: я тоже Фан, только *(опять надевает)* состарился на двадцать лет. Ребята, которых мы тогда подобрали, живы, здоровы, живут у меня и вам кланяются. Ке-ву вырос совсем молодцом, приятель моего сына, Кана, а Тьян — та все танцует. Не потому танцует, что очень весело живется, а по дворам, деньги собирает. Живется нам плохо. Каждый кусок приходится выпрашивать, а на четыре рта по куску — четыре куска, по два — восемь кусков, по три — двенадцать кусков. А если бы мы ели по сту кусков, страшно подумать, сколько нужно было бы хлеба. Ну, простите, когда и просто без спроса возьмешь, а люди говорят — вор! Однако пойду в город, попытаю удачи. Если увидите Тьян или Кана с Ке-ву, скажите, что я скоро вернусь.

(Уходит.)

ЯВЛЕНИЕ 2.

Тьян и Кан.

Тьян *(выскакивает, в руке гитара)*. Фан! Фан! Куда ты? подожди нас!

Кан. Пускай идет, мы его догоним, да и одни дорогу найдем.

Тьян. Никуда я не хочу идти!

Кан. Чего же ты тогда зовешь Фана?

Тьян. Не хочу, чтобы и он ходил.

Кан. А тебе какое дело?

Тьян. Такое!

Кан. Ты очень сердита. Когда поешь, буду с тобой разговаривать.

Тьян. Что есть-то? что есть-то?

К а н. Ну, Боже мой! что хочешь, я не повар.
Т ь я н. Ага, теперь ты не повар!
К а н. Да я и не говорил никогда, что я повар.
Т ь я н. Все равно ты дурак.
К а н. Это может быть. Чего ты злишься?
Т ь я н. Мне скучно.
К а н. Что ты — богатая барыня, чтобы скучать?
Т ь я н. Не знаю. Так все опротивело, хоть в воду бросайся. И ты — больше всех.
К а н. Благодарю покорно.
Т ь я н. Не сердись, Кан. Я тебя очень люблю, но сегодня — дурной для меня день.
К а н. Это и видно. Может быть, ты скучаешь о брате, которого теперь никогда нет дома?
Т ь я н. Он служит, как же он может сидеть дома?
К а н. Глупое дело затеял он с этой службой.
Т ь я н. Не знаю. Может быть, так лучше. Это — его дело. Мне просто скучно.
К а н. Да, мы живем не очень весело. Попляши для развлечения.
Т ь я н (*молча взглядывает на него*).
К а н. Не хочется? правда и то, что с утра до вечера мы танцуем по дворам и домам. Собачья жизнь! А иногда ничего и не получишь. Ела ли ты сегодня по крайней мере? Бедная ты, Тьян!
Т ь я н (*вскакивает*). Молчи уж! Дай мне фазанье перо! На тебе гитару! Буду танцевать. Вытанцую свою злость!

(Танцует с фазаньим пером злобно и быстро, потом падает.)

К а н. Ну что, добрее стала?
Т ь я н (*кивает молча головою*).
К а н. Бедная Тьян, ты голодна, устала, ничего у нас нет; как же быть доброй? Я тебя понимаю. Но что я тебе скажу: не стоит сердиться. Наплюю на всех и живи, как тебе хочется.
Т ь я н. Я не могу жить, как мне хочется.
К а н. Почему, Тьян?
Т ь я н. Мне уж очень много нужно! Нужно, чтобы у меня были дома, усадьбы, мельницы, чтобы служанки меня одевали, чтобы у меня были сундучки и шкатулки с бусами и сладостями... Ах, мало ли чего мне нужно! И потом, всего больше мне хотелось бы, чтобы у меня был щегленок в клетке и чтобы брат мой Ке-ву не ходил в чужой дом.
К а н. Это можно устроить: щегленка я тебе поймаю, а с Ке-ву поговорю.
Т ь я н. Не надо, Кан, все это глупости, не слушай меня.
К а н. Нет, я поговорю с ним обязательно, он тебя пожалеет.
Т ь я н. Ну хорошо. Благодарю тебя, друг!

ЯВЛ<ЕНИЕ> 3.

Те же и Ке-ву.

К а н. А вот и он! наш почтенный работник Ке-ву. Что-то невесел идет, верно, хозяин его побил или хозяйка бранила: кастрюли не вычистил, пол не подмел, телят не вымыл, кошек не накормил. У нас веселее, сознайся.
Т ь я н (*громко смеется*).
К е - в у. Чему ты, Тьян, смеешься?
Т ь я н. Смешно, он прибирает, как на балаганах!
К е - в у. Смешно?
Т ь я н. Я люблю, когда складно говорят. Я люблю, брат, людей ловких, веселых и беспечных.
К а н. Вот она у нас какая!

К е - в у. Ну, что же делать! я не очень ловкий, веселиться мне не от чего, и заботы много.

Т ь я н. Не о нас ли заботишься?

К е - в у. И о вас забочусь.

Т ь я н. Не стоит труда.

К а н. Сами постараемся.

К е - в у. Я не знаю, отчего вы такие сердитые. Не обедали, что ли?

Т ь я н. Как же не обедали? повар с утра готовил, будто на свадьбу. Ели, ели, даже устали, челюсти заболели. Остаток собакам отдали, и то не одолели, вверх брюхами полегли, теперь кошки лизут да с воронами из-за кусков дерутся. Вот какой у нас обед.

К е - в у. Чего ты злишься? Разве нищета порок?

К а н. Порок не порок, а большая неприятность.

К е - в у. Говорят, что от недостатка и страдания люди лучше делаются, добрее, терпеливее.

Т ь я н. Плюнь ты в глаза тем, кто это говорит.

К е - в у. Я принес вам от господ кое-чего поесть.

К а н. Так чего же ты молчал? Это совсем другой разговор. Попробуем господской кухни. *(Разбирает корзину.)* Кусок жареного, лепешки рисовые, вишни в меду, ласточкины гнезда, морские червяки, петушьи гребешки, лягушечьи лапки. Эге, да у вас не имянины ли сегодня были? Что же ты, Тьян, не подвигаешься?

Т ь я н. Мне не очень хочется есть.

К а н. Не хочется? вот так новости. *(Ест с аппетитом.)* Не хочется, так не хочется. Мне же больше останется.

К е - в у. Покушай, Тьян, не сердись.

Т ь я н. Не видала я обедков!

К а н. Ну, это одна фантазия! Они от этого не хуже.

К е - в у. Тьян, ты меня разлюбила.

Т ь я н. Оставьте меня в покое, уходите! не мучьте меня!

К а н. Оставь ее, она сегодня с левой ноги встала.

(Тьян плачет.)

К е - в у. Тьян, милая Тьян, скажи мне, что с тобою? если я могу чем помочь тебе, я все сделаю.

Т ь я н. Небо, небо, земля, вода, будьте милостивы, дайте мне смерть! Милый нож, ты поразил моего отца, зачем же меня щадить? Быстрая дорога, ты отвела от меня мою мать, зачем меня не уведешь от немилой жизни? Река, залей мне уши! песок, засыпь глаза! камни, грудь раздавите! сдрави, веревка, шею! нож, жилы порви! О, о, о! Братец, как тяжело мне! *(Падает.)*

К е - в у. Тьян, Тьян, что с тобою?

К а н. Оставь ее, это пройдет. Это от голода, она сегодня ничего не ела.

К е - в у. Она закрыла глаза, не умерла ли?

К а н. Нет. Она теперь уснет, встанет, поест и будет прежнюю. С ней уж это случалось. Видишь, — она уже спит.

К е - в у. Тише, Кан, не разбуди ее.

К а н. Она не услышит, она не проснется раньше положенного часа.

К е - в у. Кем положенного?

К а н. Ну кем! Богом, ее болезнью, почему я знаю!

К е - в у. Она не умрет так во сне?

К а н. Нет, нет. Какой ты трус! Положи ей подушку. Закрой ей лицо платком и не смотри на нее, она успокоится.

ЯВЛЕНИЕ 4.

Те же и Фан.

Ф а н *(входит с корзиной)*. Здравствуйте, молодцы.

К а н. } Здравствуй.

К е - в у. }

Ф а н. А Тьян?

К а н. Спит.

Ф а н. Опять с ней было?

К а н. Да.

Ф а н. Ну, господа, нужно что-нибудь выдумать. Дело наше дрянь.

К а н. Ты принес что-нибудь?

Ф а н (*молчит*).

К а н. Что же ты молчишь? ничего тебе не дали?

Ф а н. Нет, нет... Дали мне очень даже много, но...

К а н. Что за история! Никогда ты так не мямлил, отец. Ну, показывай, что тебе там надавали.

Ф а н (*медленно вытаскивает вещь за вещь*). Прежде всего добрые люди дали мне книжку, очень полезную, «Как быть сытым без пищи, богатым без имущества и веселым без веселья».

К а н. Дальше.

Ф а н. Потом подарили мне фонарь, чтобы не разбиться ночью. Фонарь помятый, но действует.

К а н. Что же, может пригодиться. Только сыт от него не будешь.

Ф а н. Ватный колпак, чтобы не простуживались, у кого плешивая голова. Свистульку, у кого есть дети. Два башмака с одной и той же ноги. Почтовую марку, бывшую в употреблении, и ножичек для разрезания книг.

К а н. Лавочку можно открыть.

Ф а н. Старую вставную челюсть и к ней зубочистку, пуговицу от шубы, бутылочку из-под чернил.

К а н. Сварить бы из этого изо всего суп да угостить тех, кто надавал такой дряни.

Ф а н. Да, вот все, что я достал. Со дня на день дела идут все хуже, и если мы разом не поправим их, придется умирать.

К а н. Как же их поправить?

Ф а н. Вот об этом-то я все время и думаю. Вся надежда на Ке-ву.

К е - в у. На меня?

Ф а н. Да.

К е - в у. Но что я могу сделать?

Ф а н. Ты сам, пожалуй, ничего не должен делать, но ты можешь нам дать возможность поработать. Слушай, Ке-ву. Я знаю, что ты всегда неохотно занимался нашим ремеслом, но я теперь тебя ни к чему и не принуждаю. Ты только облегчи нам. Для этого тебе придется сделать пустяшную вещь...

К е - в у. Ну.

Ф а н. Оставь сегодня на ночь двери в доме Су-кинга открытыми.

К е - в у. И вы обворуете моего хозяина?

Ф а н. Ты проворно соображаешь, но плохо говоришь. Уж и обворуете! Мы возьмем ровно столько, сколько нам нужно и что для Су-кинга будет совершенно незаметным. Я уверен, что он сам охотно дал бы нам это, да не хочется надоедать просьбами. Ему же удобнее, если мы возьмем сами, он и не заметит.

К е - в у. Нет, Фаң, я этого не сделаю.

Ф а н. Погоди, не говори еще ни «да», ни «нет». Подумай: не только наша участь, но твоя жизнь, жизнь Тьян, твоей сестры, надолго, навсегда изменится. Не будете вы нуждаться, голодать, не нужно будет ходить по домам, выклянчивать пляской гроши, не нужно будет воровать, а Су-кинг даже не заметит, так у него всего много. Подумай, пожалей Тьян, нас, да и самого себя.

К е - в у. Тьян никогда не согласилась бы на это.

К а н. Напрасно ты так думаешь, она — девушка рассудительная.

Ф а н. Только не запирай дверей. Ты это можешь сделать и нечаянно.

К а н. Если хочешь, Тьян не будет знать о твоём участии. Никто не будет знать, а сестра твоя будет счастлива.

К е - в у. Боже мой, Боже мой!

Ф а н. Тебе это ничего не будет стоить.

К е - в у. Не знаю, не знаю.

Ф а н. Кто говорит «не знаю», тот уже согласен.

К е - в у. Прошу вас отложить до завтра, я подумаю.

К а н. Чего тут думать? Ясное дело.

Ф а н. Оставь его, Кан, пусть подумает. До свиданья. Думай хорошенько.

(Фан и Кан уходят.)

ЯВЛЕНИЕ 5.

Ке-ву и Тьян.

Т ь я н *(долго молчит, потом снимает платок с лица и не двигаясь говорит).*
Ке-ву!

К е - в у. Ах, Тьян! ты пришла в себя?

Т ь я н. Ке-ву, ты сделаешь, о чем они говорили?

К е - в у. Ты слышала?

Т ь я н. Да. Ты отворишь двери?

К е - в у. Нет.

Т ь я н. Конечно, всякий честный человек поступил бы так же. Но разве мы можем смотреть на это? Ке-ву, мы бедные, несчастные люди, нам можно вздохнуть чуть-чуть свободнее. Ке-ву, я так мучилась, и вот почти все мои желания исполнятся, если этот шаг удастся. Ты теперь редко бываешь дома, не видишь, на что я стала похожа.

К е - в у. Тьян, ты хочешь, чтобы я открыл двери?

Т ь я н. Я хочу, чтобы ты пожалел нас всех.

К е - в у. Но как же я буду смотреть в глаза Су-кингу? если он и не обеднеет от этого, все равно я перед ним окажусь обманщиком и подлым человеком.

Т ь я н. Сегодня ты у них, завтра в другом месте, а я тебе сестра навсегда, Ке-ву, и ты не жалеешь, не любишь меня.

К е - в у. Он очень добр ко мне. Я никогда не встречал такого милостивого человека. Мне очень тяжело будет его обманывать.

Т ь я н. Легко быть добрым тому, у кого всего в изобилии. Вот сделай, что тебя просят, я сама буду доброй.

К е - в у. Тьян, мне очень трудно, поверь.

Т ь я н. Для меня, Ке-ву, для меня. Покажи, что меня любишь. Ну, посмотри на меня, улыбнись, скажи «да».

К е - в у. Ты сама не знаешь, о чем ты просишь, Тьян.

Т ь я н. Прошу о том, чтобы ты любил меня, чтобы ты показал это, чтобы согласился.

К е - в у. Я люблю тебя, Тьян, больше жизни.

Т ь я н. И пойдешь?

К е - в у. Пойду.

Т ь я н. Пойдешь? ты согласен?

К е - в у. Ах, Тьян, согласен.

Т ь я н. Спасибо. Я вижу, что ты меня любишь. Теперь слушай: ты пойдешь и предупредишь своего хозяина о том, что задумали Фан и Кан. Я боюсь, что они и без тебя это сделают.

К е - в у. Ты говоришь: предупредить?

Т ь я н. Да, предупредить Су-кинга.

К е - в у. О, Тьян! о, милая! благодарю тебя.

Т ь я н. Ке-ву, милый! *(Хлопает в ладоши.)* Эй, Фан, Кан, сюда! Ке-ву согласился! я уговорила его: он пойдет!

ДЕЙСТВИЕ III.

Двор у Су-кинга. Вечер.

ЯВЛЕНИЕ 1.

Су-кинг, Куан.

Су - к и н г. Спокойной ночи, матушка. Я все эти дни так счастлив, будто продолжается счастливый день. Я боюсь тебя рассердить, но мне кажется, что новый слуга наш приносит счастье. Может быть, мне кажется так потому, что его зовут так же, как брата моего, Ке-ву.

Ку а н. Он — ленивый малый, все уходит домой ночевать. Вообще с какими-то секретами. Я не люблю этого в челяди.

Су - к и н г. Тебя сердит, что его зовут Ке-ву.

Ку а н. Я в этом не уверена. Я думаю, что все это одно шарлатанство. Он подслушал нашу историю и сам выдумал такую же, чтобы разжалобить нас. Расчет прост. Но я ничего не говорю, раз тебе нравится держать его.

Су - к и н г. Благодарю тебя, матушка. И потом у меня есть предчувствие, что скоро, вот очень скоро, наступит еще более счастливый день.

Ку а н. Может быть, нехорошо так думать, будто тебе чего-то не хватает. Не следует быть неблагодарным. Конечно, мы можем найти твоего брата и сестру, но это почти невозможно, на это рассчитывать нечего.

Су - к и н г. Может быть, я на это именно рассчитываю.

Ку а н. Ребенок! ну, спи спокойно.

Су - к и н г (*поводит ноздрями*). Воздух сегодня, как душистая шаль.

(*Куан уходит.*)

ЯВЛЕНИЕ 2.

Су-кинг, Ке-ву.

Ке - в у (*выходит*).

Су - к и н г. А, это ты, Ке-ву, домой идешь?

Ке - в у. Да, господин. Спокойной ночи.

Су - к и н г. Поздно ты сегодня. Оставался бы ночевать.

Ке - в у. Нет, я пойду.

Су - к и н г. Ну иди. Ты спустил собак с цепи?

Ке - в у. Спустил.

Су - к и н г. Не забудь запереть калитку и двери. Как много звезд сегодня.

Ке - в у. Да, очень много.

Су - к и н г. У тебя есть родные?

Ке - в у. У меня есть сестра.

Су - к и н г. Взрослая?

Ке - в у. Да, совсем взрослая.

Су - к и н г. У меня тоже была сестра.

Ке - в у. Что же она, умерла?

Су - к и н г. Нет, пропала, я не знаю, где она.

Ке - в у. Вы искали ее?

Су - к и н г. Да, везде... Я совсем не знаю созвездий... Только Большую Медведицу. Ведь это Большая Медведица из семи звезд?

Ке - в у. Говорят.

Су - к и н г. А другие называют ее Возом, или Семь Стариков. Странно! Мне кажется, звезды живы и притягивают нас непонятной силой. Недаром считается, что не все равно, под какую звезду родиться. Все это очень таинственно. Ну, иди. Завтра нарежь цветов своей сестре.

Ке - в у. Благодарю вас.

Су - к и н г. Как ее зовут?

Ке - в у. У нее самое обыкновенное имя. Ее зовут Тянь.

Су-кин-г. Да, да, я помню. У тебя это уж очень складно выходит, но я не думаю, чтобы ты меня обманывал. До завтра! (*Уходит.*)

ЯВЛЕНИЕ 3.

Ке-ву.

Ке-ву. Я даже позабыл его предупредить. Заслушался о звездах! (*Смотрит на небо.*) Не все равно, под какой звездой мы родимся! У меня странная мысль, странная догадка, что если... Нет, это было бы слишком хорошо. Гоню ее. Все так подходит одно к другому. Однако бегу его предупредить. Наши уже у ворот. О, Тьян, сестра дорогая!

(*Убегает вслед за Су-кингом.*)

ЯВЛЕНИЕ 4.

Входят крадучись Фан и Кан с фонарем.

Фан. Я, по правде сказать, не думаю, что Ке-ву исполнит свое обещание и оставит двери открытыми.

Кан. Нет, на его слово можно положиться, тем более, что его уговорила Тьян.

Фан. Фонарь-то пригодился, даром что продавленный.

Кан. Да, никак нельзя угадать, что пригодится, а что нет.

Фан. Ты помнишь расположение комнат?

Кан. Очень хорошо, только ты не ори, отец, и не топай ногами.

Фан. Идем. (*Уходят.*)

ЯВЛЕНИЕ 5.

Тьян.

Тьян. Что будет? я не могла спать, пошла посмотреть, что сделает Ке-ву, поспел ли он? поспел ли он? (*Прячется.*)

ЯВЛЕНИЕ 6.

Ке-ву и Су-кин-г выходят.

Су-кин-г. Так странно все, что ты говоришь, что я не знаю, как тебе верить.

Ке-ву. Не верь, но прими меры.

Су-кин-г. Ты говоришь, что твои товарищи решили меня обокрасть?

Ке-ву. Да, господин. И они сейчас придут, если уже не здесь.

Су-кин-г. И ты впустил их?

Ке-ву. Я оставил двери открытыми, это правда.

Су-кин-г. Чтобы твои друзья вошли и ограбили меня?

Ке-ву (*опускает голову*).

Су-кин-г. Может быть, и убили бы.

Ке-ву. Нет, этого они не сделали бы, я уверен в этом.

Су-кин-г. Моего же отца убили воры.

Ке-ву. Моего тоже.

Су-кин-г. Мать спаслась бегством, унося меня с собою.

Ке-ву. Моя же нас бросила.

Су-кин-г. Не надо так говорить про свою мать. Может быть, она не могла вас захватить с собою, как наша, у которой пропало два ребенка, брат и сестра мне. Ке-ву, посмотри на меня пристально.

(*Смотрят друг на друга. За сценой крики Куан «На помощь! грабят! помогите, помогите!»*)

Су - к и н г. Что это?

Ке - в у. Неужели уж они забрались?

Су - к и н г. Видишь, что ты наделал, Ке-ву? Убивают мою, а может быть, и твою мать.

Ке - в у. Может быть, и мою? может быть, и мою? Брат мой, Су-кинг!

Су - к и н г. После, после! бежим на помощь.

(Хочет бежать.)

ЯВЛ<ЕНИЕ> 7.

Те же, Куан, Фан, Кан и слуги. Выходит Куан. Слуги тащат Фана и Кана.

Су - к и н г. Матушка, ты не пострадала?

Ку а н. Поздравляю тебя: этот раб нас предал. Впустил грабителей, своих приятелей, которые чуть нас не обворовали. Хорошо, что у меня чуткий сон. Они сейчас же указали на него.

Су - к и н г. Постой, матушка, может быть, ты обвиняешь своего собственного сына.

Ку а н. В чем же я тебя обвиняю?

Су - к и н г. Ке-ву может оказаться моим братом.

Ку а н. Философы давно решили, что все люди братья; конечно, исключая мошенников.

Су - к и н г. Нет, я хочу сказать, что Ке-ву может оказаться твоим пропавшим сыном.

Ку а н. Горе! горе! его опоили! он с ума сошел. Дайте сюда фонарей, чтобы я посмотрела ему в лицо. И тебе не стыдно? А я так уверена, что он — соучастник злодейству. Пусть его обыщут, и если найдут на нем ценные вещи, пусть повесят его вместе с теми! Если же не найдут, пусть высекут и прогонят.

Су - к и н г. Матушка!

Ку а н. Не противоречь мне, а то еще хуже будет. Сейча же обыскать того!

(Слуги схватывают Ке-ву.)

Ке - в у. Клянусь небом, я ничего не украл.

(Его обыскивают.)

Ку а н. Это сейчас видно будет.

Сл у г и. Ничего не нашли.

Ку а н. Хорошенько, хорошенько ищите!

Сл у г и. Ага! нашли! вот плут, на шею привязал! когда только поспел!

Ке - в у. Этого я ни за что на отдам!

(Борются.)

Ку а н. Жадный какой! взял, так уж и не отдает!

(Слуги отнимают предмет.)

Сл у г а. Кусается еще! Вот, отняли!

Ку а н. Что такое? что такое?

Сл у г а. Браслетка какая-то.

Ке - в у. Отдайте мне ее, отдайте!

Ку а н. Браслетка из жучков.

Су - к и н г. Видите, матушка, и браслетка из жучков.

Ку а н. Вздор! все поддельно. У меня не может быть сыном вор.

Су - к и н г. Но разве Ке-ву — вор?

Ку а н. Все равно! Третью, третью браслетку от дочери моей Тьян! Её-то вы не можете достать! Вы сговорились меня обманывать, но третьей браслетки вы не достанете!

ЯВЛЕНИЕ 7.

Те же и Тьян.

Тьян (*бросается к ногам матери*). Вот она — третья браслетка! вот дочь твоя — Тьян! вот — я! (*На обороте вычеканено имя Куан и день, когда цепочка подарена.*)

Куан. Фонарей! я ничего не вижу! Меня опоили, околдовали! Так, это моя цепочка. Горе, горе! как мы встретились.

Тьян. Горько расстались, горько и встретились.

Ке - в у. Матушка...

Куан. Негодяй... Сын мой. Мой все-таки! Вот Су-кинг, вот Тьяночка, вот Кевушка. Выросли ваши ручки, разошлись дороги, но вы — мои дети! (*Обнимает всех троих вместе.*) Но тех двух я повешу!

Ке - в у. Матушка, они вскормили нас.

Куан. Но сделали вас ворами.

Тьян. Они научили нас тому, что сами знали.

Куан. Они сделали ворами моих детей.

Ке - в у. Они заменяли нам родителей.

Куан. Нет, нет.

Су - к и н г. Матушка, смилуйся!

Куан. Нет.

Кан. Позвольте слово сказать.

Куан. Это еще что за ловкач?

Кан. Позвольте мне слово сказать. Я всех примирю.

Куан. Ты?

Кан. Я, только развяжите мне сначала руки: я не умею говорить со связанными руками.

Куан. Еще что выдумал.

Ке - в у. Он не убежит. Ему можно поверить.

Куан. Ну все равно, развязывайте! Я сегодня ничего не понимаю. Делайте, как хотите!

(Кан развязывают.)

Кан. Я начну издали. Госпожа Куан говорит, что она сегодня ничего не понимает, — мне это на руку — тем легче она поймет мои слова. Госпожа Куан, хотите казните меня, хотите милуйте, но я нашел способ, чтобы и мы вышли не ворами, и вы остались не обворованными.

Куан. Что он врет?

Кан. Дело в том, что еще давно, с первой встречи моего отца с вами, вы произвели на него неизгладимое впечатление; он лишился сна, аппетита. Так все двадцать лет подряд. Может быть, он и вором-то сделался от несчастной любви.

Куан. Но он был вором, когда мы с ним и встретились, насколько я соображаю.

Кан. Все равно он вас любит безумно. Он и сам вам подтвердит. (*Толкает Фана.*) Видите, он даже онемел от счастья.

Куан. Но ведь прошло двадцать лет, я состарилась, подурнела.

Кан. Вы расцвели, как роза. Отец в разговоре со мною (знаете, по ночам, когда не спится, а у него все двадцать лет бессонница) иначе и не называет вас, как «розою». Вы теперь такая полная, представительная, гораздо лучше, в сто раз лучше, чем прежде. Прежде — тьфу, смотреть не на что было!

Куан. Как не на что смотреть? Что ты врешь? Я всегда была красавицей.

Кан. Да, вы всегда были красавицей, но теперь больше, чем когда бы то ни было. Выходите замуж за моего отца! будьте мне матерью!

Куан (*улыбается*). Что выдумал!

Кан. И посмотрите, как будет хорошо: вы не обворованы, потому что деньги у вашего мужа, а что муж, что жена — все равно. Фан — не вор,

потому что взял у жены, а жена и муж — одно и то же. Да и все мы не будем нуждаться и не нужно нам будет воровать. У меня будет лишняя мать, брат и сестра, у вас муж, сын и дочь, у Ке-ву — мать, отец и брат, а у господина Су-кинга — отец, брат и сестра. Тройная выгода.

К у а н. Не знаю, уж право...

В с е (*смеясь*). Матушка, соглашайтесь.

К у а н. Что же вы смеетесь?

К а н. От радости, что вы — согласны.

К у а н. Разве я согласилась?

В с е. Конечно, согласились.

К у а н. Ну, пусть будет. Где же мой жених? развяжите его.

К а н (*тихо*). Отец, говори чего-нибудь.

Ф а н (*заикаясь*). Ми... ми... милостивая госу... су... сударыня Куа... куа... куа.

К а н. Чего не делает любовь!

К у а н. Ослабла я! кресло!

(Опускается в кресло. Все ее окружают.)

К у а н (*расслабленным голосом*). Су-кинг, поди, достань угощение и разбуди певицу, она еще не ушла из дому, пусть споет «Счастливым день».

ЯВЛЕНИЕ 9.

Те же без Су-кинга.

К у а н. А как зовут мужа?

К а н. Фан.

К у а н. Фан? ничего. Я буду звать его Фанечка. Он всегда молчит?

К а н. Нет, при случае и разговаривает.

К у а н. А Тьян что умеет делать?

Т ь я н. Я танцую.

К у а н. Я люблю, когда танцуют. Когда певица запоет, ты станцуй. А ты, Ке-ву?

К е - в у. Я, кажется, ничего не умею делать.

К у а н. Нет. Я бранила тебя, а ты работающий и добрый человек. Ох, как я ослабела! верно, от любви!

К а н. Обязательно, от любви.

ЯВЛЕНИЕ 10.

Те же и Су-кинг.

К у а н. Помнишь, сын, ты предчувствовал, что будет еще более счастливым день, вот он и настал!

С у - к и н г. Да, матушка.

К у а н. Все мы вместе, и всякий скажет: какая славная, какая почтенная компания!

К а н. Непременно, всякий так именно и скажет.

К у а н. Сегодня счастливым день!

В с е. Сегодня счастливым день!

П е в и ц а (*за занавеской поет*):

Сегодня счастливым день:

Белый жасмин снегом

Опадает на желтый песок.

Ветру лень надувать паруса,

Утка крикает в молочном пруду,

Мельница бормочет спросонок...

Идет ученый, вежливый человек,

Делает учтивый поклон.

У него в доме лучший чай,
А в голове изящные мысли.
Сегодня счастливый день,
Когда оброк делается юношей!

(Тьян танцует. Все сидят радостно. Слуги приносят подносы.)

К о н е ц .

Публикуется впервые по беловому автографу: РГБ. Ф. 1. Карт. 3. № 20. Л. 1-56. Текст сверен с черновым автографом: РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 11. Л. 98-125об., 129об.-135об. Песня Куан из второго явления пролога «Спросили меня, что лучше...» впервые опубликована в кн.: Кузмин М. Эхо. Стихи. Пб., 1921. С. 57, под назв. «I. Колыбельная», с разбивкой на две строфы по три строки. Песня Певицы «Сегодня счастливый день...» впервые опубликована там же, С. 58, под назв. «III. Совершеннолетние». Обе песни напечатаны в «Эхо» под общим названием «Китайские песенки» вместе с третьей, не имеющей отношения к пьесе. Пьеса написана в 1918 году (см. авторские списки произведений М. Кузмина // РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 43. Л. 12, 16). Одновременно Кузмин сочинил музыку к своему произведению (там же. Л. 7, 12, 16).

Местонахождение белой рукописи пьесы в фонде издателя С. А. Абрамова объясняется намерением Кузмина увидеть ее напечатанной, что подтверждается сделанной карандашом на обороте лицевого листа автографа записью С. А. Абрамова, адресованной художнику С. В. Чехонину: «Сергей Васильевич. Прошу сделать: 1) Фронтиспис (перед прологом) на страницу размера 18x27 см и заставки с концовкой к каждому действию. Заставки размером 18x10 см. Также нужно что-либо сделать как заставку на страницу «Лица» и к прологу». На лицевом листе имеется помета С. А. Абрамова: «Набрать в виде титула», относящаяся к заголовку рукописи.

Пьеса была поставлена единожды — в Мастерской Передвижного театра, режиссер А. А. Брянцев (премьера 1 января 1919 года). Хотя путь «Счастливого дня» к сценическому воплощению не был тернист, сложности в осуществлении замысла, конечно, были. Скорее всего, рецензия, написанная А. А. Блоком 13 августа 1918 года для Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса, поставила под сомнение самую возможность постановки пьесы — как спектакля для детей. «Новая пьеса М. А. Кузмина предназначена для детского театра. Педагог изложил бы подробно содержание пьесы и возмущился бы отношением автора к убийству и воровству, — предположил Блок. — <...> так как я не педагог, то я отлично знаю, что дело <...> не в воровстве и не в убийстве, и знаю также, что содержания в пьесе Кузмина нет, иначе говоря, содержание ее есть форма. Форма эта — обычная для автора: легкий яд, пленительное лукавство, дыхание артистичности, веселость под едва приметной дымкой грусти, но и ... невыносимая грубость и тривиальность, прорывающаяся изредка <...>. Рядом с <...> разговорами, по моему мнению, не совсем подходящими для детей 6-7-летнего возраста, очаровательные диалоги <...>, пленительная песенка певички (песня «Сегодня счастливый день...». — А. Т.) <...>. Все это напоминает лучшие времена кузминского творчества — времена «Александровских песен» и «Курантов любви». Но при чем же тут дети? Большая часть детских пьес — бесцветна и пресна, но пресность эта часто приемлема, потому что дети сами могут посолить пресное. <...> Что же касается пьесы Кузмина, то в ней нет ничего пресного; напротив, все так пропитано пряностью, что я бы детей и близко не подпустил. Дети

нашего времени, и без того пропитанные патологией, могут воспринять все это совсем не так, как воспримет умудренный художественными и другими опытами эстет, впадающий в рамолиссмент, коему и предстоит, надо думать, удовольствию нюхать эти новые китайские цветы. А мы за него порадуемся» (*Блок Александр*. Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 6. Проза. 1918-1921. М.; Л., 1962. С. 314-315). Рамолиссмент (франц. ramolissement) — расслабленность, старческий маразм.

Вопреки блоковской заботе о детях А. А. Брянцев принялся репетировать пьесу, и вскоре в театральном журнале последовал анонс готовившейся премьеры, где было сказано, что «пьеса предназначается главным образом для утренников для детей». ([Без подписи]. В *Мастерской // Записки Передвижного Общедоступного театра*. 1918. Вып. 16. Дек. С. 15). Декорации и костюмы для постановки были выполнены по эскизам О. Ю. Клевера. Рядом с анонсом режиссер поместил и свою заметку-предупреждение маленьким зрителям: «Недавно разбирал я старые вещи и среди них нашел маленький деревянный ящичек из-под чая. Теперь нигде не видать подобных ящичков, а в старину много их бывало выставлено в окнах чайных магазинов. Привозились ли эти ящички вместе с чаем из Китая, изготовлялись ли они руками доморощенных русских кустарей, я не знаю. Помню одно: этот ящичек был моим первым впечатлением о Китае, о той дивно-сказочной стране, где *«все не так, как у нас»*...

Милый старый ящичек... и теперь он напомнил мне о Китае; не о том Китае, про который читал я в умных книжках с фотографически точными иллюстрациями, нет, о Китае фантастическом, о Китае моего детства, о Китае, возникшем некогда в детской фантазии под впечатлением наивных картинок на крышке и стенках чайного ящичка...

Увы, теперь эти картинки поблекли, потеряли свою жизнерадостную красочность. Особенно потускнели фигурки — они как бы ушли сквозь стенки внутрь ящичка, оставив на поверхности лишь бледное отражение свое. Уцелел только витиеватый орнамент...

Я показал ящичек нашему художнику и попросил его восстановить на крышке и стенках забавные фигурки китайцев, китайнок, китайчат... Но он не мог этого сделать, ведь он не видал, какими они были.

И вдруг нам обоим пришла в голову до нелепости фантастическая мысль: а что если и китайцы, и китайянки, и китайчата, воспользовавшись пустотой чайного ящичка, действительно скрылись внутри его?..

Осторожно приоткрыли мы крышку ящичка и ... вы только представьте наш восторг, — наша фантазия не обманула нас, — Китай, наш милый сказочный Китай, с его косоглазыми китайцами, снова ожил перед нашими по-детски изумленными взорами.

Но кто же тот чудодей, который сделал это? Кто возвратил жизнь, возвратил жизнерадостную красочность этим трогательно забавным китайцам, китаянкам, китайчатам? Кто?

Первым был поэт М. А. Кузмин, сочинивший пьесу и музыку к ней, а затем мои дорогие собратья по искусству — актеры, претворившие образы поэта в плоть и в кровь и одухотворившие их своей игрой...

Вот как поделили они игру между собой: Купца играет Я. И. Крыжевский; его жену Куан — М. И. Бережнова; их детей — Су-кинга, Ке-ву и Тьян — А. С. Белогорский, В. В. Шимановский и Е. Д. Головинская; воров Фана и Сана — С. И. Клеманский и М. Д. Сведцкий; Кана (сына Фана) — Я. Н. Чаров; слуг — А. Е. Гофман и Г. Н. Кладо.

Художником, заглянувшим со мною в ящичек, был Оскар Клевер. Это он заново раскрасил крышку и стенки и придал былую красочность костюмам.

Танцевать Тьяночку научила <О. О. Преображенская>, а <М. Н. Митина> согласилась спеть песенку «о счастливом дне» под аккомпанемент <А. И. Лабинского>.

Но главными чудодеями должны быть наши зрители: их фантазия должна увлечь нас всех в ту дивную сказочную страну, где «все не так, как у нас»

(Брянцев А. А.) М. Кузмин. «Счастливые день, или Два брата». Китайская драма, в 3-х действ., с прологом. От режиссера // Записки Передвижного Общедоступного театра. 1918. Вып. 16. Дек. С. 17; повторно воспроизведено: там же. 1919. Вып. 17. Янв. С. 15-16; Вып. 20. Апр. С. 17; имена О. О. Преображенской, М. Н. Митиной и А. И. Лабинского уточнены по публикациям в выпусках 17 и 20; в вып. 16 вместо этих имен проставлены звездочки).

Лаконичный, внеэмоциональный стиль описания своей работы над постановкой «Счастливого дня» избран А. А. Брянцевым в теоретической брошюре, посвященной изложению собственных режиссерских принципов на примере конкретных спектаклей. Приводим пояснения режиссера к имеющимся в книге иллюстрациям к постановке: «Детский спектакль. Постановка выдержана в игрушечном стиле. Декорация представляет собою китайский ящичек из-под чая. В этом ящичке и нашли себе приют все действующие лица драмы. При начале представления зрители видят ящик лежащим крышкой вверх, затем приходят двое слуг-китайцев и переворачивают его крышкой к зрителям...; ... крышка раздвигается, и из ящика появляются действующие лица. По окончании каждого действия они опять уходят в ящик и задвигают крышку. По окончании всего представления слуги-китайцы опять переворачивают ящик крышкой вверх. С помощью нескольких мелких деталей внутренность ящика приобретает то богатый, то бедный характер и помогает воображению зрителей перенестись с одного места действия в другое. Половинки раздвинутой крышки и стенки ящика дают исполнителям ряд опорных точек, необходимых для пластической игры» (Брянцев А. А. Опрощение театральной декорации. Опыты художественной схематизации в работах Общедоступного и Передвижного Театра. Рисунки Оскара Клевера. Изд. 2-ое, испр. и доп. [Пг.], 1919. С. 34, 36; иллюстрации см.: там же. С. 35, 37). Корректурная брошюра была «получена и выправлена» Брянцевым 5 ноября 1918 года (Музей ТЮЗа. Папка 19. № 3. Л. 1), т. е. в период репетиций пьесы.

Вдумчивый критический разбор спектакля появился через неделю после премьеры: «Мастерская Передвижного театра подошла к пьесе «Счастливые день» с большой любовью и со свойственным этому театру бережным отношением к тексту.

Слово в спектакле играло главную роль, и благодаря этому со сцены кузминский слог чаровал так же, как чарует он в книге или в чтении автора. Это несомненная и большая заслуга актеров и тех, кто ими руководил.

Но сценическое воплощение кузминского текста в Мастерской Передвижного театра оставляет желать много лучшего.

Любопытная затея режиссера — сделать размалеванный китайский ящик (его вносят слуги-китайцы) базой сценического действия, могла бы быть и очень интересной, если бы актеры, вылезавшие из этого ящика, не забывали, что они и сами должны быть китайскими фигурками, а не русскими китайцами, играющими с бытовым реализмом.

<...> Странными и неоправданными казались китайские приседания после традиционных бытовых жестов, непонятным и почти неприятным танец китаянки — Тиан, построенный на плохом «дунканизме». Досадно было видеть, что режиссер, наметивший свою постановку в очень интересном и едва ли не оригинальном сценическом рисунке (в этом его неотъемлемая заслуга) не захотел выдержать его до конца и скопал случайным размещением фигур на сцене» (Петров Константин <псевд. >ним?>. В Мастерской Передвижного Театра // Жизнь искусства. 1919. № 54. 8 янв. С. 1).

Автор цитированного отзыва, которому, по его собственному признанию, «привелось слышать пьесу в чтении автора», высказался и о литературных свойствах кузминской пьесы: «Есть драматические произведения, центр тяжести которых не в построении действия, а в литературных достоинствах текста, которым это действие запечатлено. Такие произведения ошибочно принято считать несценическими, и осторожные режиссеры обо-

дят их изда́лека, ибо, не придавая слову на сцене самодовлеющего значения, в то же время не считают себя обязанными присоединять к работе автора не менее ответственное и сложное режиссерское сочинение. «Счастли́вый день» принадлежит именно к такого рода драматическим произведениям. Написанная характерным, «кузминским», прекрасным в своей лаконичности языком, без единого лишнего или не совсем оправданного слова, эта пьеса чарует ласковым тоном и нарочитой наивностью драматического построения. Преисполненная чистейшего лиризма и рассказанная словами, не только отмечающими содержание, но самодовлеющими, она кажется повествованием, заключенным в драматическую форму. Читая ее, невольно забываешь о подмостках, для которых она предназначена, и в этом — ее отличие от обыкновенного драматического произведения. Такая пьеса живет и помимо сцены, но на сцене более, чем какая-либо другая, зависит от способа своего осуществления».

О традиции изображения условного Китая в произведениях Кузмина и об историческом генезисе этого литературного приема см.: Неопубликованная пьеса М. А. Кузмина «Соловей». (Вступительная статья и публикация А. Г. Тимофеева) // Русская литература. 1991. № 4. С. 167-169. Существенно, что, помимо эстетической иллюзии, при использовании подобного приема читатель и зритель приобретают способность «двойного зрения». Ведь замысел Кузмина-драматурга не ограничивается изображением Китая детского воображения и эмоций, где, по слову А. А. Брянцева, «все не так, как у нас», но всей доступной ему силой внушения стремится вызвать аналогическое восприятие этой внешне не сходствующей с Россией страны за счет полного совпадения низменных человеческих инстинктов, явленных в пьесе, с бесчеловечной жестокостью русской жизни 1918 года. Достаточно указать в этой связи на тонкое пародирование Кузминым расхожей в то время идеи «грабь награбленное» в четвертом и пятом явлениях второго действия пьесы.

*Публикация и примечания
А. Г. Тимофеева*

Российская Книготорговая Палата

Поможет Вам выбрать и приобрести книги разных издательств от известных до новых, выпускающих редкие, малотиражные и пользующиеся устойчивым спросом книги.

Российская Книготорговая Палата

Высылает периодические каталоги с подробной характеристикой и кратким содержанием книг:

- по гуманитарной тематике широкого плана (истории, филологии, философии и др.);
- по программированию;
- по детской и художественной литературе;
- учебников, методик обучения и словарей.

Если Вы станете нашим подписчиком, Российская Книготорговая Палата Гарантирует доставку выбранных по каталогу книг на дом и дальнейшую информацию о новинках на книжном рынке.

Заявку на абонентское обслуживание и конверт с Вашим адресом (с марками по текущему тарифу) Вы можете выслать по адресу:

109443 Москва, а/я 12.



теория

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКО-ТАРТУСКОЙ
СЕМИОТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

СТАТЬИ Д. Сегала, Ю. Лотмана, Ю. Левина,
Л. Гаспарова, Г. Лескиса, С. Серебряного,
Т. Цивьян, В. Топорова, А. Пятигорского

IN MEMORIAM

Ю. И. Левин. ПАМЯТИ К. Ф. ТАРАНОВСКОГО



ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКО-ТАРТУСКОЙ СЕМИОТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

*Hélas! nous savions tout ce que nous pouvions
espérer, et nous ne pensions pas à ce que nous
devions craindre.*

Fléchier

Долгое время история Московско-тартуской семиотической школы оставалась в поле зрения лишь западных ученых. Только начиная с 80-х годов появляются немногочисленные работы на эту тему самих участников — Б. А. Успенского, И. А. Чернова, Б. М. Гаспарова и А. К. Жолковского. Казалось бы, теперь можно говорить о том, что школа вступила в стадию культурной авторефлексии, в отсутствие которой ее столь часто и серьезно упрекали противники. Однако появившиеся работы не дают целостной и достаточной автоинтерпретации направления. Отчасти это можно объяснить тем, что до сих пор прямой полемики между (бывшими?) участниками не последовало. Увертюрой к такой полемике, видимо, можно считать серию реплик и отзывов на републикацию в тартуской газете *Alma mater* (№ 3 (5)) статьи Б. М. Гаспарова «Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен» (*Wiener Slavistischer Almanach*, 1989. В. 23). Из этих отзывов мы приводим только статьи Ю. М. Лотмана и Ю. И. Левина¹.

В 60-х годах Московско-тартуская семиотика заявила о себе именно как о школе, четко определив метод и, соответственно, объект исследования. Многие статьи того периода звучали как прямые декларации задач и путей нового направления. Официозная критика немало способствовала осознанию этого единства, которое, таким образом, имело как внутренние, так и внешние причины. Проективное (декларативное) самописание 60-х годов становится основой конкретных разработок периода 70-х гг., в следующее десятилетие сменяющееся принципиально иным типом авторефлексии — ретроспективным. Значительная эволюция всего направления и отдельных ученых и сильная дивергенция конкретных методов исследования разомкнули границы школы, что привело к необычайной усложненности авторефлексивной ситуации. В самом общем виде можно сформулировать три различные позиции, к которым в той или иной степени приближались высказанные точки зрения: 1) Московско-тартуская школа — прямой и законный наследник предшествующей традиции, она осуществляет синтез всего прошлого филологического опыта XX в.; 2) в культурной ситуации 60-х годов семиотическая школа возникает как антитезис существующим в филологической науке тенденциям;

1 Остальные см.: Неклюдов С. Ю. Размышления выпускника Летней школы. — *Alma mater*. Тарту, 1992. № 1 (6); Чернов И. А. Тартуская школа: извне и изнутри. — *Alma mater*. Тарту, 1992. № 2 (7); Егоров Б. Ф. Подложные поправки к научной статье Гаспарова. — *Alma mater*. Тарту, 1992. № 2 (7); Амелин Г. Г. «Окалевшие мыслью». — *Alma mater*. Тарту, 1992. № 3 (8); Гаспаров Б. М. Почему я перестал быть структуралистом? — *Alma mater*. Тарту, 1992. № 3 (8).

3) никакой школы не было, была лишь группа исследователей, искусственно объединенных внешними условиями.

Последняя точка зрения, не отменяет вопроса о том, что же тогда было? Структурализм был не только научным направлением, но и культурным феноменом, поэтому кризис не отменяет его культурной значимости (равной еще большему кризису, как добавил бы Пятигорский). Утрата им ведущей роли в гуманитарной сфере постсоветской эпохи побуждает нас, во-первых, к уяснению истоков и смысла «русского структурализма», а во-вторых, — к выявлению возможных условий и предпосылок дальнейшего развития семиотических идей (иными словами: подобен ли структурализм чеховскому Червякову, который пришел домой и, «не снимая вицмундира, лег на диван и помер», или открытость иным течениям и осознание прежних ошибок позволяют семиотике выжить в условиях нынешнего гуманитарного «рынка»?). *Qui vivit vivat*.

Надеемся, что публикуемый блок статей по истории русской семиотики станет предметом дальнейших размышлений и послужит необходимым материалом для будущего историка филологической мысли XX в.

Г.Г.Амелин

Дмитрий Сегал

«ET IN ARCADIA EGO» ВЕРНУЛСЯ:
НАСЛЕДИЕ МОСКОВСКО-ТАРТУСКОЙ СЕМИОТИКИ
СЕГОДНЯ

*Отечество нам Царское Село
А. С. Пушкин*

I.

Какое длинное и претенциозное заглавие! Длинное потому, что мне хотелось по возможности максимум содержания будущей работы заключить в название, так чтобы *sapientes*'у достаточно было прочесть только его и не утруждать себя остальным.

Претенциозность же призвана скрыть чувство неловкости: говоря, по сути, о себе, тем временем рассказываешь историю одного значительного интеллектуального научного направления.

II.

Конец 50-х — начало 60-х годов — это было счастливое и бурное время молодости, интеллектуальных открытий, дерзких замыслов и планов. «Вдруг стало видимо далеко во все концы света» («Страшная месть» Н. В. Гоголя). Семиотическое движение, начало которого официально принято связывать с открытием в конце 1961 года Первого симпозиума по знаковым системам и с выходом маленькой голубой книжечки «Тезисов», стало первым открытым бунтом против правящей идеологии в области общественных и гуманитарных наук. Это был сознательный отказ от догматов пресловутого «научного марксизма», т. е. от того, что базис определяет надстройку, а сознание является продуктом общественных отношений.

Тогда, в период интеллектуального подъема, нас объединял дух свободы и братства. Все мы были полноправными участниками захватывающего действия. Царила атмосфера товарищества и вза-

имопомощи, все было пронизано высшим смыслом, соединившим в себе поиски истины и внутренней свободы. Мы не стремились идеологически сформулировать «великие идеи» и «незыблемые ценности». Речь скорее шла о выработке норм и методов научного подхода, дискурса и научной этики. Их можно было применять, но, при этом, подвергать критике и проверке. Возможно, что некоторые моменты в наших первых исследованиях утверждались в качестве «правильных» и «научных» лишь для тех, кто принял и постиг *в целом* путь семиотической истины. Возможно, для кого-то сознание внутренней свободы, достигнутое благодаря семиотическому парению «поверх барьеров» (Пастернак), явилось своего рода формой осознанного эскапизма. Возможно, само сообщество воспринималось многими как «закрытое предприятие», удел избранных.

Как бы то ни было, но особый дух Московско-Тартуской школы семиотики чувствует каждый читатель ее книг и сборников статей; эти особые черты еще раз убеждают в необходимости и правильности ее научного выбора. Более того, эти качества делают еще привлекательнее работы школы независимо от границ времени и пространства.

С самого начала при выборе объектов исследований учитывалось только их реальное гносеологическое значение. Пушкин и Ильф, Достоевский и лимерики Эдварда Лира, язык газет и магических заклинаний, стихотворения Батюшкова и Межирова, — все это могло привлечь внимание ученого-семиолога. Стремление к равенству выражали такие качества семиотической методологии как *ясность* ее природы и *открытость* для возражений и проверок. Методика могла быть довольно сложной и специальной, как, например, в семантической теории Мельчука или теории выразительности Жолковского и Щеглова; она могла быть простой и в большей степени сориентированной на изучение определенного жанра, как в работах по народным сказкам Мелетинского, Неклюдова, Новик и Сегала, или она могла быть более ясной и «практической», как в частотных семантических словарях Левина. Новизна состояла в том, что методологический аспект исследования был точным и ясным, его можно было проверять, опаривать, критиковать, возражать, если нужно.

На Западе внимание ученых семиотического направления привлекли в первую очередь наши исследования элементов сюжета и приемов его построения, грамматики сюжета, функций и классификации персонажей и т. д. Применение этого текстуально-грамматического подхода в работах таких ученых как Э. Гутtemanс, Л. Марин, ван Дейк, Дж. Петефи оказало влияние на развитие теории истории, включившей впоследствии некоторые положения семиотики (см. дискуссию о нарративистской теории историографии в журнале «History and Theory»).

Московско-Тартуская школа структурализма и семиотики научила нас быть *свободными* от узких и специфических взглядов, присущих нашей особой культурной и религиозной традиции. Семиотический метод лучше всего подходил для демонстрации искусственности любых нормативистских, идеологических и этноцентрических категорий, созданных человеком. Вот почему семиотика имела такое влияние именно в Советском Союзе и в

странах бывшего социалистического лагеря. Здесь губительная власть этих категорий была особенно сильна. Школа настаивала на существовании условной знаковой природы культурных, идеологических и религиозных парадигм, отвергая любые утверждения об «онтологическом», «материальном» характере этих систем. Открытие того, что «железные законы истории», критический и социалистический реализм и даже многие «исторические факты» являются лишь семиотическими кодами, освобождало нас от ига коммунистической диктатуры.

В сегодняшней атмосфере культурного и религиозного фанатизма, претендующего на роль не просто представителя, но носителя одной-единственной животворной (чтобы не сказать — живодерной) истины, установка Московско-Тартуской школы на поиск универсальной внутренней свободы, ее способность осознавать принадлежность данной культуре, любить ее и жить в ней вопреки знанию о ней многих нелюбимых истин, способность все это выразить и обсудить *sine ira et studio*, — все это оказывается сегодня весьма важным и своевременным.

И все же это стремление к равенству и свободе не было основано на убеждении, что все культуры равнозначны и родственны. То были первые светлые годы, пришедшие на смену холодной атмосфере деконструктивизма. По своему характеру русская семиотика была скорее «инклюзивна», чем «эксклюзивна». Она была критична, а не полемична, язвительна, но не придиричива. За всем этим стояло ощущение *братской* помощи и взаимной поддержки, основанное, однако, на признании интеллектуальных и духовных авторитетов. Эта атмосфера не имела ничего общего с эзотеричностью, сектанством и эксцентричностью, свойственными многим школам и направлениям. Не было единого порыва, чтобы заставить противника сдаться. Не было и взаимной снисходительности, апатии или самолюбования. Наоборот: каждый рассчитывал не только найти себе применение, но и сделать значительно больше, чем требовало простое «чувство долга». Критерии высочайшей научной добросовестности, преданности истине вырабатывались и становились нормой для всех и каждого. Особая нетерпимость к посредственности шла рука об руку с готовностью достичь еще больших результатов.

Признаться, мне более всего недостает именно этой интеллектуальной атмосферы, в которой при одновременном стремлении каждого достичь наилучших результатов, всегда принималось все лучшее из созданного другими. Кажется, ничто уже не заменит этой атмосферы. Поиски интеллектуальной истины не могут следовать ни правилам демократии, ни законам подчинения меньшинства большинству. Школа научила нас главному принципу — либо все, либо ничего.

III.

Лучшие качества школы проявились также и в собственно содержании семиотических штудий. Один из важных ее интеллектуальных импульсов дошел и до наших дней. Это *семиотический историзм* с его стремлением к восстановлению, реконструкции утраченных исторических связей. Но своим рождением этот

импульс обязан не 60-м годам, а традиции, возникшей до Октября 1917, когда была настоятельная необходимость остановить разрушительный натиск XX века, замаскированного лозунгами «прогресс, революция, вперед».

Человек XX века ощущал себя постоянно находящимся в движении, втянутым в паническое бегство, вызванное стадным чувством. Манделъштам идеально выразил это состояние, назвав людей XX века «выголкнувшими из своих биографий». Благодаря семиотике мы узнали иное ощущение и понимание истории — состояние *существования* в ней. Каждый, кто был втянут в это паническое движение, не ощущал ничего, кроме собственного психосоматического внутреннего чувства паники и *тошноты*, чувства, так хорошо описанного Ж.-П. Сартром. Он утверждал, что это особое состояние было характерно для человеческого существования всегда. Но я уверен, что Сартр пришел к этой мысли именно благодаря специфическому опыту частной жизни Европы XX столетия, жизни среди войн, революций, эвакуаций и депортаций. В начале 60-х годов мы были захвачены дискуссией между Сартром и Леви-Строссом — историзма против структурализма. Признаться, я даже тогда не мог понять, почему Сартр хотел видеть в структурализме форму отрицания, а не «восстановления прав истории». Именно эти права, реальные или придуманные, приобретенные или унаследованные, полученные путем точных исследований или догадок, физические или духовные, — именно они определяли наше бытие в истории. В отличие от Сартра и Леви-Стросса, структуралисты ранней Московско-Тартуской школы были совершенно бесправны, ибо жили в годы хаоса, гонений, жесточайшей цензуры, лишения личных и гражданских свобод... И когда вас втягивают в паническое движение толпы, надо уметь остановиться, ухватиться за что-то, зафиксировать на чем-то свой взгляд.

Для нас в 60-е годы первой *terra firma* стал язык; не бытие, культура или общество, страна или даже весь мир, а именно язык, — нечто, чем может обладать даже самая бесправная личность. Язык, понимаемый в синхроническом смысле как система, непроницаемая для диктатов и указов государственной террористической машины, как универсальная мера измерения, в сравнении с которой становились очевидны хаотичность и затягивающая мерзость массовой стадности, подверженной бесконечным повторениям безжизненных слов. И язык, с точки зрения диахронической, как система, благодаря которой постоянно увеличивается многообразие новых удивительных, необъяснимых явлений; система, которая обнаруживает растущее величие все новых и новых культур, наций и эпох, чем больше разгадываешь с помощью метода компаративистики прошлое.

В соединении с семиотическим видением языка, школа сделала *текст* своей основной категорией. И анализ здесь шел по двум направлениям. Одно из направлений было представлено ранними, лингвистически ориентированными работами Иванова и Топорова (прежде всего по мифу), а также семиотическими интерпретациями текстов сказок и поэзии (В. Топоров, Т. Цивьян, Ю. Левин, Д. Сегал). В этих работах была разработана оригинальная и сложная методика анализа; они дали начало новым направлениям в этнологии, антропологии и поэтике. Основателями второго

направления семиотики текста стали Лотман и Пятигорский, которые ввели понятие *текста культуры*. Это понятие вполне сопоставимо с идеями Леви-Стросса о культурной семантике как представителе потенциальных парадигм. Все это оказалось важным для идей возможных культурных моделей и анализа характера и границ собственно культуры.

Так, постепенно, центральное понятие языка было заменено понятием культуры как семиотической системы времени-пространства человека. Но если язык был точкой фиксации взгляда, то культура должна была выполнять роль *дома*, места, где можно находиться. Для этого культуру следовало реорганизовать; кроме того, в доме должны были быть жители...

Как в картине Пуссена «Et in Arcadia Ego», в нашей среде постоянно присутствовало некое меланхолическое настроение. В нашей Аркадии мертвых было больше, чем живых. Внимание было приковано к мертвым, замученным, отверженным, ссыльным, забытым и исчезнувшим. Реконструированное время-пространство культуры было *художественным, эстетическим*, в том смысле, который вкладывал в это понятие Михаил Бахтин в своей тогда еще не опубликованной работе об отношениях автора и героя в эстетической действительности. И Бахтин, и семиотики рассматривали художественное время-пространство (в нашем случае — мир запрещенной культуры) как «мир после смерти», а его героев как «уже умерших». И мы дорожили этим миром куда больше, чем реальным, в котором мы жили; и в этом нашем *доме* мы старательно и с любовью воскрешали и возводили на подобающий им пьедестал как мертвых героев собственной культуры, так и живых, но неупоминаемых «героев» современного западного мира.

Семиотическая школа всегда стремилась вперед и была, по сути своей, оптимистически настроенной и самоуверенной, потому что свободно обращалась с системой времени-пространства культуры, которое мы хотя и рассматривали как нечто большее, чем мы сами, нечто вневременное, однако, мы, при этом, сами участвовали в его создании. Мы рассматривали культуру и историю как системы замкнутые, цельные и вбирающие в себя все, что их окружает. В работах Топорова и Иванова по семиотике искусства и культуры древности была сформулирована гипотеза о существовании универсальных знаковых систем. На основании сравнения внешних границ истории в этих работах было выдвинуто предположение, что история появилась из более широких негуманитарных источников. Особое значение придавалось замкнутости исторических границ, внутри которых можно было проследить процессы ее начала и конца. Это привело к поискам широких гносеологических конструкций и механизмов: форм симметрии, ритма, теорий хаоса и катастроф, универсальных принципов кодификации и т. д. История представлялась «крепко спаянной» сильными «заклепками», которые принадлежали миру семиотики и находились скорее на сигнификативном уровне, чем в мире текущей динамики человеческой деятельности. История не была ни беспорядочным скопищем отдельных событий, ни чем-то предопределенным. Она рассматривалась как структура в основном позитивная, и благодаря этой структурированности, скорее укрепляющая человека, чем разрушающая его. Примеры таких

универсальных структур, проявляющих себя в истории, были представлены в работах Топорова и Иванова по славянской мифологии, в разработанной Топоровым концепции Мирового Древа как универсального семиотического моделирующего комплекса, в «поэтике выразительности» Жолковского и Щеглова и в ряде других исследований.

IV.

Самый глубокий след в сегодняшней науке семиотика оставила в области изучения фольклора, мифологии и религии. Лучшие образцы исследований такого рода представлены в работах Иванова и Топорова по мифологии Сибири, в трудах по славянской и индоевропейской семиотике, в книгах Мелетинского, в исследованиях славяно-балканского фольклора, проведенных Т. Судником, С. и Н. Толстыми, Т. Цивьян. Несмотря на то, что модель, представленная Московско-Тартуской школой, развивалась на базе, созданной ее западными предшественниками, она отличалась известной оригинальностью и продуктивной способностью. И в первую очередь, именно акцент на языковой структуре материала отличал ее от остальных. Основное внимание обращалось на фонетический и морфемный уровни, а далеко идущие выводы и заключения делались на основе упорядоченных и возвратных элементов. В одной из ранних работ по протославянской мифологии Иванов и Топоров возвращаются, но уже на новом уровне, к старой проблеме реконструкции потенциального текстового ряда. Такой синтагматический подход подразумевал очень сложную реконструкцию парадигмы мифологического времени-пространства. В этой работе очень удачно были использованы семантические бинарные оппозиции типа «правый-левый», «высокий-низкий», «сухой-мокрый», «хороший-плохой» и т. д.

Эти ранние работы по семиотическому описанию мифологии представляются мне непревзойденным образцом научных исследований. Позднее, насколько мне известно, оба автора, отказавшись от первоначального подхода, отдали предпочтение более нарративной модели, на основе которой проведена реконструкция конфликта между Богом-громовержцем и Змеем, а также описаниям словарного типа (например, «Прусский словарь» Топорова), где семантические единицы представлены по отдельности.

Особое внимание, с которым семиотика обращалась к исследованию мифологических и религиозных систем, заботливое и уважительное отношение к культуре, — все это оказало серьезное влияние на культурную и идеологическую атмосферу в Советском Союзе и Восточной Европе. Московско-Тартуская школа была инструментом, с помощью которого предпринимались попытки изменить культурную экологию малых и исчезающих народов. Структурно-семиотический метод был первой в Советском Союзе попыткой дать понять, что малые нации и народности (палеоазиатские, тунгусо-манчжурские, финно-угорские и др.) обладают культурами огромного значения. Их оригинальные мифологии, устное творчество, обычаи и обряды осознавались как блестящее выражение более общих и более влиятельных культурных

семиотических систем, уходящих корнями в глубокую древность и имеющих широкие генетические и типологические связи во всем мире. Понятие шаманистической культуры — прежде всего в работах Е. С. Новик — было сформулировано как частный вариант более общей, универсальной семиотической системы.

Все это принесло пользу не только культурам малых и исчезающих народов. Семиотика оказалась мощным катализатором роста самосознания целого поколения молодых интеллектуалов в нерусскоязычных республиках Советского Союза. Благодаря особому профессиональному интересу, проявленному Ивановым и Топоровым к Балтике, семиотические образы древнебалтийской (литовской, латвийской, прусской) мифологий приобрели особое влияние в соответствующих литературах и искусстве. Подобный культурно-семиотический ренессанс можно было ощутить на Украине и в Белоруссии, а также в Грузии, Армении и Казахстане.

Но в тот момент, когда семиотика обращается к центральным проблемам русского религиозного и национального самосознания, таким как (даже если назвать лишь некоторые из них) представление о святой Руси, мессианском предназначении русского народа и русской истории, русской идее Христа, — тут же возникают серьезные противоречия между семиотическим методом и религиозной точкой зрения, «взглядом изнутри». В связи с этим школе необходимо в первую очередь изменить традиционные определения знака и символа внутри самого православия. До сих пор, например, серьезно не исследована символика русской иконы. Единственной пока попыткой соединить два подхода — семиотический и религиозный — явились работы Топорова о русском христианстве. Он с исторической и феноменологической точек зрения попытался выделить специфичность русской культуры на начальном этапе развития православия. В основе анализа Топорова — философские откровения отца Сергия Булгакова (в частности, его учение о Св. Софии — софиология). Определенные предпосылки возможного развития семиотики русского православия можно найти в работах философа, теолога и математика отца Павла Флоренского. Однако гносеологический подход Флоренского все еще нуждается в критической обработке и оценке.

V.

Этот обзор исследований лишь подтверждает, насколько важным является понятие иерархии для русской семиотики. На первом этапе семиотических исследований язык, безусловно, занимал главенствующее положение среди прочих знаковых систем. Такое понимание языка лежит в основе центральной для концепции Лотмана идеи *первичной семиотической моделирующей системы*. Все прочие семиотические системы осознаются как вторичные, надязыковые, потенциально использующие его структурно-понятийные возможности.

Это стало характерной особенностью исследований Московско-Тартуской школы. Особого внимания заслуживает понятие иерархии между вторичными моделирующими системами. Эта семиотическая иерархия, вероятно, сложным образом взаимодей-

ствуется с социальной и экономической иерархиями, при этом с ними не совпадая. Культурологические исследования стремятся утвердить ведущую роль религии и мифологии в таких семиотических иерархиях, хотя очевидно, что в действительности культуры XX века распадаются на несколько групп в зависимости от главенства этих двух семиотических систем в иерархии — от культур, взявших за основу религиозную картину мира и по сей день находящихся под ее влиянием (например, докоммунистический Тибет), до культур, основанных на равноправном сосуществовании, в пределах общих этических рамок, но в целом различных и часто взаимоисключающих религий (Венгрия), или тех культур, в которых главенствующее положение религии было насильно вытеснено главенством идеологии, как в доперестроечном Советском Союзе. В связи с этим возникает ряд интересных вопросов:

— Существуют ли в действительности универсальные модели семиотической иерархии, пригодные для всех культур? Всегда ли религиозная и мифологическая картина (модель) мира будет лежать в основе семантики других семиотических систем?

— Существуют ли семиотические системы, которые не поддаются никакому программирующему влиянию со стороны систем, находящихся на высшей ступеньке иерархии? «Запрограммирована» ли, и если «да», то до какой степени, знаковая структура точных наук?

— Когда религия (мифология) прекращает выполнение своих семиотических иерархических и программных функций, что приходит ей на смену? Другая религия или мифология (ср. в этой связи пресловутый *миф двадцатого века*)?

Полагаю, что религия, мифология, идеология, право, — все эти эмпирические семиотические системы-составляющие культур развились и продолжают находиться под постоянным укрепляющим воздействием более глобальной диффузной семиотической моделирующей системы. Ее можно назвать глобальной, потому что в ней — объяснение всего мирового человеческого опыта и традиций. Она не признает пропусков и белых пятен.

Эта система обеспечена достаточным семиотическим материалом для заполнения подобных пробелов, если они появляются, либо путем расширения уже существующих, либо создания новых моделей. Можно даже сказать, что, теоретически, глобальные семиотические моделирующие системы допускают только разработку, детализацию и реорганизацию уже существующих моделей (так например, экстрасенсорное восприятие в сегодняшней западной культуре «интерпретируется» с точки зрения «энергетических полей», «сил», «пространственно-временных конфигураций», «теорий вероятности», «чудес», «откровений», — но никогда не происходит сокращения, разрушения, уничтожения существующих элементов системы, всегда лишь увеличение, дополнение и прибавление). Эта система диффузная, т. к. имеет дело с неограниченным количеством семантических элементов и категорий, которые иногда частично совпадают. Она состоит из неоднородных, диффузных, неравновеликих частей с «размытыми», если они вообще есть, границами. Это элементы собственно языковой семантики, «идеи» «естественной» физики и математи-

ки (как например: «чем тяжелее тело, тем быстрее оно падает, даже в вакуумной среде» или, «сумма всех целых чисел больше, чем сумма всех возможных чисел между нулем и единицей»), философии «здравого смысла», обрывков религий, этико-моралистических рассуждений, бихевиористических и перцептивных типов, пространственно-временных моделей и т. п. Эта система является *естественной, явной и самоочевидной*. В ней все «само собой разумеется», в ней не требуется ничего доказывать; взаимоисключающие модели могут счастливо сосуществовать в ней, при этом не подрывая основ всей системы в целом, как твердая вера в существование морального наказания сосуществует с твердым убеждением в том, что некоторые сферы жизни от него свободны.

Глобальная моделирующая семиотическая система всегда остается имплицитной. Она скорее выражается жестами, чем формулировками и декларациями. Она всегда под рукой, но скорее, *in posse*, чем *in esse*. Это глубоко персонифицированная индивидуальная система, которая, несомненно, определяет индивидуальную программу жизни и поведения; она является грамматической системой хронотопного изложения жизни индивидуума. В то же время, она является коллективной, глубоко программной семиотической системой, пронизывающей социальную сферу. Это имплицитное хронотопное повествование культуры. Эта система находится на вершине иерархии семиотических моделирующих систем, но ее невозможно сформулировать в нормативных иерархических терминах; она понятна без слов, это негласный тайный заговор всех элементов этой системы, где каждый считает ее своей личной собственностью. Поэтому она одновременно и на вершине и у основания иерархии культуры.

Эти качества *глобальной модели мира* (как я называл ее в ранних статьях) объясняют невероятное сходство культур с точки зрения их способности программировать индивидуумов. Они объясняют также ощущение «естественности» культуры, трудности меняющихся культур, с их способностью как-то подстраиваться под человека. С другой стороны, функционирование глобальных моделей мира объясняет существование естественных, природных, но глубоко различных картин мира. Они также оставляют место для новых моделей и культурологических конструкций: какие-то культуры при этом остаются «слуховыми», какие-то «визуальными», какие-то «легальными», другие допускают «отклонение от нормы» и даже аномалии поведения.

IV.

Московско-Тартуская школа может гордиться тем, что главная ее аксиологическая задача восстановления и реконструкции была по справедливости оценена самой историей. В конце концов, сегодняшняя гласность — это не что иное как восстановление разрушенной непрерывности исторического процесса. В то же время, это возвращение ранее запрещенного поставило перед семиотикой ряд проблем, в том числе связанных с переоценкой методологии, в частности, в тех случаях, где речь идет об истории, особенно истории недавнего прошлого.

«Это не случайно», как любят повторять русские, что все мы писали о прошлом: отдаленном индоевропейском прошлом или античности, или о недавнем прошлом первой половины XX века. Никто из нас (за исключением Исаака Ревзина в коротких тезисах о языке ГУЛАГа и В. Иванова в статье о современном поэте Межирове) не обращался в своих работах к беспорядочной круговерти современной политики и культуры.

Ориентация на прошлое, особенно на далекое прошлое, потребовала особой мифологии, лучшим примером которой может служить сравнительный метод, основанный на внутренней реконструкции. Исходный материал всегда был очень скудным. Крайне важно, с точки зрения семиотики, было объяснить даже мельчайшие доступные для исследования факты. Это была методология дефицита, постоянной «нехватки» фактов. Мы всегда были вынуждены делать серьезные выводы на основании каждого доступного обрывка информации. Отсюда постоянная возможность заново интерпретировать одни и те же факты. И если для лингвистики и археологии это был единственно возможный метод, то в других областях, особенно там, где речь шла о русской и советской литературе XX века, такой подход был печальной необходимостью.

Такой дефицит фактического материала заставлял литературных критиков вырабатывать сложный механизм анализа текста. С другой стороны, история литературы благодаря этой ситуации оказалась в мучительной западне. Назову лишь некоторые сложности, с этим связанные.

Истории русской литературы и культуры не хватает даже элементарного историографического аппарата. Современная критическая практика, доклады и дискуссии либо вообще не изучаются, либо рассматриваются выборочно. Ни одна научная школа даже не делает попыток соединить историю культуры и литературы с общественно-политической историей, ибо господство в литературоведении сталинского периода т. н. «вульгарного социологизма» оттолкнуло серьезных исследователей от этих проблем. В результате практически ничего не было известно о реальных политических взглядах и пристрастиях отдельных представителей культуры и литературы, или же такие факты по разным причинам игнорировались; не признавалась сама возможность эволюции политических взглядов, или отрицалась значимость подобной эволюции для развития эстетических взглядов.

Позабыты были и оставались неисследованными все области социальной, политической и эстетической философии, как например, социализм Соловьева или антиленинский коммунизм. Похоже, что с приходом гласности в Советском Союзе и Восточной Европе методологию дефицита в исследованиях культуры XX века заменит методология избытия. По мере обнаружения новых исторических, литературных и биографических фактов внимание ученых будет переключаться на семиотический анализ этих документов, на исследование и оценку их скрытой и явной риторики. Новые возможности откроются для каждого эпизода, события, текста; они будут рассмотрены во всех своих многочисленных связях с различными, вечно меняющимися интерпретациями — все это будет необходимой частью истории культуры и литературы XX века. Такое введение более детального и многогранного

взгляда на историю напомнило мне наши собственные ранние типологические исследования, когда мы применяли бесчисленные уровни и матрицы для описания каждого фонологического элемента. В перспективе у семиотики много вновь открывшихся и волнующих тем для исследования. Некоторых ученых, безусловно, заинтересует необходимость разобраться в культурной и коммуникативной практике сталинского или постсталинского тоталитарного режима. Сходство мифологического мышления и тоталитарной идеологии придется исследовать на новом, более эмпирическом уровне, чем это делалось прежде. Необходимо также изучить взаимную зависимость между официальным и неофициальным мировоззрением. Программная роль и воздействие тоталитарной идеологии, культуры и глобальной модели мира на все аспекты политического, военного, стратегического и интернационального поведения также требуют серьезного изучения. Московско-Тартуская школа призвана также уже на более фундаментальном уровне дать ответы на вопрос о взаимоотношении понятий смысла и свободы, взаимоотношении, которое оказалось столь решающим для судьбы культуры XX века.

В борьбе между Московско-Тартуской школой семиотики и Левиафаном тоталитаризма ведущую роль сыграла поддержка, которую мы получали от международного содружества ученых Запада. Публикации, появившиеся в России, перепечатывались в западных изданиях, что открывало путь критическому изучению наших научных концепций и результатов. В то же время, однако, некоторые исследования, особенно по истории русской культуры XX века, связанные с именами Мандельштама, Пастернака, Ахматовой, Платонова, не могли быть в то время опубликованы в Советском Союзе. И тем обстоятельством, что сейчас у нас есть значительная традиция исследований, посвященных каждому из этих авторов, мы обязаны неустанной работе и самоотверженным усилиям журнала «Russian Literature», основателем и руководителем которого является наш уважаемый Ян ван дер Энг, один из крупнейших ученых-славистов нашего времени.

Иерусалим

Перевод Н. С. Горбуновой

Ю. М. Лотман

ЗИМНИЕ ЗАМЕТКИ О ЛЕТНИХ ШКОЛАХ

Статья Б.М. Гаспарова — лучшая из написанных на эту тему. Исполненная блестяще (как и все, что он делает), она имеет очень четкую концепцию. Тартуская школа рассматривается как некоторое целостное явление, единое и хронологически, и персоналистически. Не случайно в статье почти нет имен, а если они есть, то без индивидуальных особенностей исследователей. Это очень интересный и со своей точки зрения правильный взгляд. Но для меня он нуждается в коррективах. Я дополню его личными впечатлениями, не всегда совпадающими с мнениями Б.М.

Принцип Летней школы не равен принципу конференции или симпозиума. Он состоит в том, что ученые собираются и определенный

период *живут* вместе. Вся Летняя школа — цепь разговоров. Центры их — залы заседаний, где задаются темы, определяются точки зрения и лагеря. А затем обсуждения продолжаются в самых разных местах и формах. Это создавало непосредственную и исключительно плодотворную обстановку. Участники школ не считали себя носителями законченных знаний, а понятие школы предполагало открытость и постоянное взаимное обогащение.

Чрезвычайно редким и удачным оказался подбор участников — молодых и очень одаренных людей. И что особенно важно — самых разных специальностей. Разнообразие интересов, психологическая, возрастная и прочая разница участников — их *неодинаковость* во всем — приводили к постоянному и продуктивному диалогу. Здесь мое первое расхождение с Б.М. Он рисует целостную картину. Так можно смотреть. Но внутри себя встречи были очень напряжены плодотворными противоречиями, и описать их как единую систему трудно.

Резко выделялись группы по школам — ленинградцы и москвичи. Тарту оказался выгодным местом встречи на «нейтральной» территории. Московская и ленинградская филологические школы обладали более чем вековой разницей. И эта разница продолжала быть. Ленинград всегда был историкоизучающим, историкософическим центром, а ленинградская школа была закреплена за историей общественной мысли. Московская школа была школой высокопрофессиональной лингвистики. И если ленинградская школа была больше направлена на историю и современность, динамические аспекты, то московская — на изучение синхронии, статики и «архаических» культур. Речь идет, конечно, об исходной точке, исходной расстановке сил. В дальнейшем мы, как в кадрили, многократно менялись местами. Или, если угодно, как в поединке Гамлета, обменивались шпагами. Но исходное противоречие между московской и ленинградской школами было, создавая порой трудности в поисках общего языка...

Лично я не могу провести резкую черту, где для меня кончается историческое описание и начинается семиотика. Здесь нет противопоставления, нет разрыва. Для меня эти сферы органически связаны. Это важно иметь в виду, поскольку само семиотическое направление начиналось с отрицания исторического изучения. Отойти от исторического исследования необходимо было для того, чтобы *вернуться* к нему. Надо было разрушить связи с традицией для того, чтобы потом восстановить их на совершенно иной основе. В обращении к синхронии историк обретал свободу. Он освобождался от накопившегося в исторических исследованиях методологического мусора, получал подлинную свободу и научную базу для того, чтобы вновь вернуться на круги своя. Здесь принципиальная разница между нашей и западной семиотикой, которая так и задержалась на абстрактных моделях. Для нас же абстрактные модели были необходимой дисциплиной ума, которая давала новое орудие для традиционного материала.

Б.М. не оценил еще одну сторону. В условиях послесталинского онемения, считает он, семиотическая школа явилась башней из слоновой кости, куда бежали неугодные официальной науке ученые. Роль научной игры явно преувеличена. Семиотика была скачком в научном мышлении, а не «игрой в бисер» и «забавами взрослых шалунов». Действительно, имелось некоторое отторжение от внешнего мира, от захватывающей науку тенденциозной болтовни. Но это было как раз отталкивание от *ненауки* — к науке! Я думаю, что, когда мы говорили об архаических формах мышления, мы думали об одном — о методе науки, а метод науки всегда современен. Не потому, что наука изучает современность, а потому *как* она изучает. Математике необязательно быть связанной с конкретикой, она современна в своем мышлении и методе. И конечно, шла выработка метода, все время напряженная, в спорах, но всегда ре-

зультативная. Все споры были дружественными. Метод не живет в безвоздушном пространстве; он все время ведет диалог с материалом, эволюционирует... Он требует новых материалов, и материал требует новых методов. Поэтому расширение чисто количественное в разные стороны культурного универсума приводило к значительному развитию, уточнению методологических сторон. Вместе с тем не только расширение материала (от современности — до самых древних культур, от крайнего Востока — до крайнего Запада, от словесности — до кинематографа), но и усложнение самой теории играло роль.

Б.М. не участвовал в первых двух школах и включился тогда, когда уже был выработан некий консенсус и общий язык. Действительно, было время и настроение пошутить. Шутили мы всегда, работали очень весело, но и очень напряженно. Напряженность была и в загруженности, и в позициях. Участники первой школы, я думаю, помнят дискуссию, в которой принял участие И.И. Ревзин. Обсуждался вопрос: можно ли вообще такие тексты, как Толстой и Достоевский, изучать семиотическими методами? Или эти методы обречены оставаться в пределах более формализованных систем? Шахматы здесь были вершиной доступной сложности, а из литературы может быть допущен детектив и фольклор (по линии Проппа). К сожалению, эти острые дискуссии существуют только в памяти участников (это были не доклады, а обсуждения). Но именно здесь приходило на помощь счастливое разнообразие интересов и «необщее выражение» личностей. Индивидуализация мышления — важнейший элемент культуры. И шла борьба за то, чтобы единство науки не поглотило индивидуальности. И одна из особенностей семиотической школы заключается в том, что индивидуальные особенности сохранились. Статьи и книги остались индивидуальными. Никто не спутает работы Пятигорского и Успенского. И это важно. Наука как часть культуры должна сохранять индивидуальность. Эта возможность одновременно говорить общим и индивидуальным языком дает тот культурный объем, который и уловляет истину. Б.М. с изяществом рисует общий портрет, безмянную картину... На самом деле, очень имянную — он рисует свой портрет! И мне его статья нравится именно тем, что она субъективна. И индивидуальна. Научное описание всегда лишь в какой-то мере охватывает реальность, оно всегда конфликтует с реальностью культуры. Тут тоже бой на шпагах: описание стремится победить реальность, а реальность стремится разрушить описание. Это совсем не то отношение между «языком» и «речью», которое нам представлялось раньше, а некий напряженный диалог. Материал и описание должны конфликтовать. Вот эта сторона сейчас мне кажется чрезвычайно важной. И тут бы я историю тартуской школы представил не как согласованную игру на одном инструменте, а как сложный оркестр, где разные инструменты исполняют различные партии.

У нас была *общая* база — безусловная научная честность. Мы все, и Б.М. в том числе, были бойцами. И понятно, что скоро у нас возникли очень близкие дружеские отношения. Прошло много лет, все мы изменились, но это осталось неизменным.

Методологическая основа школы развивалась, но оставаясь в некоторых общих пределах. Мы говорили на языке, который всем нам был понятен. Б.М. говорит об особом эзотерическом языке как модной и фрондирующей позе... Это не так. Просто на нем легче было понимать друг друга. Взглянуть со стороны, и математики покажутся эстетами — зачем они изъясняются на таком необычном, непонятном языке?

Декабрь 1990 г.
Тарту

Записал Г. Амелин

«ЗА ЗДОРОВЬЕ ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВА!..»

Статья Б. М. Гаспарова написана с присущей ему глубиной, широтой подхода и изяществом. Лишь несколько мелочей — и один достаточно важный пункт — требуют (с точки зрения пишущего эти строки) уточнений или поправок.

Итак, мелочи.

1. Верно, что среди участников Тартуских школ были представители многих гуманитарных профессий. Но существенно, что преобладали три из них: лингвистика, литературоведение (русское) и индология (мифология и фольклор были, по преимуществу, побочным занятием), — и именно представители этих дисциплин определили основные направления исследований (например, русская культура XVIII — начала XIX веков, символизм, акмеизм, индология, а также исследования мифа) и их методологический пафос (идуший главным образом от лингвистического структурализма). Существенно и то, что ведущие ученые школы были универсалами (Вяч. Вс. Иванов, В. Топоров) или, по крайней мере, «многостаночниками» (Ю. Логман, И. Ревзин, А. Зализняк, А. Пятигорский и многие другие), — и практически никто не замыкался в рамках своей «официальной» специальности, — наоборот, суть была именно в выходе из нее. С другой стороны, случайности формирования «личного состава» школы привели к отсутствию в ней, скажем, сиологов, социологов, юристов, и эти направления исследований тогда не вошли в круг семиотических штудий. Между прочим, характерно отсутствие философов (появившиеся на школах Ю. Левада и Л. Столович не вписались в семиотический круг, а А. Пятигорский шел по индологическому ведомству, как и Л. Мяль), — характерно в плане специфического отношения к философии у нашей интеллектуальной элиты, — что восходит как к традиционной слабости философской культуры в России, так и к упразднению философии в 1922—23 годах с заменой ее марксизмом. В результате даже не возникал вопрос о философской базе семиотических исследований (ср. ситуацию во Франции и Италии).

2. Специфический язык («птичий», как, цитируя Герцена, повторял Г. Лесскис) семиотических публикаций возник и из цензурных соображений: «чтобы цензор (редактор и т. д.) не понял, о чем речь». В качестве иллюстрации напомним вполне заумное заглавие статьи пяти авторов «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» (*Russian Literature* 7/8, 1974), — речь в которой шла попросту об особенностях поэтики Мандельштама и Ахматовой. Помню, в ходе обсуждения заглавия (статья писалась в расчете на отечественную публикацию), В. Н. Топоров предложил (в шутку, разумеется) назвать ее «Долой!». Действительно, на фоне тогдашней академической науки многие из тартуских работ своим полным отвержением и игнорированием советских научных условностей и приличий заслуживали такого краткого заголовка.

3. Совсем уж мелочь: неверно, что «никто не приезжал на летнюю школу с «командировкой» от своего учреждения». Напротив, большинство (начальство зачастую проглатывало наживу таких названий, как «вторичные моделирующие системы» или «теория моделей» — ср. предыдущий пункт). Помню наше общее возмущение тем, что А. Пятигорскому (кажется, в 1964 году) институтское начальство грозило неприятностями за самовольную отлучку в Кяэрику, — это было редкое исключение.

4. Вряд ли можно утверждать, что школе были присущи «жизнестроительские» тенденции, хотя бы и в языковом плане. Скорее возврат к «домашней» естественности в «научном» кругу — естественности, невозможной в служебно-академической сфере с ее стукачами и «свиноподобными рожами» (Пастернак).

5. Мне кажется, что Б. М. преувеличивает «западничество» школы и важность для нее «последних выпусков международных лингвистических и семиотических журналов». Думаю, что это может быть доказано анализом ссылок в первых выпусках «Трудов по знаковым системам». А в лице Вяч. Вс. Иванова мы имели, напротив, постоянного открывателя все новых и новых отечественных авторитетов.

* * *

В чем я серьезно не согласен с Б. М. — это с его тенденцией представить Тартускую школу более унифицированной, единой и целеустремленной, более методологизированной, чем она, с моей точки зрения, была. Б. М. видит в ней «явные черты утопического мышления», «стремление к абсолютному синтезу», «тотальное мышление, преобладание общей цели над частными «эмпирическими интересами», наличие «нечертанного плана», попытки построения «семиотической утопии». Элементы этого, конечно, были, — но Б. М. рисует картину сплоченных рядов, идущих на штурм здания мировой культуры под флагом единой структурно-семиотической идеологии, — мне же рисуется, скорее, анархистская вольница, — хотя и были, может быть, слабые попытки единственного, на мой взгляд, действительного «семиотического утописта», Ю. М. Лотмана, обуздать ее. Были, правда, и другие попытки выдвижения единых программ (создания метаязыков описания семиотических объектов; глобального описания тех или иных фрагментов русской культуры или фольклора), — но они носили локальный характер. В целом же для участников школ было характерно стремление заниматься *интересными* и нестандартными проблемами (как правило, далекими от «плановых тем» в соответствующих академических институтах). Результатом было исключительное разнообразие обсуждаемых тем и проблем, почти пестрота, в том числе и в методологии, — что вызывало зачастую у многих участников впечатление идейного разброда и даже чувство-недоумения (в один день могли читаться доклады, скажем, «о структуре абзаца» и «о древнеиндийском свадебном гимне»). Другое дело, что это разнообразие, имеющее, однако, общий знаменатель в виде стремления к точности и эксплицитности, а также, до некоторой степени, общего метаязыка, — было одним из факторов, обусловивших глубокое влияние работ Тартуской школы на весь комплекс гуманитарных наук в СССР.

* * *

В заключении я остановлюсь на некоторых моментах, которые, на мой взгляд, были упущены в статье Б. М.

1. В формировании и функционировании Тартуской школы исключительно велика «роль личности», точнее, нескольких, «задававших тон» (и уровень) личностей. Назову Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Вяч. Вс. Иванова, А. М. Пятигорского, И. И. Ревзина, Г. А. Лесскиса. Существенна была не только (и, может быть, даже не столько) их сила и многосторонность как ученых, но и их человеческие качества, их, я бы сказал, рыцарский облик (у каждого свой), определивший особую нравственную и человеческую атмосферу тартуского сообщества. При этом нечего и говорить об отсутствии «культы личности» или чинопочитания: рядовой Левин или лейтенант Лекомцева спокойно могли возражать генералу Якобсону и спорить с ним.

2. Б. М. справедливо пишет о том, что уединенное положение Кяэрику способствовало ограничению и замыканию круга участников школ. Но затеряться и замкнуться можно и в большом городе — при хорошо налаженной конспирации. Знаменитые «московские (питерские и т. д.) кухни» тоже были замкнуты. Важно, что духовное пространство летних школ было вписано в прекрасный холмистый и озерный пейзаж южной Эстонии (вспомним платоновский «Федр» с его тенистым платаном на берегу Иллиса — vs. «афинская кухня» «Пира»).

3. Наконец, надо упомянуть о специфической *праздничной* атмосфере, царившей на школах. Я бы сказал «карнавальной», если бы не перегруженность этого слова «амбивалентно-низовыми» коннотациями. Этот дух царил не только на банкетах (с неизменным тостом «За здоровье ее Величества Королевы Английской Елизаветы II!»), или во время плавания по Эмайыги и Чудскому озеру, или на вечерних посиделках, когда Р. О. Якобсон и П. Г. Богатырев у камина вспоминали МЛК и Хлебникова или Лена Падучева пела песни Галича, — но и в повседневности заседаний или трапез за длинным монастырским столом, в вечных кулуарных спорах (например, «западника» Лесскиса со «славянофилом» Пятигорским), в ежедневных прогулках по пустынному шоссе (особенно с участием Р. О. Якобсона, когда пустынность эта нарушалась стоящими машинами с читающими в них газеты кагебешниками)...

Два символа ассоциировались с кяэриксскими школами — «Телем» и «Касталия». Стало быть, Б. М. не совсем неправ, говоря о «семиотической утопии», — но эта утопичность относилась более к образу жизни и духу общения, нежели к построению научного «хрустального дворца». Гесевская же ассоциация включала, конечно, и «игру в бисер» (так же как раблезианская — «делай, что хочешь») — как модус научных занятий, веселый, виртуозный и бескорыстный, бесконечно далекий от обычной упрямой советской «плановой» и с «присутственными днями» академической повседневности.

Если читатель увидит в написанном идеализирующую ностальгию, то, наверное, он будет прав.

М. Л. Г а с п а р о в

ВЗГЛЯД ИЗ УГЛА

Когда в 1962 г. готовилась первая конференция по семиотике, я получил приглашение в ней участвовать. Это меня смутило. Слово это я слышал часто, но понимал плохо. Случайно я встретил в библиотеке Падучеву, мы недавно были однокурсниками. Я спросил: «Что такое семиотика?» Она твердо ответила: «Никто не знает». Я спросил: «А ритмика трехударного дольника — это семиотика?» Она так же твердо ответила: «Конечно!» Это произвело на меня впечатление. Я сдал тезисы, и их напечатали.

Сейчас, тридцать лет спустя, мне кажется, что и я дорос до той же степени: не могу сказать о семиотике, что это такое, но могу сказать о предмете — семиотика это или не семиотика. В материалах этого обсуждения я прочитал, что и вправду еще не решено, что такое семиотика: научный метод или наука со своим объектом. Это меня немного утешило.

Я не был ни на одном собрании тартуской летней школы. По складу характера я необщителен, учиться предпочитал по книгам, а слушать молча. С Борисом Михайловичем Гаспаровым мы сверстники, и ту научную обстановку, от которой хотелось отгородиться и уйти в эсотерический затвор, я помню очень хорошо. Но мне не нужно было даже товарищей по затвору, чтобы отвести с ними душу: шель, в которую я прятался, была одноместная. Мой взгляд на тартуско-московскую школу был со стороны, верней — из угла. Из стиховедческого.

Казалась ли эта школа эсотерической ложей или просветительским училищем? И то и другое. В нынешнем обсуждении сопоставлялись традиции литературоведческого Ленинграда и лингвистической Москвы¹. Воз-

¹ Лингвистические традиции Москвы существовали только для лингвистов. Я учился на литературоведа и поэтому за пять лет ни разу не слышал на лекциях имени Соссюра — только изредка в коридорах. У Пушкина альманашик говорит: Руссо «был человек ученый, а я учился в Московском университете». Эти слова мне не приходилось забывать ни на минуту.

можно и другое сопоставление: между формализмом ленинградского ОПОЯЗа и московской ГАХН. «Опоязовцы» бравировали революционностью: они подходили к изучению классики с опытом футуристической современности. Москвичи бравировали традиционностью: они подходили к современной словесности с опытом фольклористики и медиевистики. Интересные результаты получались и у тех и у других. Опоязовские формалисты бурно вмешивались в жизнь, гахновские — отгораживались от нее на своей Пречистенке. Официальную науку раздражали и те и другие: ленинградцы своим литературно-инженерным жаргоном, москвичи — своей прецизированной риторической номенклатурой. Бывают эпохи, когда и просветительство остается заботой столь немногих, что их деятельность кажется эзотерической причудой.

Когда я студентом перечитал все написанное русскими формалистами, я понял, что московская традиция мне ближе. Терминологию Р.Шор и Б.Ярхо можно было выучить хотя бы по Квинтилиану, а что такое «теснота стихового ряда», предлагалось понять самостоятельно из вереницы разнородных примеров, — это было труднее. В тартускую «Семиотику» я пришел в первый раз с публикацией из Ярхо и о Ярхо. (Помню, как мне позвонил Ю.М.Лотман и назначил свидание в ЦГАЛИ. Он сказал: «вы меня узнаете по усам».) Много лет спустя я обидел однажды Н.Брагинскую, заподозрив, будто она сама себя отождествляет с О.М.Фрейденберг, которую она издавала. Она написала в ответ, что и я так же отождествляю себя с Ярхо. Я ответил: «нет, мое к нему отношение проще: я — его эпигон, и вся моя забота — в том, чтобы не скомпрометировать свой образец».

Почему меня приняли в «Семиотику»? Я занимался стиховедением с помощью подсчетов — традиция, восходящая через Андрея Белого к классической филологии и медиевистике более чем столетней давности, когда по количеству перебоев в стихе устанавливали относительную хронологию трагедий Еврипида. Эти позитивистические упражнения вряд ли могли быть интересны для ученых тартуско-московской школы. К теории знаков они не имели никакого отношения. В них можно было ценить только стремление к точной и доказательной научности. То же самое привлекало и меня к тартуским работам: «точность и эксплицитность» на любых темах, по выражению Ю. И. Левина, «продвижение от ненауки к науке», по выражению Ю. М. Лотмана. Мне хотелось бы думать, что и я чему-то научился, читая и слушающая товарищей — особенно когда после ритмики я стал заниматься семантикой стихотворных размеров.

Потом я даже оказался в редколлегии «Семиотики», но это уже относится не к науке, а к условиям ее бытования. В редколлегию входил Б.М.Гаспаров, и его имя печаталось среди других на обороте титула даже после того, как он выехал за границу. Цензор заметил это лишь несколько выпусков спустя. Но Ю.М.Лотман сказал ему: «что вы! это просто опечатка», — и переменил инициалы.

Около десяти лет в Москве работал кружок (или семинар?), похожий на филиал московско-тартуской школы: сперва в Ин-язе, потом у А.К. Жолковского, потом у Е.М.Мелетинского; сперва по стиху, потом по поэтике, потом по всему кругу московско-тартуских интересов. Темы были разные и, решаюсь сказать, методы были разные. Общим было только стремление к научности, к «точности и эксплицитности» (Ю.И. Левин был самым постоянным их участником). Предлагалось описание текста, группы текстов, обряда, мифа и обсуждалось, корректно ли выведены его закономерности. Впечатления «проверки метода на конкретном материале» не было, а если оно возникало, то встречалось критически. Здесь мне было легче учиться, чем на тартуских изданиях: выступающие говорили понятнее, чем писали. Вероятно, потому, что не нужно было шифровать свои мысли от цензуры.

Вообще же язык давался с трудом. Слово «модель» я еще долго переводил в уме как «схема» или «образец», а слово «дискурсивный» — как «линейный». «Если наша жизнь не текст, то что же она такое?» — сказал однажды с кафедры Р.Д.Тименчик, и я понял, что не все то термин, что звучит. Но упоения «птичьим языком» я у говорящих не чувствовал. Паролем служили скорее литературные вкусы: Набоков, Борхес. Когда М.Ю.Лотман невозмутимо делал доклад о поэзии Годунова-Чердынцева, мне понадобилось усилие, чтобы вспомнить, кто это такой. А когда Ю.И.Левин заявил тему о тексте в тексте у Борхеса, кто-то сказал: «Идет впереди моды».

Здесь я впервые попробовал от пассивного усвоения нового для меня языка перейти к активному. А.К. Жолковский делал разбор стихов «Я пью за военные астры...»; разбор этот в тогдашнем виде мне показался артистичным, но легкомысленным. Истокование какой-то последовательности образов случилось для слушателей неубедительным; я, шутя, предложил другое, стараясь держаться манеры Жолковского. Он отнесся к этой пародии всерьез и попросил разрешения сослаться на меня. («См. словарь Ожегова, «ссылка 1⁻²», — писал по поводу таких разрешений Ю.И.Левин.) После этого я стал относиться серьезней к своим разборам стихотворений, а Жолковский, кажется, шутливой, — передоверив некоторые разборы профессору Зет своих рассказов.

Философского обоснования методов не было, слово «герменевтика» не произносилось. Ю. И. Левин прав: это была реакция на то половодье идеологии, которое было вокруг. Мне кажется, что это осталось в собиравшихся и посеячас, хотя захлестывающая идеология и сменила знак на противоположный. У более молодых спроса на философию больше, но сказывается ли это на их конкретных работах, — не знаю. Главное — в том, чтобы считать, что дважды два — четыре, а не столько, сколько дедушка говорил. (Или газета «Правда», или Священное писание, или последний заграничный журнал.) Философские обоснования обычно приходят тогда, когда метод уже отработал свой срок и перестал быть живым и меняющимся. Видимо, это произошло и со структурализмом. Сменяющий его деконструктивизм мне не близок. Со своей игрой в многообразие прочтений он больше похож не на науку, а на искусство, не на исследование, а на творчество и, что хуже, бравирует этим. Я сужу так, потому что сам морально устарел.

Когда сделанное уже отложилось в прописные истины, делаемое перешло в руки наследников, а товарищи по делу разбрелись географически и методологически, то естественно возникает ностальгия по прошлому. Социальная ситуация изменилась, стало возможным говорить публично о том, что раньше приходилось таить. Просветительский ум должен этому только радоваться, но эмоционально это может ощущаться как профанация. Оттого-то Б.М.Гаспаров, описывая прошлое тартуско-московской школы, подчеркивает в ней не просветительский аспект, а черты эсotericского ордена с тайным терминологическим языком. А Ю. И. Левин делает на мандельштамовской конференции доклад «Почему я не буду делать доклад о Мандельштаме»: потому что раньше Мандельштам был ворованным воздухом, паролем, по которому узнавался человек твоей культуры, а сейчас этим может заниматься всякий илот, стало быть, это уже не интересно.

Б.М.Гаспаров применил в описании тартуско-московской школы тот анализ, который она сама привыкла применять к другим объектам. И тартуско-московская школа сразу занервничала, потому что почувствовала, насколько такой анализ недостаточен. Это хорошо: такая встряска может оживить ее силы. А если нет — что ж, «тридцать лет — нормальный жизненный срок работоспособной научной гипотезы», — писал один очень крупный филолог-классик.

О ЛЕТНЕЙ ШКОЛЕ И СЕМИОТИКАХ

О Тартуской школе мне рассказал зимой 1964 г. покойный Исаак Иосифович Ревзин, и я с удовольствием принял предложение участвовать в ней — мне нравились люди, которые собирались туда ехать, и предполагавшееся направление их занятий.

Люди тогда только-только пробуждались, оттаивали после жестокой зимней спячки, а наука пыталась выбраться из полицейского участка.

За исключением голодного 1921 г., когда я намеревался стать поваром, я всегда хотел заниматься литературой, особенно Пушкиным, но вышло так, что заниматься пришлось больше лингвистикой — с литературой у нас обстояло уж очень неблагоприятно. К началу 50-х годов я пришел к убеждению, что, помимо причин политических, неблагоприятие это проистекает из ненаучности самой науки о литературе. Социологическая модель исследования оказалась несостоятельной. Ермиловы и др. обращались с литературоведением как с уличной девкой, но оно и не заслуживало лучшего обращения. В поисках точных методов я обратился к Соссюру и Винаеру. Семиотическая модель оказалась тогда для моих целей весьма подходящей. И еще одно обстоятельство, так сказать, геополитическое: Эстония была Западом, Европой, окраиной того сказочного мира, о котором мне рассказывал отец и который представлялся мне чем-то вроде потерянного рая. За 20 лет до того я вошел в эту страну солдатом и сразу полюбил ее природу и умытые города, ее независимых людей, их молчание. Тогда я вторгался в этот мир, чтобы его захватить и исказить. Теперь я сам ждал от него освобождения, хотя и не политического, но духовного.

Мы приехали в Тарту ранним утром. Нас встретили заботливо и предупредительно и повезли куда-то на автобусе через холмистые поля, пересеченные темными лесами, мимо загадочных озер и чистеньких городков Эльва, Отепя, где к нам присоединились Успенские. Школа располагалась в летнем студенческом лагере, выстроенном, как говорили, к приезду финского президента Кекконена. Главные здания стояли на холме, внизу было небольшое озеро, на озере вышка, финская баня, бараки для жилья. А кругом северные леса, куда влево и вправо убегала дорога, по которой мы приехали; местами виднелись обомшелые валуны, на которых не доставало только надписей для полного сходства с русскими сказками.

Все имело девственный вид, несмотря на лагерь, — звери были непуганые, леса незахламленные. Через дорогу временами перебежали поросыта с кабаньихой, а однажды мы с Владимиром Николаевичем Топоровым видели, как бежала в гору вдоль дороги красно-рыжая лиса, и долго мы провожали ее глазами, пока она не скрылась за поворотом. Во второй приезд (1966 г.) мы совсем рядом с лекционным корпусом напали на такое грибное местечко, что за каких-нибудь полчаса наполнили рубашку Димы Сегала крепкими маслятами. А вечером я оделся поваром и нажарил на всю компанию (человек 30!) грибов. Это грибное пиршество было повторено к приезду Р.О. Якобсона... Но эти сказочно-чудесные места напоминали заколдованное царство: в округе в радиусе нескольких километров не было ни жилья, ни людей. Как-то вечером (уже в 1968 г.) я бродил по окрестностям и набрел на покинутый хутор. На холме, под купами мощных деревьев, стояли жилой дом, скотный двор, амбары, рига, сеновал. Цвела черемуха.

Но не было ни души. Не осталось даже бездомных собак. Людей прогнали с их земли, которую они и их предки обрабатывали веками. Их загнали в колхозы, а может, выслали в Заполярье. В лучшем случае — люди ушли сами. Только на хуторе никого не осталось. И прочные, добротные сложенные постройки были неуютно темны и молчаливы, поля не возделаны, трава не смята. Я наломал охапку черемухи и пошел обратно, мимо черного озера, в котором уже не отражалось ни света угасшей зари, ни огней покинутого хутора.

Обычно мы ходили гулять в сторону противоположную — к Отепя. Там по правую руку было красивое озеро Пюхоярве, а на берегу его — ресторанчик. Там пили мы вкусный бесцветный лимонад «Колокольчик» («Келуке»), а иногда и водку; по этой дороге прогуливались в 1966 г. с Р.О.Якобсоном, а в 1964-м — с Юрой Лекомцевым, там я с В.Н.Топоровым, а потом с А.А.Зализняком состязался в быстрой ходьбе.

Уговаривая меня поехать в Тарту, Исаак Иосифович говорил мне о вольномыслии тартуских ученых и даже об оппозиционности высшего эстонского начальства. И действительно — такой свободы мысли и слова, такого отсутствия всякой казенщины я до того не встречал ни разу в жизни. И партия, и правительство, и администрация (царь, бог и земский начальник, как говорили в старину) были представлены одним-единственным лицом — любезнейшим и очень простым в обращении профессором Юрием Михайловичем Лотманом, которого покойная Октябрина Федоровна Волкова фамильярно называла Юрмихом (они были знакомы еще по университету). Началось с конфуза: я сообщил Ю.М., что читал его статьи, а оказалось, что это были статьи его сестры. Впрочем, это недоразумение последствий не имело. В Ю.М. не было никакой официальности, даже и академической (за исключением разве что обращения *ex cathedra* «коллеги», заменявшее у него советизм «товарищи», как у меня «господа»). Он бродил с нами по лесу и по дорогам, сидел за лимонадом, подпевал вместе со всеми Елене Викторовне Падучевой и вместе с тем тактично и необременительно направлял ход занятий и жизнь всей школы. Это почти не ощущалось в нормальном течении дел и событий, но когда в день похорон Исаака Иосифовича я увидел Ю.М., входящего в траурный зал Института славяноведения, я испытал то чувство облегчения и успокоения, какое возникает в подобных горестных обстоятельствах у младшего состава или учеников, когда появляется старший офицер или учитель.

Занятия открыл Владимир Андреевич Успенский. Он забавно пояснил понятие «вторичные моделирующие системы» рисунком на грифельной доске, изображающим семь пьяных рожц: если этот рисунок рассматривать как эмблему того, чем мы собираемся заниматься («семиотикут»), то это уже будет явление вторичной знаковой системы.

Занятия наши были очень разнообразны, а дни уплотнены до предела. Но, помимо интереса собственно научного, для меня и, мне кажется, для многих других участников, особенно — первого Кязрику, важен был интерес собственно духовный, нравственно-освобождающий. Школа не была никаким камуфляжем, мы действительно занимались семиотикой, а не политикой, не контрреволюцией. Но это было освобождение мысли, как вольные песни Окуджавы того времени были освобождением чувства. Крамолой была в песнях Окуджавы сама искренность лиризма, не связанного с «агитаторским лозунгом». Крамолой в наших докладах и выступлениях было совершенное отсутствие цитат из «классиков» и обращение к такому материалу, как стихи Мандель-

штама и Пастернака, быговой анекдот или карточное гадание. Вообще нравственный дух первого Кяэрику составляла благожелательность, доверие и свобода, казалось, совершенные.

К сожалению, границы были, и довольно тесные. И были они в нас самих. Мы сами были уж очень несвободны и очень развращены своей несвободой, привычкой к ней. Порой мы не доверяли людям без всяких на то оснований (как это промелькнуло в отношении Юры Глазова). Порой мы сами не оправдывали оказанного нам доверия. Помню, как-то мы говорили с В.Н. о коммунистическом парадоксе («Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»), и В.Н. высказал обидную мысль, что и мы сами, участники летней школы, при случае поведем себя как французские якобинцы или русские нигилисты. Я не раз вспоминал этот разговор, потому что трижды на протяжении следующего десятилетия приходилось мне узнавать о некорректных, сомнительных поступках некоторых участников Кяэрику: один публично осудил своих коллег, пытавшихся защищать Синявского и Даниэля; другая написала в дирекцию нечто вроде политического доноса на своих бывших друзей; третий охотно занял служебное место человека, уволенного по политическим мотивам... Остается только благодарить Бога, что мы занимались семиотикой, а не политикой, что дело было в 60—70-е годы, а потому никто из нас не отправил никого на эшафот или в Магадан. Я вспомнил о шигалевщине не для компрометации Кяэрику и его духа, его участников и их нравов. Просто из песни слова не выкинешь. И хорошо, что не выкинешь! Потому что история, как говорил Герцен, будет такой, какой мы ее сделаем, и мы часто киваем на историю или на время как на нечто, в чем мы сами будто и неповинны и что нас должно оправдать.

Через Кяэрику прошли десятки прекрасных людей всех возрастов — от студента Гаррика Суперфина до профессора Петра Григорьевича Богатырева, но чаще других, кроме Оли и Исаака Иосифовича Ревзиных, я вижу мысленно бледное овальное лицо высокого черноволосого мужчины, слегка прихрамывающего и косящего, лицо милого (это одно из его любимых словечек) Александра Моисеевича Пятигорского.

Я познакомился с ним в Кяэрику в 1964 году. Все уже давно спало. Я один устроился в пустой комнате барака и долго не мог заснуть, однако уже задремывал, когда кто-то вспугнул мой сон. Это и был А.М., опоздавший на полсутки к открытию школы. Мы закурили, разговорились, и вскоре выяснилось, что мы с ним расходимся во взглядах решительно по всем пунктам. Мой собеседник оказался отчаянным антипетровцем и антизападником; «пьяный сифилитик» и «дегенерат» были самыми мягкими эпитетами, какими А.М. наградил государя императора Петра Великого и Вольтера. Впрочем, позже я убедился, что А.М., человек очень широких взглядов и очень сердечный, любил порой выражаться как извозчик, причем вовсе не только по адресу своих противников, но и по адресу самых сердечных друзей, но в последнем случае к бранному слову неизменно добавлялось «mon-chèr», а в особо патетических местах А.М. еще добавлял: «Oh, mon bon Dieu!»

Десять лет, почти день в день, продолжалось наше знакомство: в конце лета 1974 года я проводил незабвенного А.М. в добровольное изгнание. Хотя обычно А.М. бывал и шумен и хмелен, проводы были нешумными и непьяными. Напротив окна его квартиры (в первом этаже) стояла полицейская машина и нагло-откровенно снимала все происходящее в комнате. Впрочем,

настоящее мое прощание с А.М. произошло задолго до его отъезда, 28 марта того же года. В этот день неожиданно и внезапно умер Исаак Иосифович Ревзин. И смерть его для меня как бы символизировала конец Кязэрику — конец эпохи, «кризис жанра». Помню, когда мы с И.И. в феврале 1974 года еще только ехали в Тарту (Оля почему-то не могла в тот раз поехать), я несколько раз повторил ему, что у меня такое чувство, будто мы едем на собственные похороны.

Эпоха Кязэрику прошла. И дело было не в том, что начальство опомнилось и на фоне гущающейся реакции решило управиться и с этим проявлением «оттепели». Более всего дело было в нас самих: мы переросли Кязэрику, так и не создав своих «Прологемнов», так и не став русско-эстонскими Бурбаками. Лишенные привычного эстонского приволья, мы пыгались собираться в Москве у Ю.А.Шрейдера (ВИНИТИ), у Н.И.Толстого (в лаборатории МГУ), у Е.М.Мелетинского, но все эти встречи уже не дали ничего похожего на ту творческую вспышку, какой была славная летняя школа...

Время шло к полуночи, когда мы с А.М. 28 марта вышли от Оли и он предложил мне зайти к нему выпить водки. «Водка хорошая. Настоящая пшеничная, из Березки», — сообщил А.М., хотя ясно было, что в эту ночь нас устроила бы любая водка. Мы пили с ним вдвоем крепкую (50-градусную) водку и говорили об И.И., о жизни и смерти, о близящейся разлуке (А.М. давно уже подал документы и «сидел в отказе»), о Марселе Прусте, которого я тогда переводил, о дхарме и Будде. Вероятно, мы не сказали ничего нового, ничего особо значительного, что было бы важно услышать и узнать другим людям. Но это был душевный обмен мыслями и чувствами людей, благоволивших друг другу, последний разговор перед разлукой, быть может, вечной.

Таким сердечным обменом мыслями и чувствами с людьми, благорасположенными друг другу, была для меня и вся десятилетняя история Кязэрику.

С. Д. Серебряный

О ВТОРОЙ ЛЕТНЕЙ ШКОЛЕ

I

Мне посчастливилось участвовать в двух «тартуских школах»: во «Второй летней школе по вторичным моделирующим системам» (Кязэрику, август 1966 г.) и еще в одной (единственной?) буддологической «школе» (не помню, как она официально называлась), которая состоялась там же, в Кязэрику, в апреле 1967 г. Эти поездки в Эстонию — одни из самых дорогих для меня воспоминаний студенческих лет. Именно теперь нам важно попытаться понять, увидеть в истинном свете и достижения, и неудачи «тартуского феномена», противостоя разным видам мифологизации. С одной стороны, на наших глазах создается миф о некоей «тартуско-московской школе», это длинное имя полагается произносить с придыханием и умирением. С другой стороны, статья того же Б. М. Гаспарова, при всей ее частичной правоте, — это все-таки тоже род мифотворчества, только с иной расстановкой оценок.

II

В Институте восточных языков (ИВЯ, теперь — Институт стран Азии и Африки, ИСАА) при МГУ, где я учился в 60-е годы, Т. Я. Елизаренкова

преподавала нам индийскую филологию, а А. М. Пятигорский читал лекции по индийской философии и религиям Индии. Под руководством Т. Я. я написал курсовую работу по «Морфологии сказки» В. Я. Проппа, сопоставляя его знаменитую «формулу» со сказками Индии. Весной 1966 г. то ли Т. Я., то ли А. М. предложили мне послать на эту тему тезисы в Тарту и, очевидно, порекомендовали меня Ю. М. Лотману. Так я стал участником (едва ли не самым молодым) «Второй летней школы по вторичным моделирующим системам».

К восприятию того, что мне предстояло услышать на этой «школе», я был до некоторой степени подготовлен моим московским опытом. Не помню, сколь распространенным в Москве было уже к тому времени слово «семиотика», но такие родственные по звучанию слова, как «структурализм» или «типологические исследования» в первой половине 1960-х годов были в Москве у всех на слуху, а для нас, студентов, обладали большим очарованием: пользуясь языком семиотики, можно сказать, что данные слова составляли постоянную и стойкую оппозицию таким словосочетаниям, как «диалектический материализм» или «история КПСС». Эти последние были названиями принудительных и заведомо фальшивых учебных курсов, которые читались, как правило (хотя и не всегда — см. ниже), преподавателями убогими и скучными. Напротив, слова «структурализм», «типология» и т. п. ассоциировались с интеллектуальной свободой, «настоящей наукой» и (что было не менее важно) с интересными, яркими личностями преподавателей. Так, о структурализме (и, вероятно, о семиотике) нам еще на первом курсе (в 1962—63 гг.) рассказывал Ю. К. Щеглов (ныне — «полный профессор» Висконсинского университета, г. Мэдисон, США).

Не знаю, в какой мере уже описаны мемуаристами и историками эти годы, середина 1960-х, условно говоря: от смещения Н. С. Хрущева в октябре 1964 г. до вторжения советских войск в Чехословакию в августе 1968 г. Для меня мои «тартуские школы» — это неотъемлемая часть тех лет, той своеобразной эпохи, когда «хрущевская» либерализация, насколько я понимаю, получила как бы второе дыхание, так или иначе дивившееся по крайней мере до рубежа десятилетий.

«Тартуские школы» (во всяком случае, на той стадии, на которой я их застал и запомнил) были не столько попытками неких нонконформистов отгородиться от враждебной советской действительности, сколько частью более широкого процесса освобождения всего советского общества в целом; процесса, позже приостановленного, но, как мы теперь видим, лишь на время. Конечно, было в ходу такое полусутопливое определение семиотики: «То, о чем можно говорить в Тарту, но нельзя ни в Москве, ни в Ленинграде» — но на самом деле тогда, в середине 60-х, о многом можно было говорить *свободно* не только в Тарту.

Приведу лишь один пример, врезавшийся мне в память. Весной 1965 г. я сдавал экзамен по «диалектическому материализму». Этот курс читал нам преподаватель по фамилии Журавлев (к своему стыду, я не запомнил его имени и отчества). Я с благодарностью вспоминаю этого человека, потому что он постарался в рамках казенного курса рассказать нам много действительно важного и *подлинного*, защищая честь философии как серьезного поиска истины. На экзамене мне достался вопрос о книге В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» — и я сказал все, что думал об этом произведении: что это никакой не философский труд, а внутривнутрипартийная склока, замаскированная под философию; что Ленин мало понимал и еще меньше уважал философию; что для него она была лишь средством политической борьбы и т. д. и т. п. Экзаменатор молча выслушал меня и так же молча поставил «пять» в мою зачетку. Примерно такой реакции я от него и ждал: мой ответ был отнюдь не демонстрацией гражданской смелости (мне, увы, несвойственной); скорее я захотел показать преподавателю, что внимательно слушал его лекции, серьезно от-

ношусь к его предмету, философии, и полностью доверяю ему как человеку. Объективности ради должен добавить, что при сем присутствовали лишь мы двое. Будь там кто-либо еще, в ком я не был бы столь уверен, я вряд ли бы стал говорить столь откровенно.

К счастью, мы тогда могли уже читать не только «Материализм и эмпириокритицизм». Некоторые мои знакомые зачитывались и Владимиром Соловьевым, и Павлом Флоренским, и Львом Шестовым, и, разумеется, Николаем Бердяевым (которого многие «марксисты» якобы открыли для себя только в эпоху «перестройки» и особенно после нее). Меня, впрочем, больше привлекал Бертран Рассел и философия науки, философия научного познания. Наш институт (ИВЯ при МГУ) мы с легкой руки одного преподавателя-острослова называли «срам науки». Идеалом была «настоящая наука», но по вопросу о том, что именно следует считать «настоящей наукой» применительно к востоковедению и гуманитарной сфере в целом, мнения высказывались разные.

Летом 1966 года, незадолго до поездки в Тарту, я недели две работал переводчиком на международном конгрессе психологов, проходившем в Москве, в зданиях МГУ. На этот конгресс меня привело, помимо прочего, желание хоть как-то приобщиться к негуманитарной науке, подышать воздухом «научного метода», чтобы попытаться понять, каким образом «гуманитарные науки» могут стать *настоящей наукой*. Это был первый в моей жизни большой международный конгресс: многолюдный, многоликий, шумный, но и насыщенный идеями, спорами, информацией. Я жадно впитывал впечатления и, кажется, кое-что важное для себя уловил. Кстати, одним из заметных событий конгресса было выступление гостя из Америки — Романа Осиповича Якобсона. Через некоторое время я вновь увидел его в Кяэрику. «Вторая летняя школа» оказалась для меня как бы продолжением международного психологического конгресса. Невольно я сравнивал и сопоставлял.

Это была моя первая поездка в Эстонию, первое в сознательном возрасте путешествие на Запад. И тогда было понятно, что Эстония — это *другая* страна. Одно из самых сильных и запомнившихся впечатлений — эстонский язык, совсем иной (поскольку я не понимал ни слова) и звучащий как диковинная музыка. Не менее сильное впечатление — природа Кяэрику, чудным образом сочетавшая в себе простор, обозримость и какую-то умиротворяющую красоту. И на фоне всего этого, сверх всего этого — подлинная «роскошь человеческого общения».

Та «школа» была, по сути дела, почти непрерывной чередой различных бесед. Особенно располагали к разговорам длинные прогулки вокруг Кяэрику. Помню, во время одной из таких прогулок Н. Трауберг прочитала нам нечто вроде лекции о католицизме и, в частности, об иезуитах как знатоках человеческой психики. В другой (или в тот же?) раз Т. Я. Елизаренкова говорила о психологии (сейчас бы сказали — менталитете) своего поколения, учившегося в школе и университете при Сталине. Мне запомнилась ее фраза: «Из нас хотели сделать фанатиков — и сделали, только в другом смысле». Уже после самой «школы», в Тарту, меня полдня водил по городу П. Нурмикунд, лингвист-полиглот. Он учился до войны в университете Копенгагена, и с Борисом Андреевичем Успенским разговаривал исключительно по-датски. Со мной он предпочел говорить по-английски, объяснив, что русский язык выучил в ссылке, в Средней Азии, и поэтому не очень любит им пользоваться.

Запомнился мне и своего рода «азор» или даже контраст между тем, что обсуждалось на заседаниях, и тем, о чем порой шла речь в кулуарах. Тогда не прошло еще и двух лет после смещения Н. С. Хрущева. Судьба «оттепели» и «десталинизации», курс нового «руководства», перспективы дальнейшей жизни страны — эти вопросы не могли не волновать всех участников «школы». Я был слишком «аутсайдером», «маргиналом» (по возрасту и по стажу знакомства с основными участниками «школы»), чтобы

такие разговоры велись лично со мной, но в то же время от меня их специально и не утаивали. Помню, В. Н. Топоров с кем-то очень весело обсуждал биографию И. В. Сталина, а А. М. Пятигорский однажды при мне, многозначительно двигая бровями, рассказал услышанную историю о том, как Косыгин, будучи уже «главным», посетил некий завод и без предуведомления начальства зашел в уборную для рабочих... Не помню, чем завершался тот сюжет, но смысл его, очевидно, заключался в том, что «новое начальство» несколько ближе к народу, чем прежде, и как будто собирается больше печься о народном благе. Позже мне рассказали, что в конфиденциальных беседах Р. О. Якобсон выражал желание вернуться к концу жизни на родину, и на банкете Г. А. Лескис в резкой форме выговаривал ему за это¹.

На заседаниях «школы» подобные сюжеты, разумеется, эксплицитно не звучали. Там царил почти безупречный академизм (что теперь, по прошествии многих лет, несколько напоминает мне классическую советскую ситуацию, описанную в рассказе А. Я. Яшина «Рычаги»). Впрочем, академизм этот порой был как бы с двойным дном. Перелистывая сегодня «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам» 1966 года, я не могу не заметить, например, что в тезисах Ю. И. Левина «Замечания о типологии текстов» среди прочих текстов рассматриваются «Матренин двор» А. И. Солженицына, а также сборники стихов Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама и даже Гумилева (тогда еще совсем не «реабилитированного»). Теперь мне кажется, что даже выбор темы для доклада Р. О. Якобсона был неслучаен. Знаменитый гость анализировал стихотворение А. Н. Радищева:

Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду? —
Я тот же, что и был, и буду весь свой век:
Не скот, не дерево, не раб, но человек!
Дорогу проложить, где не бывало следу,
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах,
Чувствительным сердцам и истине я в страх
В острог Илимский еду.

Роман Осипович, конечно, разбирал фонетические и синтаксические структуры текста, но слушатели не могли не вспоминать, что в начале того же 1966 года состоялся суд над А. Синявским и Ю. Даниэлем. Иными словами, в некоторых выступлениях был элемент игры, известной под названием «кукиш в кармане».

Или, например, в докладе о ведийском пантеоне шла речь о том, что на более ранних этапах верховным божеством был Варуна, а затем его вытеснил и заменил в этой роли Индра. В качестве резюме была предложена фраза: «Индра — это Варуна сегодня!» — вызвавшая живейшую реакцию у большинства присутствовавших. Мне, еще заставшему в детстве живого Сталина и его культ (употребляю это слово без всяких кавычек), не надо было, разумеется, объяснять, что в этой фразе-резюме обыгрывался лозунг «Сталин — это Ленин сегодня», но моя реакция на подобную шутку не могла не быть более сдержанной. Для тех, над кем лозунги сталинской эпохи в свое время тяготели как жуткий кошмар, возможность поиздеваться над ними еще в конце 60-х была чем-то вроде эмансипирующей автотерапии. Но моему поколению уже не надо было эмансипироваться от этих лозунгов.

Вообще мне кажется, что «тартуские школы» — это во многом именно творческие игры (в самом серьезном и достойном значении этого слова) того поколения, которое получало среднее и высшее образование еще при Сталине, а потом, в 60-е годы, стремилось сбросить с себя это гнетущее наследие-воспоминание. Именно реакцией на «гуманитарную науку» сталинского времени (впрочем и постсталинского тоже) можно объяснить почти нарочитый отказ «тартуанцев» как от философии, от какой

бы то ни было философской (общеметодологической) рефлексии, так и (хотя и в меньшей степени) от истории. Занятия «семиотикой», таким образом, как будто сулили возможность устроить некую «экологическую нишу» и обрести в ней определенную степень свободы.

Тогда, в Кязрику, я испытывал одновременно и воодушевление и разочарование. «Школа» не дала мне ответов на те вопросы, которые меня тогда занимали; по изложенным выше причинам (объективным и субъективным) я не мог быть полноценным участником этого пиршества духа². Помню я попытался выяснить общеметодологические вопросы семиотики с Б. А. Успенским. Мы долго ходили с ним взад-вперед по какому-то холлу, Б. А. терпеливо объяснял мне, что такое «знак», но я так и не понял.

III

Однако для меня Тарту и Кязрику — это отнюдь не только семиотика. На буддологической «школе» в апреле 1967 года о семиотике можно было вообще не вспоминать. Мы слушали доклады о буддийской философии, о проблемах истории буддизма; даже были «занятия» с чтением конкретных буддийских текстов на санскрите, пали и (для тех, кто понимал) на тибетском. Особенно запомнился мне эстонский текстолог Э. Мазинг, который сделал доклад о философии Нагарджуны — на немецком языке. В той школе принимали участие и В. Н. Топоров, и Т. Я. Елизаренкова, и Л. Мьяль, и А. М. Пятигорский, и Б. Л. Огибенин (живущий ныне во Франции), и А. В. Герасимов (ныне гражданин Израиля), и Г. Г. Суперфин (позже, после тюрьмы и ссылки, уехавший в Германию), и покойная Октябрина Федоровна Волкова, преподававшая мне (как и многим другим) санскрит.

На кухне у О. Ф., где проходили наши занятия, висел портрет (нечто вроде автошаржа) Ю. М. Лотмана. Она называла его не иначе как «Юрмих» и относилась к нему с величайшем почтением. Некоторые же другие участники «тартуских школ» вызывали у нее менее почтительное отношение. Так, объектом постоянного подтрунивания был «Мосеич», то есть, разумеется, Александр Моисеевич Пятигорский.

Одна из наиболее ярких фигур московской гуманитарной интеллигенции 60-х — начала 70-х годов и, очевидно, один из столпов «тартуанства», А. М. Пятигорский как бы олицетворяет для меня историю и, отчасти, саму природу данного феномена. По-моему, «тартуский феномен» был чем-то иным, чем-то большим, чем «школа». Это была попытка создать свободную научную среду, в которой очень *разные* люди могли бы плодотворно общаться между собой, вдохновляясь более взаимной разностью, чем общностью подходов и идей³.

В 60-е годы я имел возможность довольно часто встречаться с А. М. в Москве, в Институте востоковедения (который размещался тогда в Армянском переулке). Рабочий стол А. М., как и некоторых других индологов, был в мемориальном кабинете Ю. Н. Рериха⁴. Однажды, в 1965 или 1966 году, я сидел в этом кабинете и, должно быть, читал какие-то индийские тексты. А. М. ходил своей характерной походкой вдоль застекленных книжных шкафов и рассуждал о том, что в любом научном исследовании ученый лишь выражает самого себя. Т. Я. Елизаренкова, сидевшая за своим столом, возражала ему в том смысле, что структурализм именно и дает возможность ученому отрешиться от своей личности и выражать некие объективные истины. Но А. М. был неумолим. Я и сейчас могу воспроизвести в памяти его слова и интонации: «Милая Тася! Структуралисты тоже лишь выражают самих себя».

В другой раз, помню, в одном из коридоров Института востоковедения я попытался вызвать А. М. на разговор о том, что такое наука. «Я не занимаюсь наукой», — отрезал А. М. — «Чем же Вы занимаетесь?» — «Я

ищу адекватную форму существования». — «Адекватную чему?» — «Моей сущности». — «А Вы уверены, что есть некая сущность...?» — «Я исхожу из такого предположения».

По образованию А. М. все-таки философ и от чересчур общих вопросов уходил профессионально. А в 1974 году он вообще уехал в Англию. Будущая история «тартуанства» неизбежно должна будет рассматривать и эту болезненную тему — тему эмиграции «третьей волны». Из тех людей, кого мне довелось встречать в Тарту, едва ли не половина эмигрировала в 70-х годах.

Впрочем, история «тартуанства» («пост-тартуанства?») в 70—80 годы — это уже особая тема. Времена настали совсем другие, и потому дороги многих бывших «тартуанцев» разошлись. Кто уехал, кому пришлось так или иначе приспособливаться к «местным условиям». Советский истеблицизм с годами отчасти научился тому искусству удушения приятием, которое Г. Маркузе назвал «oppressive tolerance». К концу 1970-х годов можно было изъясняться на «птичьем языке» семиотики и при этом состоять в КПСС. Даже академик М. Б. Храпченко вдруг стал специалистом по семиотике. «Эмансипационный потенциал» семиотики казался исчерпанным...

IV

Первоначальные намерения и надежды были в самом деле грандиозны. В «Предисловии» к первому «манифесту» российской семиотики утверждалось: «Семиотика — это новая наука, объектом которой являются любые системы знаков, используемые в человеческом обществе»⁵. И несколько далее: «Основополагающая роль семиотических методов для всех смежных гуманитарных наук смело (sic!) может быть сопоставлена со значением математики для естественных наук»⁶. Иными словами, семиотика замышлялась как некая супердисциплина, которая должна была возвыситься над всеми гуманитарными науками, осветив их своим светом и снабдив «руководящей» методологией (замечу в скобках, что идеологи истеблишмента не могли сразу же не увидеть в этой «новой науке» конкурентку «марксизмушке»). Этот амбициозный «проект» осуществлен не был: как из-за внешних препятствий («марксизмушка» была еще слишком сильна), так и, очевидно, из-за его исходных внутренних слабостей. Беру на себя смелость утверждать (вслед за Г. А. Лесскисом), что «тартуские школы» не создали какой-либо всеобъемлющей методологии гуманитарного знания, которую теперь мы, сбросив иго «марксизма», могли бы торжественно принять и восславить. Впрочем, само желание подобную «суперметодологию» обрести не есть ли тяжелое наследие нашего «марксистского» прошлого? Я полагаю, что мы окажем большее уважение «тартуанству», если будем рассматривать его не как догму или как «руководство к действию»⁷, а как историю живых и неординарных, порою поистине героических научных поисков, ценных как своими бесспорными достижениями, так и — в не меньшей степени — своими неудачами.

Примечания

- 1 Через два года, в августе 1968, Р. О. Якобсон оказался в Праге, когда в нее вошли советские войска. Говорят, что именно после этого он окончательно отказался от намерения вернуться на родину.
- 2 В этом смысле символично происшествие, о котором нечестно было бы умолчать. В заключение «школы» был устроен банкет. Я, смешав эстонскую водку с красным вином, быстро и сильно захмелел. Помню лишь, как я лежал на траве вместе с еще одним столь же неумелым «семиотиком», а потом меня отвел «домой» Томас Венцлова.

- 3 Впрочем, не ломлюсь ли я в открытые двери? Ведь никто иной как Б. А. Успенский еще в 1981 г. признал, что лишь «со стороны» в «тартуско-московской школе» «видят <...> некоторое единство, на которое сами члены кружка, вообще говоря, не претендуют» (Успенский Б. А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы. // Труды по знаковым системам. XX. Тарту, 1987, с. 18; эта статья — доклад, прочитанный в 1981 г., в Берлине).
- 4 В этом кабинете в 60-х — начале 70-х гг. по крайней мере раз в год проходили так называемые «Рериховские чтения», во многом сходные по духу с «тартускими школами» и разделившие судьбу последних: в 70-е годы начальство эти чтения запретило.
- 5 Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. Москва, Изд-во АН СССР, 1962, с. 3. Об этом издании см. Успенский Б. А. К проблеме..., с. 22.
- 6 Там же, с. 8.
- 7 Увы, нечто подобное вполне может произойти. Так, некие административные инстанции уже пытаются навязать вузам новую гуманитарную «супердисциплину» под названием «культурология». Не исключено, что само слово «культурология» заимствовано именно из «семиотических» источников.

Т. В. Цивьян

AD USUM INTERNUM

Начатая Б. М. Гаспаровым цепь «тартуских меморий» странным — или естественным — образом превратилась в цепной текст, построенный в полном соответствии с законами этого жанра. Каждый последующий фрагмент повторяет (или, по крайней мере, учитывает) предыдущий и обязательно прибавляет нечто новое, *свое*. Нередко это новое полемично, и полемичность, как представляется, выступает знаком *своего*: на каком-то глубоком, может быть, подсознательном уровне так прорывается желание сказать нечто, выбивающееся из общего. Тем самым не только утверждается идея *своего*, но и подтверждается вхождение в *наше*. Вхождение в *наше*, в свою очередь, воспринимается не только как ограничение некоего круга, но и как счастливая отмеченность, как причастность к чему-то, — но это *что-то*, как ни странно, точному определению не поддается и почти косноязычно сводится к вопросу «так школа это все-таки или не школа?»

А в этом ли или, точнее, только ли в этом дело?

И почему ему на ум все мысль о море лезет?

Обращает на себя внимание то, что едва ли не все серьезно и академически поставленные рассуждения постоянно сбиваются на ностальгические воспоминания (то, что стороннему и внешнему читателю может показаться в лучшем случае «уютным гробокопательством»), причем в эти воспоминания входят прежде всего какие-то милые мелочи — собирание грибов, хоровое пение в автобусе (с не очень удачно, ввиду слушателей — мрачных эстонцев — выбранным репертуаром — *Avanti, popolo*, с лихим припевом; в

любимые входили также «Подмосковный городок» — из быта ткачих — и «Бабье лето» — из быта богемы (в нашем представлении), и так далее. Действительно, почему в выяснении и исправлении бытовых деталей присутствует почти та же горячность, что в обсуждении основных направлений тартуских штудий? И, наконец, куда обращен весь этот совокупный текст, вовне или внутрь?

Так получилось, что я пишу свою часть почти в конце длинного свитка воспоминаний, который развивали другие; возможно, место и определило восприятие всего прочитанного как цепного текста, отличающегося, как известно, весьма жесткой структурой, а такое восприятие вызвало желание из этой жесткости вырваться. Кроме того, безусловно и заранее хотелось отказаться и от полемичности, и от подспудно ощущаемого подталкивания *на проклятые вопросы дай ответы нам прямые*. Отталкивание от одного тянуло в сторону другого — воспоминаний, и тартуский *genius loci* вступал в роли диктующей музы.

Скажите «Тарту, Кязрику», и улыбнемся мы сквозь слезы.

Как и полагается по всем поэтическим канонам, воспоминания выхватывают вспышками разрозненные события, места и лица, и первое — поразившее красотой лицо Зары Григорьевны в автобусе, который вез нас, ошеломленных эстонской заграницей, от коричневого деревянного тартуского вокзала в неизвестное и трудновывоговариваемое местопребывание. Роман Осипович, единственный, кто не мог справиться с автоматической камерой хранения (к изумлению всех, считавших, что жизнь в Америке предполагает умение обращаться с техникой), и «польская статья» Кристины. Кроткий Петр Григорьевич, который, чтобы отличить принадлежащую ему книжечку тезисов, вывел на ней «мой экземпляр» (известные сюжеты с хитроумными наименованиями, такими, как «Одиссей-Никто», он к себе не применял). Исаак Иосифович, Юра (Юрий Константинович) — те, которые сами уже не могут вспоминать, и о ком помним мы.

Недавно вышла очень ценная книга — библиографический указатель тартуских изданий, роспись всех наших сборников, и тезисов, и статей. Пока еще не занялись ни хроникой заседаний, ни тем, чтобы не только перечислить всех участников тартуских встреч, но и указать (хотя бы на уровне библиографии) их дальнейшие пути. Это, наверное, было бы самым доступным способом узнать, какие линии шли из Тарту (и из первого московского симпозиума), что оказалось плодотворным, а что ушло в песок. В конце концов абсолютное время тартуских встреч было очень коротким: если сложить по дням, то наберется немногим более месяца живого общения, но оно, как показывают, в частности, наши воспоминания, — томов премногих тяжелей. Не случайно, что все обращаются прежде всего к самим встречам, к событиям и непосредственным речам, полемизируют в контексте общения и лишь потом говорят о «печатном слове».

Читатель и *le grand public* знакомы с этим семиотическим крутом, конечно, прежде всего по книгам («Семиотика» и еще более редкие сборнички тезисов), далее — по «именам» тех, кто там публиковался и затем работал в том же духе. Казалось бы, в этом направлении и строить анализ, полемизировать и т. п., но нет — притягивает не просто то, с чего

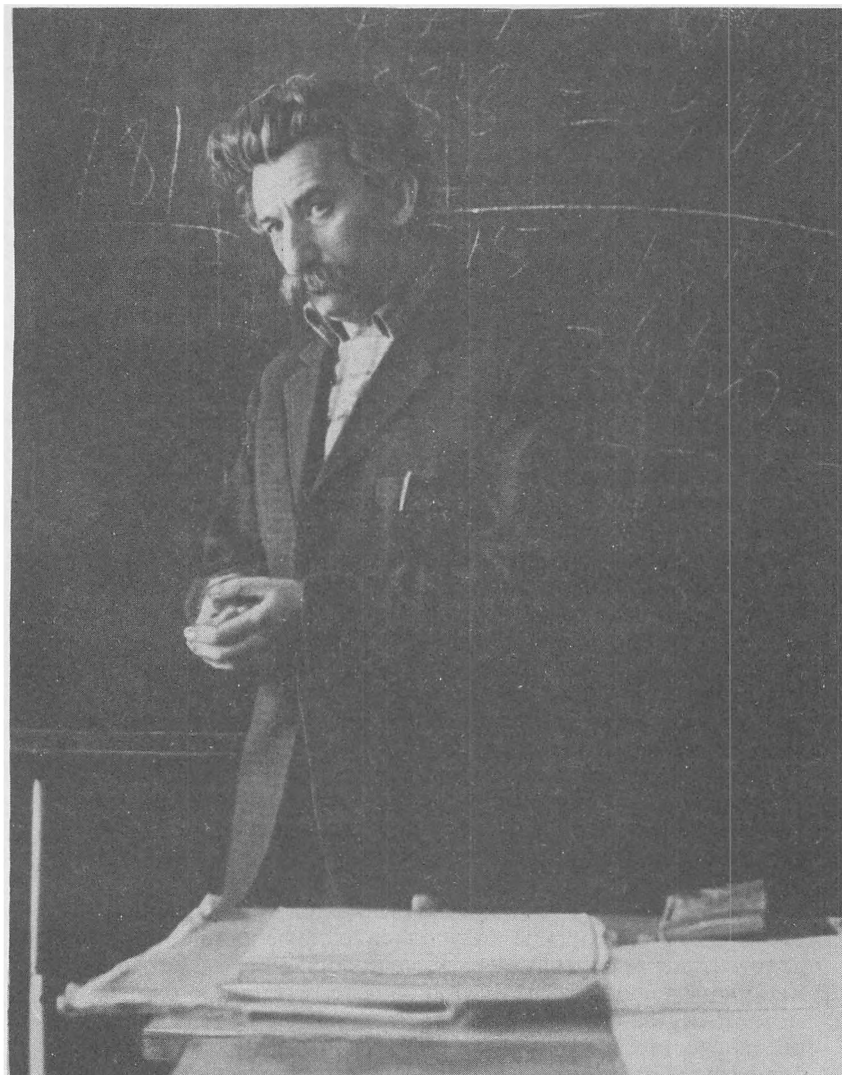
начиналось, а то, «как это было в действительности» и к новому переживанию этой действительности. К этому устремляются и те, кто был в центре, и те, кто был на периферии, и те, кто был в стороне и смотрел на все из прекрасного далека. Почему?

Привожу ответ одного из первых и постоянных московско-тартусцев: «Потому что это было блаженное время».

И для меня этим исчерпывается если не все, то главное; остается только «перебрать», чем оно было блаженно. Не только тем, что все были молоды и дорога, которая казалась всех длинней, еще не сделалась короткой. Не только тем, что все происходило в необыкновенном месте (мифологическом, поэтическом, семиотическом *саду*) и в необычной, особой обстановке, которую и делали такой особой ее хозяева. И многое еще можно было бы перечислить с этим зачином, если не бояться, что получится нечто вроде пасхального рассказа, написанного к тому же дамской рукой. И хотя это был бы случай, когда форма вполне соответствовала бы содержанию, все-таки казалось бы, что за этим антуражем должно скрываться нечто.

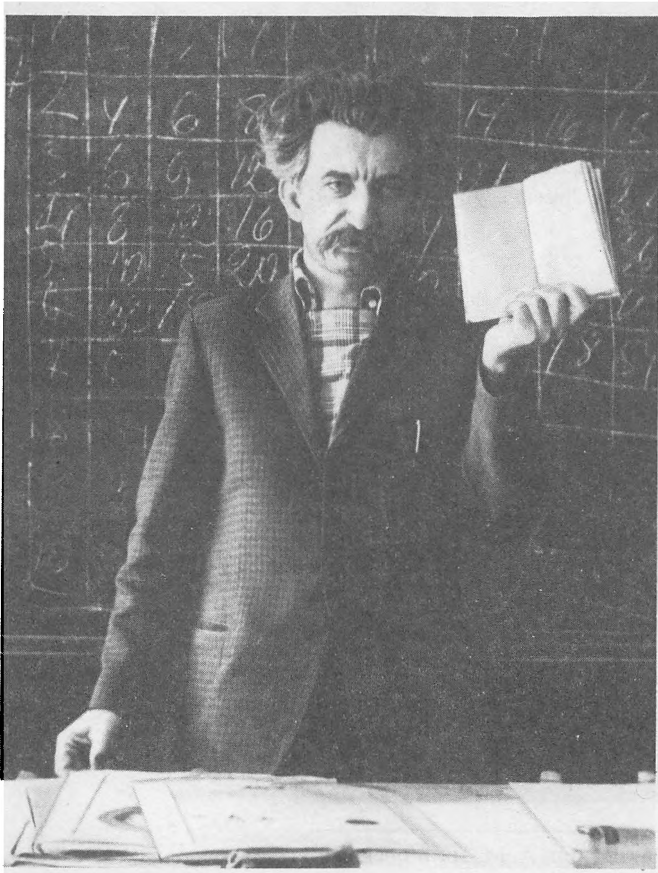
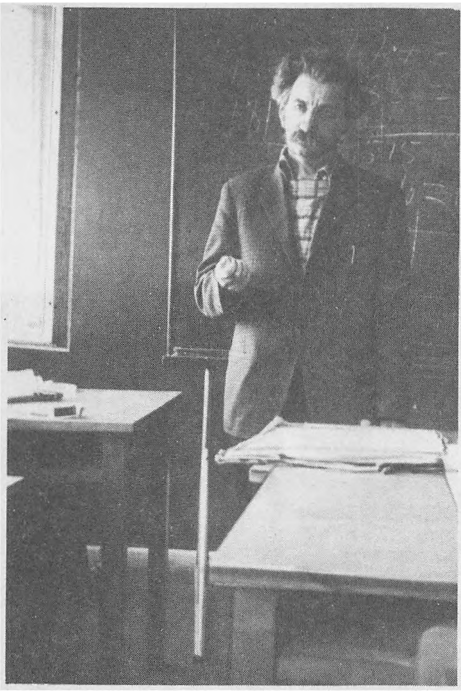
Однако дело в том, что этот-то антураж и был сутью, вернее, бессмысленно было бы отделять его от «собственно научной части», во время которой и «формировалось направление»: нет, оно «формировалось» все время, никакой прерывности не было, была совершенно особая, напряженная атмосфера, состояние постоянного подъема. Это было как бы творчество *in se* и *per se*: мы присутствовали и участвовали в некоем творении. Опять-таки бессмысленно и видеть в этом выпренность (с намеком на манию величия), и описывать, как доклады по окончании заседаний перетекали в перипатетические беседы, а буквальны симпозиумы в громадном полутемном зале с длинными столами — в симпозиумы научные и т. п.; «о науке» говорили везде, и в этом смысле и время, и пространство были едиными. Трудно объяснить это, чтобы не получилось плоское клише, но, действительно, больше всего здесь подошло бы заимствование из пантеизма, когда ни про одну тему и ни про один момент нельзя было бы сказать, что в нем не присутствовало бы творчество, пусть скрыто; оно и дало тот заряд, который действует и по сю пору (и, будем надеяться, не превращается в сварливый старческий задор).

Поскольку в жанре мемуарий позволено говорить о себе и даже называть себя *я*, а не *мы*, то я и говорю, что для меня тартуское время слилось в один сияющий клубок, из которого извлекаются воспоминания, как ни странно, скорее дурацкие (вроде песни про *эту Петрову*), или лирические, или подобные. Это то, что выделяется в дискретное. И вместе с этим есть чувство и убеждение, что главное из приобретенного и накопленного в Тарту отложилось в виде недискретного, и основной опыт состоял в сохранившейся на всю жизнь потребности постоянного духовного напряжения, постоянной деятельности, которая, по сути, дела и является научной работой. Я бы говорила (по крайней мере для себя) о ш к о л е в прямом смысле, о локусе учения, ученичества и учительства. Должна ли понимаемая так школа означать и единое направление? Мне кажется, нет, хотя она не может не заключать в себе внутреннего единства, общности по духу, что обязательно предполагает и различия, в том числе и



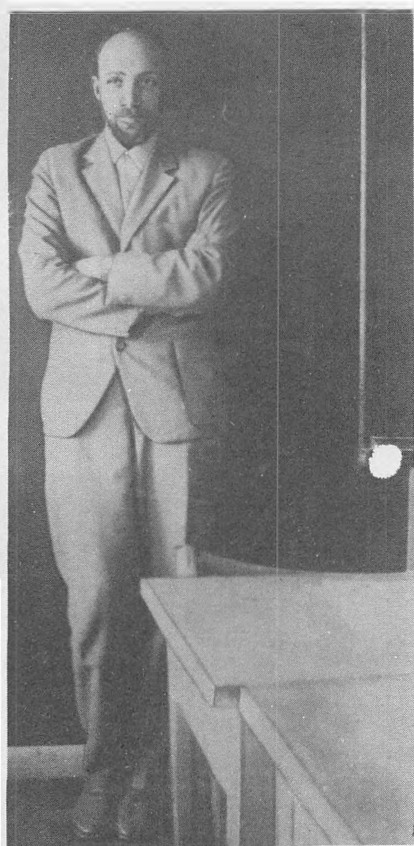
Ю. М. Лотман

Редакция выражает глубочайшую признательность Г. С. Лебедевой, любезно предоставившей фотографии участников «Третьей летней школы по вторичным моделирующим системам» (1968 г.). Все фотографии, взятые из личного архива, публикуются впервые.

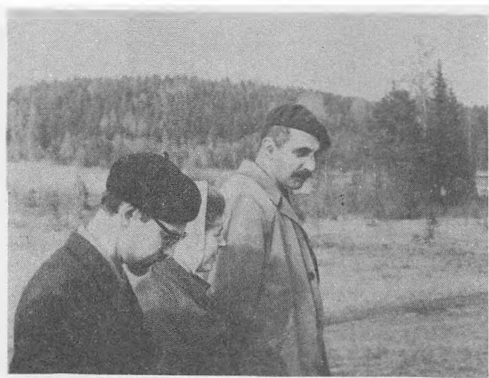




Г. А. Лескиис



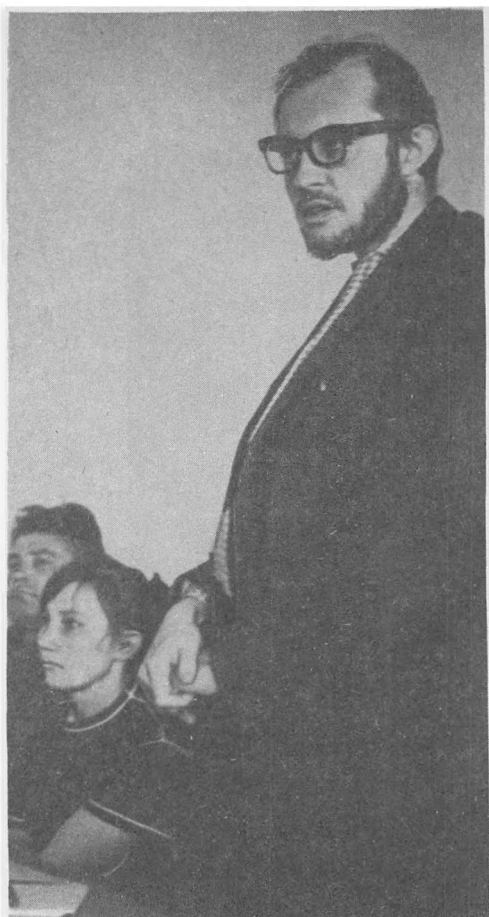
Ю. И. Левин



Б. И. Огибенин, А. М. Пятигорский



А. М. Пятигорский



Б. А. Успенский



Вяч. Вс. Иванов



Е. М. Мелетинский, Д. М. Сегал, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик

полемику, вплоть до неприятия, — но все это происходит внутри, в границах *нашего*.

Может быть, поэтому при чтении этого «текста воспоминаний» у меня создавалось ощущение, что они пишутся не столько вовне, «для истории», сколько *ad usum internum*, для каждого из нас, объединенных нашей школой.

Воспоминания вызвала потребность в обращении к своему прошлому, и она стала особенно настоятельной потому, что *это было блаженное время*.

В. Н. Топоров

ВМЕСТО ВОСПОМИНАНИЯ

Было сделано предложение вспомнить о первых тартуских встречах. Собственно говоря, в с п о м и н а т ь, т. е. вызывать образ воспоминаемого из глубин памяти наружу, вверх, на поверхность (*вс-/вос-<*взз-*) сознания, где это воспоминаемое легче всего отдается перу и становится письменным текстом, было не нужно. Память о тех днях оставила следы в разных слоях сознания, и оживлять ее в связи с ситуацией *hic et nunc* тоже было излишним: почти тридцать лет она вживе присутствует, так сказать, *ubique et semper* как незабываемое событие личного интегрального жизненного опыта. Конечно, это не означает ни тождества памяти и воспоминания, ни наличия некоей механически-автоматической связи между ними. Прав был поэт, напомнив, что между *помнить* и *вспомнить* — огромное расстояние: в известном смысле память уже не связана необходимо с Я как лицом (скорее мне *помнится*, чем я *помню*), и она нейтральна в отношении идентификации по признаку «активность — пассивность», тогда как воспоминание не мыслимо вне активного и обостренно-личного Я, которое здесь и теперь нисходит в глубь памяти, отбирает нужное, сочетает в определенную последовательность и некоей внутренней силой, этому Я свойственной и им самим вырабатываемой, выводит эти как бы втуне лежавшие в памяти сокровища наружу, устанавливая их подлинную, несравненно более высокую цену. Все это по плечу такому Я, которое мыслит, говорит, делает, и только органическое присутствие Я окончательно оформляет воспоминание.

Поэтому чаще всего так странно звучат обычно предъявляемые воспоминаниям и их субъектам-«воспоминателям» упреки в «субъективности» и в конкретных формах ее проявления — в случайности отбора воспоминаемого, в гипертрофии роли самого «воспоминателя», в неверных акцентах, неточностях и т. п. Эти упреки в большинстве случаев связаны с ошибочной установкой «пользователя» воспоминаниями, не видящего основной ценности текстов этого жанра — с у б ь е к т и в н о й версии воспоминаемого — и пытающегося перепрыгнуть от воспоминания *данного*, единственного в своем роде «воспоминателя», к воспоминаемому, от которого требуется ответ, как оно было «на самом деле», и, следовательно, минуя главное — самого «воспоминателя», обнаруживающего себя через *свою* версию воспоминаемого. При этом легко забывают, что воспоминание, даже в его «овеществленной» и тем самым ослабленной версии, оказывается первичным документом-источником лишь по отношению к «воспоминателю» (и то, конечно, не всегда) в связи с воспоминаемым им; по отношению к самому же воспоминаемому оно лишь вторично. Поэтому именно субъективность «воспоминателя» и воспоминания, предполагающая верность последнего его субъекту, Я, составляет главное достоинство того и другого, даже если в «конечном» продукте все не так, как было «на самом деле». Другое дело, что читатель или исследователь

может, пренебрегая уяснением субъективной стороны воспоминаемого, идти дальше, в направлении к «объективным» слоям его. Но в таком случае сама «объективность» попадает в плен «полуподлинности», так сказать, подлинности не первого сорта и связанных с ней иллюзий, поселяющих ложное убеждение, что подлинны не разные отражения и версии «воспоминаемого» индивидуальными сознаниями, воспринимаемые другими такими же сознаниями, но некое окончательное и «объективное» чудовище по имени «на самом деле», род среднестатистического и десубъективизированного «недоноска», который, лишенный бытия, носится *меж землей и небесами*, понемногу приближаясь к тому и другому, и тяготится, как ненужной роскошью, *бессмысленной вечностью*. Отсутствие и должной широты, и того мужества, которое только и позволяет держать перед собой как равное друг другу все многообразие версий «воспоминаемого», отказываясь при этом от поиска некоей *terra ferma*, опоры эгоистических предрасположенностей индивидуума, стремление во что бы то ни стало поставить на потенциально бесконечном спасительную, завершающую, последнюю точку и провести в непрерывном границы, избавляющие от внутреннего неудобства и связанной с ним тревоги, — все это проявления симптома болезни боязни свободы («элевторофобии») и, значит, боязни «подлинной» подлинности, которая всегда *in statu nascendi*, всегда потенциальна, всегда открыта продолжениям. Эти «фобии» и приводят прежде всего к непоправимым «возмущениям» на пути к подлинности. Несвободное сознание нередко ищет выход из положения в осуществлении требования ограничения «бессмысленной» бесконечности постулатами конкретности, строгости, четкости, объективности, которые, при всей существенности их, во многом теряют свою силу, как только они сориентированы на роковое и ложное «на самом деле», и обнаруживают свое второе, тоже ложное назначение — обеспечить безопасность от бесконечного и достичь некоего личного внутреннего комфорта за счет упрощения, последствия которого не продуманы до конца.

С этой ситуацией связаны и другие предубеждения относительно свойств воспоминания. Так, например, распространено иллюзорное представление, что одно и то же воспоминаемое «воспоминатель» вспоминает (должен вспоминать!) одинаково, едино, без изменений; если же воспоминание «подвижно» и тем самым как бы опровергается постулат тождества воспоминаний, относящихся к одному и тому же воспоминаемому, то и «воспоминателя» готовы заподозрить в измене самому себе прежнему, в наличии неких корыстных мотивов, в неискренности или в лучшем случае в забывчивости или непоследовательности. Происходит это чаще всего потому, что от «воспоминателя» требуют той «корректности» (т. е., по сути дела, неизменности воспоминаемого), которая возможна на уровне некоего институализированного текста, но никак не на уровне некоего самосознания субъекта воспоминания. Последний принципиально субъективен, первый чаще всего вне сферы субъективности, хотя и может иногда косвенно намекать на нее. Обычно такой же институализированный «воспоминательный» текст отрезает «воспоминателя» от воспоминаемого, овеществляя его и прерывая живой контакт с ним. Причина этого добровольного обмена «субъективного» и бытийственного на «объективное» и овеществленное — в ориентации именно на закрепленный в «тяжелой» плоти, сознательно подготовленный и в отмеченной ситуации «объявляемый» институализированный текст, т. е. чаще всего на «письменный» вид воспоминания. Такая форма представления воспоминания, разумеется, имеет свои преимущества: она «удобна» для вторичных операций с воспоминанием, начиная с распространения и репродуцирования его; претендуя на окончательность, завершенность, эта форма воспоминания осмысляется, с одной стороны, как жанр в его типовом представлении, а с другой стороны, легко обретает статус некоей «официальности», надежности и, по ложному умозаключению, подлинности. Но о подлин-

ном вспоминают иначе, для него есть совсем другие формы, да и критерий подлинности применим вовсе не ко всему, что находится в однозначном соответствии.

Из этих рассуждений вытекает ряд следствий. Два из них в данной связи особенно существенны. П е р в о е: между воспоминанием как неким живым, субъективным, индивидуальным движением восходяще-усиливающего типа, определяемым особенностями психо-ментальной структуры самого «воспоминателя», и воспоминанием как уже отчужденным от «воспоминателя» текстом, которым пользуется всякий, кто сможет и/или захочет («другой»), — тоже огромное расстояние; оно определяется разнородностью этих двух типов воспоминания: исходный «локус» первого воспоминания, вызываемого движением особого типа неких психо-ментальных элементов, сами предпосылки его лежат в сфере физиологического, хотя именно «надфизиологическое» (культура), востребовав себе это физиологическое явление, возвращает-культивирует его в той форме — «второе» воспоминание, — которая нужна самой культуре, в виде текста; на этом пути непрерывное превращается («перерабатывается») в дискретное, хаотическое — в космизированное, многообразное и много-разовое — в единое и разовое (или, по меньшей мере, в типовое), внутренне противоречивое — в логизированно-дискурсивное, незаконченное в конечном и завершенное, т. е. в знаково зафиксированное и неким авторитетом верифицированное явление, одним словом, «природное» — в текст культуры. В т о р о е: в ходе подобного преобразования как раз и возникает конфликт между двумя «логиками» двух этих воспоминаний — алогизмом, «вне-логизмом» или уж слишком прихотливой логикой «первого» воспоминания (внутреннего субъективного процесса) и «логикой» его объективации в письменный текст при «втором» воспоминании. Возможности, которыми располагает «воспоминатель» в этих двух случаях слишком различны, чтобы можно было легко решить проблему транспозиции «внутреннего» воспоминания во «внешний» воспоминательный текст и говорить о подлинной адекватности этих двух типов воспоминания. Не случайно, что воспоминание как независимая и самодовлеющая категория культуры и — уже — как определенный жанр словесности возникло весьма поздно, и жанровое пространство народной словесности как бы не предусматривает особого места для воспоминания. Ни «космологические» тексты о творении и составе вселенной, о том, что и как было в «первоначальные» времена, ни раннеисторические сочинения, подхватившие функцию «космологических» текстов применительно к изменившимся условиям, ни этиологические легенды, предания, родословия, ни мемораты или былички, как бы предполагающие воспоминание, ни, наконец, все обилие текстов, которые, между прочим, могли служить и для целей практического припоминания, в строгом смысле слова не должны пониматься как воспоминание, хотя бы потому, что они, даже когда они индивидуальны (как былички), с самого начала ущербны из-за лишенности субъективного, личностного начала, из-за того, что и коллективное сознательное и коллективное бессознательное тяготеют к типу, формируемому и используемому групповым субъектом. Шедевры же «литературных» воспоминаний связаны преимущественно с последними веком-двумя европейской культуры, когда сама задача их изображения (как и сновидений), точнее, его «разыгрывания» в тексте необычайно стимулировала расширение возможностей художественной литературы, сам круг доступного ей, и привела к открытию того, что было названо *память сердца*.

* * *

И все-таки предложено было вспомнить о первых тартуских встречах, возможно, в надежде из всего веера воспоминаний составить верную картину целого, как это было «на самом деле». С рядом этих воспоминаний,

как и с несколькими попытками осмысления «тартуского» феномена и уже обозначившейся полемикой вокруг него, мне удалось ознакомиться. Первые дарят нам много ценных деталей и сами ценны именно своею напоминательностью, позволяющей восстановить то общее и главное, что уже давно связывается для меня с именем Тарту. Вторые (исследователи-аналитики и теоретики) тонко и пронизательно обсуждают частности или выстраивают некие конструкции, объясняющие формирование тартуской школы, ее источники, круг тем и ведущих идей, логико-концептуальный аппарат, эволюцию взглядов и т. п. С большинством выводов легко согласиться, и даже в тех случаях, когда согласие неполное и — более того, — когда несогласий больше, чем согласия, трудно не признать некоторую внутреннюю логику этих разных точек зрения, их мотивированность, их полезность и плодотворность, хотя бы частичную.

И все-таки здесь не хотелось бы ни вспоминать, ни исследовать; иначе говоря, ни пытаться вольно или невольно передать другим свой внутренний опыт, ни судить и рядить о самом предмете этого опыта, хотя полностью исключить элементы того и другого достаточно трудно: зато легко показать, что не они составляют суть содержания этих страниц. В обеих указанных ситуациях обнаруживается некоторое внутреннее сопротивление в отношении главных их целей. Воспоминание как живой и творческий процесс слишком тонкое занятие, чтобы быть уверенным в адекватности реакции на него со стороны *другого*, и одновременно слишком опасное, потому что, будучи по своей природе явлением художественным и вызывающим фасцинацию, оно, выпущенное вовне, ничего не говоря «глухим» к лежащему в его основе началу, «заражает» самим своим духом чутких реципиентов, располагая их к обольщениям, соблазнам, «очарованиям», которые никогда не есть любовь, но всего лишь ее ложная тень. Оценивать же то, с чем жизненно связан сам, чаще всего сомнительное дело: несомненным оно становится только тогда, когда за него берется *другой* — и не просто другой, но понимающий и благожелательный *другой*, ибо, как сказал один мудрый человек, «самооправдание всегда неправо». И, значит, дело за другим, за многими другими, и они уже пришли, приходят и, вероятно, будут приходить.

Задача же, поставленная здесь автором перед собой, существенно скромнее — акт свидетельствования со стороны непосредственного участника тартуских встреч, фиксируемый в некоем «свидетельском» тексте, который не снисходит до доказательств и разъяснений, но свидетельствует о том, что представляется главным и наиболее ценным в этих встречах. В этом случае легко быть кратким, обозначив главное в одной фразе. Главным был тот удивительный и столь редко обнаруживающий себя дух сотворчества, при котором все лично-индивидуальное, различное, особое не только не противоречило друг другу и не мешало сложению из него некоего общего и благого прирбытка, но, напротив, взаимно поддерживало одно другое, раздвигая творческое пространство и создавая атмосферу особой открытости, пронизательности, общительности, отзывчивости, взаимной симпатии, почувствованную почти сразу и со временем укрепленную *памятью сердца*.

Что способствовало созданию этой атмосферы, объединившей идейно, духовно и в человеческом плане достаточно разных людей, среди которых были и скептики, и «индивидуалисты» с эгоцентрической установкой, и «изоляционисты», и «эскаписты»? (должен сказать, что в первый раз я очень не хотел ехать в Тарту, не веря в органичность планируемой встречи и, следовательно, в ее плодотворность, и был посрамлен за это неверие.) Если полагаться прежде всего на эту самую «память сердца», которая и есть наиболее верная и тонкая свидетельница, на поставленный вопрос можно было бы ответить так — «нездешность» условий, в которых мы оказались, и тот *Genius loci*, который хотя и не создал в узком смысле слова эту «нездешность», но, подобно дирижеру поддерживал, хранил и

освятил ее как некую новую реальность, новое состояние духа и ввел нас в эту реальность, в это состояние.

«Нездешность» проявляла себя многосторонне и решительно заставляла смиряться привезенную с нами «здесьность», которая была вынуждена умолкнуть и стушеваться (и сделала это, кажется, охотно). «Нездешность» была разлита во всем и своей инакостью прочно отделяла нас от привычной «здесьности» и как бы помещала нас в некое инобытие, которое легко было принять за подлинное или, по меньшей мере, усиленное бытие. Иной была сама атмосфера, в которой не было места суете, мелочности, духу розни, «публичности» и «фельетонности». Иным было пространство — удивительная природа юго-восточной соседней страны: холмы, леса, озера, горизонты, прячущиеся в голубой, почти синей иногда дымке — благословение природы, смягчавшей сознание незаконности нашего присутствия и нашей вины. Иным был и быт: его было мало, он был скромен, но разумен и достоин и потому — приятен: благодаря заботам наших предупредительных и деликатных хозяев издержки «бытового» нас почти не коснулись. Иным было, наконец, и наше состояние — как бы изъятость из *мира сего* с его злобой дня, чувство раскрепощенности, ощущение близости пространства свободы и предстоящей встречи с ним, эйфория духа (для тех, кто заподозрит это описание в преувеличении, нужно подчеркнуть особо: да, было и другое, но значимым и главным было именно это «инобытие», и только дух мелочности мог бы привлечь внимание к этому другому).

Добрый гением этих мест, этого иного пространства в его персонифицированном и духовном воплощении был Юрий Михайлович Лотман, и то, что в этом месте и в этой роли оказался именно он, предопределило особую атмосферу «летних школ». В чем был тот секрет, который позволил Юрию Михайловичу играть более важную роль, чем гостеприимный хозяин, организатор обширного и напряженного круга наших занятий, *spiritus movens* научных дискуссий? Я бы сказал — в обаянии, исходившем от его личности и тонком равновесии в ней человеческого и специально профессионального, от того, что и как он говорил и делал, от самого внешнего облика и той внутренней сути, которая за этим обликом легко угадывалась. Юрий Михайлович, за двумя-тремя исключениями, был старше нас, но его первенство имело и иные основания, нежели возраст и положение хозяина и руководителя «школы»: он превосходил нас чувством долга, ответственности, чувством меры, выдержанностью, манерой вести себя, внимательностью к собеседнику, несколько старомодной и тем более обаятельной вежливостью. Образ умудренного опытом жизни отца среди детей, не всегда послушных, снисходительного к ним и как бы скрывающего свое отцовство, утвердился в моем сознании в первую же неделю нашего личного знакомства. За всем этим чувствовалась та степень самодостаточности, та уравновешенность и естественность, которые нередко свойственны людям, укорененным в «хорошей» традиции — хорошая семья, богатая культурная родословная. Общаться с Юрием Михайловичем было легко и приятно тем более, что он всегда и во всех случаях вел себя удивительно деликатно и предупредительно. Кое-кто склонен был видеть в этом «культурном» наследии исключительно «природное» — прирожденные свойства и иногда попадал в неловкое положение. В определенных ситуациях Юрий Михайлович умел быть жестким (хочется добавить — но жесткость эта была мягкой), открыто и определенно заявлял инакость своей позиции и добивался от «несогласных» если не оптимального, то, пожалуй, наиболее целесообразного в данный момент решения спорного случая. И с этим решением было тем легче согласиться, что Юрий Михайлович никогда не вносил в таких случаях даже отдаленного намека на соперничество, на победу одного и поражение другого. Вера в возможность разумного решения любого вопроса тоже казалась в нем несколько старомодной и заставляла вспомнить француз-

ский XVIII век. Инициативу на этом пути Юрий Михайлович мужественно брал на себя. Будучи всегда готовым прийти на помощь, предусматривая возможные осложнения и неудобства, при всем обилии дел и обязанностей, он умел быть предельно ненавязчивым и не вызывать чувства стеснения у своих коллег, иногда действительно годившихся ему в дети.

Это стечение благоприятных обстоятельств, которое только на поверхностный взгляд может показаться случайным, предопределило большой успех уже первой встречи; точнее, вероятно, было бы говорить о п о л н о м ее успехе, о выходе в некое новое пространство, более широкое, чем прежде, способное представить все, что делалось до сих пор, как нечто цельно-единое, и более глубокое, открывающее сферу семиотических «*ргип-сипа*», с одной стороны, и, с другой, обозначить тот еще более глубокий уровень, — хотя и не всегда, не всеми и не до конца осознаваемый, откуда «семиотическое» цельно-единство начинает видеться как всего лишь одно из отражений тех сущностей, которые во всей их полноте уже не могут быть раскрыты в пределах только науки и с помощью только научных методологий.

С точки зрения той внутренней духовной ситуации, ставшей небеспоследственной и для науки, особенно гуманитарной, и характерной для рубежа 50-60-х годов, было еще одно «обстоятельство», делавшее неотвратимым успех первой семиотической встречи в Кязерику при благоприятных внешних обстоятельствах. Речь идет о т о м с о с т о я н и и, в котором было в это время «московское» большинство этой и будущих встреч (несомненно, что разные степени этого состояния характеризовали ситуацию и в других научных центрах, и, если я говорю только о московской части, то делаю это по двум причинам: свидетельствовать лично я могу только о ней, и эта часть к этому времени была единственным примером в стране уже оформляющегося целого). Это состояние, о котором, несомненно, еще будут писать, в строгом смысле слова нельзя отнести к категории «обстоятельств», т. е. некоей пассивно-статистической конфигурации, возникающей вокруг (об-) чего-то главного и обладающего своей собственной, от «обстоятельств» не зависящей сущностью, раскрытие или сокрытие которой связано именно с «обстоятельствами», — благоприятными или неблагоприятными. Слово «фактор» в данном случае было бы уместнее.

К августу 1964 года, когда состоялась первая «летняя школа» за плечами «москвичей» (во всяком случае тех, кто прежде всего определял их научное лицо) было не менее 8-10 лет сложной борьбы за утверждение новых для нас (а нередко и не только для нас) научных идей, имеющих общегуманитарное (как минимум) значение, и за преобразование самих форм научной деятельности и подготовки людей, которые были бы готовы откликнуться на вызов времени, каким он представлялся в гуманитарной научной сфере. Концентрированное всего и ярче всего этот вызов обнаружил себя в вопросе о с т р у к т у р а л и з м е в языкознании и использовании-переносе лежащих в его основе принципов, прошедших через операцию редукции-«очищения» их от конкретно «лингвистической» материальности, в сферу других гуманитарных наук (художественная литература и данные религиозно-мифологического опыта привлекали к себе особое внимание, и с ними связывались наибольшие надежды как на сферы возможного и желательного «прорыва»), что понуждало на новых и уже вполне практических основаниях вернуться к некогда сформулированной теоретической идее Соссюра, относящейся к постулированию общей науки о знаковых системах — с е м и о т и к е.

Чем плохо отставание и в чем беда отстающего, хорошо известно. Хуже знают о преимуществах ситуации отставания в тех случаях, когда некий императив жестко предписывает преодолеть это отставание, догнать ушедших вперед, т. е. — в одном из аспектов трактовки ситуации — сделать из необходимости добродетель. А между тем эта ситуация принадлежит к

числу типовых и постоянных в развитии русской культуры. То, что русские (и — шире — славяне) отставали от Византии и народов Западной Европы в своем движении к христианству, — плохо, но то, что принятие христианства с известной необходимостью предполагало введение и усвоение письменности на родном языке, что было практически одновременно сделано, — несомненно, хорошо, и с этим хорошим было связано становление атмосферы того духовного максимализма, надежд, эйфории, которые характеризовали духовное состояние общества в эпоху этих двух событий, но и возникновение соблазнов, начинающих с «хорошего», но влекущих к изнанке его и далее к соскальзыванию в «плохое». *Ceteris paribus* и прежде всего учитывая разницу в масштабах, сходная ситуация возникла на рубеже 50-60-х годов и в нашей науке, в довольно узком, но с самого начала представительном круге. «Русским» *response* на *challenge* времени было создание некоей, по сути дела, необязательной, но в существовавших тогда условиях весьма удачной, более того, «спасительной» научной конструкции, объединявшей в себе осевые проблемы структурализма и семиотики. Эта операция объединения, формулирования названного двуединства и уже первые выводы-следствия из этого были тем *premius est*, которое обеспечило тот удивительный и многих со стороны поразивший *Sturm und Drang* в еще не успевшей сложиться, но бурно развивающейся семиотике 60-х годов. Конечно, многое даже очень талантливое и полезное делалось наспех, с пренебрежением или, скорее, игнорированием частностей. Само движение вперед и вширь, сулящее открытие столь многого и нового, завораживало ушедших в прорыв, не давало просвета, чтобы сверить движение с его исходными основами; да и сами основы не дожидались должного внимания к себе: они закладывались «по-русски», кое-как, на первое время, пока до поры, которая так и не наступила. Конечно, предполагалось другое и необходимость его осознавалась вполне, но и внутренняя логика развития семиотического движения и внешние обстоятельства, год от году хуже, превращали исходное преимущество в мнимость, сводили его в значительной степени на нет, воздвигали новые барьеры на пути движения, открывая, однако, мелкие, но многочисленные соблазны, сулящие кое-какие непредусмотренные выигрыши. Эта ситуация, выросшая как тень вокруг здорового тела, принадлежит к числу трагических следствий из «прекрасного начала», и такие подмены также образуют некий существенный элемент, повторяющийся в истории русской культуры раз от разу и напоминающий отчасти о ситуации Сизифа, который, однако, в некоей бесконечной и потенциальной перспективе вкатит свой камень на гору. Но сейчас — о «прекрасном начале».

На мой взгляд, центр, в котором на рубеже 50-х и 60-х годов возникли новые семиотические идеи и где завязалась плоть проблематики и топика соответствующих исследований, находился в Москве. Отсюда распространились семиотические инициативы вовне, хотя чаще всего их требование опаздывало, а нередко вообще отсутствовало. Стрела направления развития семиотических идей исходила в это время из того же московского центра. О складывающейся ситуации и ее возможном развитии в ближайшем будущем знали, догадывались, предчувствовали только внутри довольно ограниченного количественно круга молодых людей, прежде всего лингвистов («лингвистическое» родство семиотики раннего периода предопределило целый ряд очень важных ее особенностей и в последующие годы), жарко и часто обсуждавших (почти всегда устно и лишь очень редко в труднодоступных и сугубо «неофициальных» изданиях, что ставит в сложное положение будущих историков московского семиотического движения) новые проблемы и новые перспективы и быстро выходявших на те рубежи, откуда уже довольно хорошо обозревалось целое возводимого здания. Ведущей фигурой этого движения был, несомненно, Вячеслав Всеволодович Иванов — и как идейный вдохновитель, и как организатор

(собственно говоря, среди московских лингвистов, стоявших у истоков семиотики, он был чуть ли не единственным, кто обладал и формальным правом и возможностью вести семинары-кружки, не предусмотренные университетской программой и по либеральному настроению середины 50-х годов до времени терпимые). Яркий отпечаток личности Вячеслава Всеволодовича, его идей и его научного стиля с самого начала лег на все семиотическое движение. Чрезвычайно важной особенностью этого движения было то, что полет теоретической мысли (часто безбрежный, а иногда, в вульгаризованных вариантах, увы, тоже нередких, приобретающий фантастически-гротескные и даже абсурдные формы) ограничивался и уравновешивался иногда почти маниакальной страстью к предельной точности и строгости метода, также, видимо, во многом далекой от реальных возможностей ее достижения, но свято чтимой и взращиваемой отдельными рыцарями сверхакрибии. Известным продолжением этой особенности, впрочем, имевшим и вполне самостоятельное значение, было быстрое внедрение ряда математических идей и методов в языкознание (включая и стиховедение) и складывание математической лингвистики как особой дисциплины, подталкивающее к синтетическим построениям широкого масштаба, к новым аспектам исследования, к новой технике анализа и представления его результатов.

«Фактор» конституирования семиотического движения, обстановка, складывающаяся внутри его и распространяющаяся вовне, сам климат научных дискуссий и даже человеческих взаимоотношений — все это способствовало созреванию некоей критической массы идей, чреватой взрывом, открывающим новое пространство, организованное в соответствии с правилами и принципами новой, лишь в общих чертах распознаваемой парадигмы. Оставалось «канализировать» направление этого взрыва и найти некий объем, способный к восприятию его последствий. Три крупнейших события «московской» (дотартуской) эпохи семиотического движения заслуживают быть отмеченными особо. Все они по своей природе внешнего характера, но результаты их были усвоены внутренне и принесли обильные плоды. Речь идет в данном случае: о первом приезде в Москву, в 1956 г., после длительного перерыва, Романа Осиповича Якобсона, встречах с ним, произведших неизгладимое впечатление на всех участников их, полной поддержке им и одобрении планов дальнейшей работы, первым шагом которой была организация семинара по структурной и математической лингвистике при филологическом факультете Московского университета; — о постановлении Президиума Академии наук в мае 1960 года о создании в ряде академических институтов секторов структурной лингвистики (тогда же было принято решение об организации отделений структурной и прикладной лингвистики в нескольких университетах, и поэтому именно этот, 1960, год должен рассматриваться как год легализации и признания, в основном, конечно, формального и вынужденного, структурализма, а также как год создания реальных предпосылок для занятий семиотикой в рамках официальных организационных структур; — и, наконец, о первом в мировой науке симпозиуме по семиотике, проведенном в 1962 году в Институте славяноведения, собравшем несколько десятков участников и рассмотревшем и сейчас поражающий своей широтой круг вопросов, решение которых возлагалось на новую науку уже в начинающемся реальном ее существовании (следует напомнить, что сектор структурной типологии упомянутого Института с самого начала своего существования, лета 1960 года, сделал семиотические исследования одной из важных своих тем).

Это временное отвлечение от собственно «тартуской» тематики представляется существенным и даже необходимым для оценки расстановки и соотношения сил, добровольно и с полной готовностью к безусловному сотрудничеству объединившихся несколько позже в том явлении, которое позже и терминологически не вполне обоснованно было названо

(причем извне) сначала «тартуской», а потом, как бы несколько сомневаясь, нехотя и в порядке уступки, «тартуско-московской» семиотической школой. Нужно подчеркнуть со всей ответственностью: никакого соперничества, никакой борьбы за право первородства между «москвичами» и «тартусцами» не было и нет. Какой бы ни была хронология ранней истории семиотической науки, в каждом из этих двух будущих центров ее она возникала независимо, отчасти по разным причинам и в силу разных импульсов, хотя, несомненно, существовал и общий круг причин и импульсов, приведший к сходному выбору, но в несколько различных версиях. Это обстоятельство делает честь обеим сторонам, как и то, что каждая из них сочла нужным восполнить свои «недостачи» за счет другой стороны, вступив друг с другом в плодотворный творческий союз, в котором все прежние межи были перепаханы. Вероятно, имеет смысл напомнить о фактах, видимо, малоизвестных за пределами узкого круга лиц. Весной 1963 года в Москву приехал и появился в Институте славяноведения первый тартуский посланец Игорь Аполлониевич Чернов, который, узнав о состоявшемся в конце ушедшего года семиотическом симпозиуме, предложил установить между Тарту и Москвой деловые контакты на почве общих интересов и намерений. Из этих разговоров (а я, кажется, был из числа первых, с кем Чернов говорил на эти темы) выяснился неизвестный новый круг интересов Юрия Михайловича, которого до этого мы знали как литературоведа. Вскоре после этого визита в Москву приехал и сам Юрий Михайлович, который встречался с Вячеславом Всеволодовичем Ивановым, Исааком Иосифовичем Ревзиным и Александром Моисеевичем Пятигорским и познакомил их с планом проведения в следующем 1964 году первой тартуской «летней школы». Общий язык был найден сразу, и я хорошо помню, какое глубоко положительное впечатление вынесли мои московские коллеги от этой встречи. В этом первом впечатлении «научное» и «человеческое» как бы сливались воедино и положительно-синтетическое преобладало над нейтрально-аналитическим. Поэтому не случайно, что последовавшее за этим сближение двух частей будущей «тартуско-московской» школы имело в своем основании доверие, и, надеюсь, взаимную симпатию уже в самом начале.

И тем не менее предстоящая первая встреча в Тарту вызывала определенную тревогу: доверие и симпатии были пока, по сути дела, авансом и единственным аргументом в пользу встречи. Слишком многое оставалось неизвестным: о Юрии Михайловиче и тем более о его тартуских коллегах москвичи знали очень немногое. Думаю, что и Юрий Михайлович знал о москвичах немногим больше, поскольку к этому времени он уже был знаком с тезисами московского симпозиума, посланными ему вместе с Черновым (любопытно, что в первом письме, полученном в 1963 году мною от Юрия Михайловича, он писал, что Зара Григорьевна знакома с несколькими работами московских лингвистов-структуралистов и что через нее и он сам узнал о привлечшем его внимание новом научном явлении). Встреча в Тарту и первый же день занятий в Кяэрику показали, что все опасения были напрасными, а доверие и симпатии, зародившиеся сразу, получили для себя дополнительные основания и стали еще глубже. При этом никакого поспешного научного братания, как и никакой даже отдаленной тени амиокошнства в человеческом плане не было. Никто не старался поскорее снять различия, но, кажется, все хотели уяснить их и использовать их на общее благо.

А различия, несомненно, были и, хотя они не акцентировались (тем более, что понимание установилось с полуслова, а потом и просто уже по соображениям дедуктивного характера), они не могли не быть в ряде отношений существенными. Полагаю (подчеркивая при этом, что это только мое личное мнение), что москвичи, по крайней мере, ведущие фигуры из их среды, были осведомленнее в сфере общих идей теории семиотики и искусеннее в технике аналитических процедур (преимущество, связан-

ное с занятиями структурной лингвистикой); думаю, что и знание литературы, так или иначе связанной с семиотикой, особенно последних новинок, у москвичей было более полным (слишком неравны были условия в столичной Москве и провинциальном Тарту). Вообще положение тартуской части семиотических встреч было сложным, и эти сложности были связаны прежде всего с ее малочисленностью (кроме Юрия Михайловича Лотмана и Зары Григорьевны Минц в 60-е годы с тартуской стороны в семиотическом движении практическое участие принимали не более двух-трех человек) и, исключая Ю. М. Лотмана, известной узостью исследовательской базы (в основном только литературоведение и соответственно художественная литература).

Но, разумеется, были и свои важные преимущества, носителем которых был Юрий Михайлович. Именно они даже в большей степени, чем преимущества положения хозяина, обладающего большими материальными и организационными возможностями (устройство «летних школ», публикация сборников и статей и т. п.), чем московские семиотики, обусловили ведущую роль Юрия Михайловича во всех тартуских инициативах. Это лидерство было естественным следствием «центральности» его положения (равноудаленность от крайностей, толерантность, соединение старой традиции с новыми идеями, постоянные контакты с москвичами и петербуржцами, здравый смысл и высоко развитое чувство меры, ровность, выдержка, открытость, готовность прийти на помощь) и конструктивности всей его деятельности, соединенной с научным и — шире — жизненным оптимизмом. Юрий Михайлович не только понимал важность сплочения и объединения разных людей со своими собственными интересами, нередко изолированными от целого, вокруг общего дела, но и верил в то, что возможно сделать это, и не только верил, но и всей своей деятельностью воплощал в жизнь, и ради этого дела не раз жертвовал своими собственными интересами. В условиях, когда каждая публикация и каждая семиотическая встреча могла оказаться последней, когда подготовка их требовала большой затраты времени, сил, нервной энергии (Зара Григорьевна делала все, чтобы помочь Юрию Михайловичу, беря на себя очень и очень многое), он видел уходящую в будущее последовательность «работ» и сознательно, с глубоким пониманием задач семиотики формировал план этих работ. Когда в «Трудах по знаковым системам» появлялась публикация материалов первой «летней школы», Юрий Михайлович говорил, что будет считать свою задачу относительно выполненной, если удастся дотянуть до 7-го выпуска «Трудов» (теперь мы знаем, что это была лишь треть пройденного пути, продолжающегося и поныне). Широта научных интересов Юрия Михайловича и постоянное раздвигание круга проблем и сфер, вовлекаемых в исследование; оригинальное «проблемное» видение, при котором каждая деталь, мелочь, даже если она подобна отрезанной ото всего другого монате, прорастает-прорасчивается в целое, в проблему; «реактивность» как способность налету схватывать все новое, чреватое далеко идущими перспективами, включать его в сферу своих интересов и как бы экспромтом развивать далее; выдающийся дидактический дар, глубокое знание и понимание своего материала (русская литература и русская история прежде всего) и любовь к этому материалу, который осваивался и обживался как свой собственный дом; умение среди всего множества интересов выбрать осевой и сосредоточиться на нем (культурология в широком и в значительной степени в новом понимании ее как проективного пространства знаковых систем) — все эти качества и умения отразились на целом семиотическом движении, оформляя его в некое свободное и добровольное единство. Эти же особенности в значительной степени обусловили то, что это движение с самого начала обнаружило свою кумулятивно-синтетическую природу. Оно направлялось к согласию и было радостным, вдохновляющим и, полагаю, плодотворным. В этом движении, так четко

обозначившемся уже во время занятий первой «летней школы», и состояло, по моему мнению, главное ее достижение, и я продолжаю считать ее лучшей именно по этому начальному духу, который зародился в те дни, возрос и стал определять всю атмосферу занятий в 60-е годы. Но и в дальнейшем было много не менее интересного (а нередко и более): доклады и статьи в «Трудах» становились профессиональнее, целенаправленнее, издержки неопитства постепенно исчезали. Но нечто важное, иногда почти неуловимое, уходило из обихода наших занятий и нашего общения. Тень центробежности стала зримой, но «память сердца» не позволила ей одолеть то главное, что продолжает связывать друг с другом и сейчас счастливых участников первых встреч.

* * *

Так что же, была ли вообще «таргуско-московская» школа и была ли у нее система? Написаны ли семиотические *Grundzüge*, систематизировано ли все, что только можно, и подведена ли черта под тридцатилетним периодом? Или осталась только атмосфера первых встреч, память о ней и *die Bilder froher Tage*? На последний вопрос у меня единственный ответ — да а, все это было и есть — пребывает как некая высокая и очищенная от случайностей действительность, отодвигающая в глубокую тень злобу сего дня:

*Was ich besitze, seh ich wie in weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten*

На другие вопросы пусть ответят другие. И пусть при этом не спешат: ни «во славу», ни «за упокой» здесь не годится, но вспомнят, что уже со второй «летней школы» зловещие тени стали сгущаться и все настойчивее и откровеннее вторгаться в наши встречи; работать становилось все труднее, препятствия быстро возрастали; наши друзья и коллеги вынужденно покидали нас; неоднократно возникала угроза прекращения «летних школ» и публикации «Трудов»; инсинуации, клевета и доноительство имели целью дискредитировать все, что делалось (не случайно, что ни о ком не писалось столько несправедливого и никого так не обходили официальным признанием, как Юрия Михайловича Лотмана и Вячеслава Всеволодовича Иванова, и последнее в значительной степени сохраняется и поныне). О всех трудностях и опасностях тех лет мог бы рассказать сам Юрий Михайлович. Догадываюсь, что иногда он оказывался в отчаянном положении.

Но было бы легкомысленным считать, что трудности миновали. И речь в данном случае идет не столько о внешних трудностях общего характера. Может быть, существенные внутренние трудности, которые обнаружились уже в 60-е годы и в еще большей степени позже. Семиотическое движение, накопившее значительный положительный опыт, нуждалось для своего дальнейшего развития в новых организационных формах, в объединении не только в духе, но и в общей и четкой программе конкретных работ, в притоке новых сил, в выдвижении новых ориентиров. Умение писать все обо всем, умело поддерживая интерес к семиотике со стороны околосемиотической общественности, имело и свои отрицательные последствия: ткань семиотического «тела» редела, целое отступало на задний план, собственно семиотическая специфика нередко утрачивалась, растворяясь в более общих и менее специальных сферах, появились признаки «экстенсификации» семиотических исследований, наконец, начал давать себя знать и некий исследовательский эгоизм, отказ жертвовать личным в пользу общего.

Новое поколение исследователей нередко склонно более строго судить результаты «таргуско-московского» семиотического движения, и чрезмерные комплименты постепенно уступают место равнодушию или даже

упрекам, нежеланию считаться с реалиями положения в нашей науке и нашей жизни. Нужно иметь в виду, что результаты этого движения не ограничиваются только его научной значимостью. Оно было, несомненно, и событием во всей нашей культурной жизни, и далеко не все плоды этого события востребованы и осмыслены. В известном отношении оно было и неким новым способом существования *у бездны на краю*, когда эта опасная близость не столько страшит, сколько вдохновляет и открывает новые горизонты и новые возможности. По сути дела, это был «российский» вариант решения некоей большой культурной проблемы, который поразил многих и здесь и особенно там, ввне, за границей и породил эйфорическую реакцию. Но не слишком ли расточителен этот вариант и не слишком ли дорого приходится платить за успехи на этом пути?

А. М. Пятигорский

ЗАМЕТКИ ИЗ 90-Х О СЕМИОТИКЕ 60-Х ГОДОВ

Заглавие требует немедленного уточнения. Начну с памяти. Говоря о семиотике и семиотиках 60-х годов, необходимо четко различать две позиции. Первая, это то, *что и как* ты воспринимал тогда, с начала до конца 60-х. Т. е., это — память о тебе самом в той мере, конечно, в какой картина того времени восстанавливаема, и в какой ты способен отличить твое восприятие семиотики и себя в ней тогда, от твоего восприятия той ситуации сейчас. Вторая позиция и есть то, что ты думаешь сейчас о первой и как ты это делаешь. Сейчас не имеет значения насколько верна и точна твоя память, важно именно различие позиций в твоём *нынешнем* мышлении. Мне кажется в этой связи, что замечательная статья Бориса Михайловича Гаспарова «Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен» смешивает эти позиции, в чем я вижу ее единственный недостаток. В смысле этого различения, «о семиотике в 60-х» в заглавии, это — *о нас тогда*, а «из 90-х» — *обо мне сейчас*. Такова элементарная феноменология этих двух позиций.

В моем тогдашнем (со всеми оговорками насчет памяти) восприятии, московско-тартуский семиотический круг, с которым я себя объединял в «мы», не только наделял гуманитарную ученость статусом точной науки, но и *нас* статусом «современных ученых». Наделял «авансом», как остроумно заметил еще в 1961 году С. К. Шаумян, — «за применение лингвистической структурно-дескриптивной методологии». Была ли в том, что мы тогда делали, философия?

Поначалу в атмосфере наших собраний витал дух позитивистов и Венского кружка; едва ли кто из нас серьезно считал это нашей или *своей* философией, но при этом какая-то связь идей Московско-Тартуской семиотики с идеями, скажем, Карнапа нами не только ощущалась, но и осознавалась. Так, например, центральное понятие предмета семиотики — «вторичная моделирующая система» (напомню, вторичная в отношении *естественного языка*) была безусловно конкретизацией карнаповского определения объекта философии: объект науки — мир, его события и вещи; объект философии — язык науки, его синтаксис и семантика. Во всяком случае, влияние, прямое или косвенное, позитивизма чувствовалось сильнее, чем влияние выросшей из позитивизма лингвистической философии. Приведу для сравнения несколько тавтологическое определение Куайна: объектом лингвистической философии является язык, а ее методом — философия. Здесь важно то, что в обоих случаях *язык* — а не мышление *о языке* или мышление вообще — является одновременно и специфическим объектом философии как особой отрасли знания, и уни-

версальным объектом знания вообще. Замечательно, что у Куайна философия фигурирует как метод, в то время как у нас, в Москве и Тарту, метод фигурировал как своего рода «прикладная» философия. Может быть оттого, что на первых порах ни в какой другой философии не было особой нужды. Когда же такая нужда появилась, то семиотики (включая меня) обратились к совсем иным источникам. Но это случилось позднее, и об этом ниже. При этом семиотика не имела и своей теории, теории как *рефлексии* над методологическими предпосылками. Более того, господствовала тенденция (которая мне тогда очень нравилась) принимать за теорию метод описания объекта, с одной стороны, а с другой — приписывать этому методу онтологические характеристики (что мне нравилось еще больше). Так, метод бинарных оппозиций превращался из рабочего метода описания чуть ли не в закон природы описываемого объекта.

Первые московские семиотические Тезисы привлекали прежде всего *универсальностью* метода, как и первый московский семиотический сборник. Однако, универсальный объект — естественный предел экспансии метода. Заметьте, «что угодно» или «все вещи и события» не могут фигурировать как объект иначе, нежели метафорически. Универсальный объект должен быть сформулирован в своей соотнесенности с универсальным методом (а не наоборот). В случае семиотики таким объектом не мог быть ни «язык науки» позитивистской философии, ни «обыкновенный язык» Витгенштейна и лингвистических философов. Неизбежно, что таким объектом *должна была стать культура*. Употребляя оборот «должна была», я покидаю позицию вспоминающего и перехожу к позиции того, кто его наблюдает, т. е., ко «второй» позиции, о которой я говорю в начале этих заметок. *Сейчас* я думаю, что причина того, что культура в семиотике стала универсальным объектом, лежит не в семиотике, а в конкретном *русском культурном контексте*. (Мы думали, что писали о культуре со стороны; она водила нашей рукой изнутри.)

Итак, если в первом Московском Сборнике (как и в Тезисах) объект семиотики — «все что угодно», то в лотмановских Лекциях это уже — *литература*. Заметьте, литература есть объект ограниченный даже по негации; так, например, *современный* русский писатель, возмущаясь всеядностью семиотика, горько упрекает его в том, что ему все равно кого изучать, Лимонова или Лермонтова (под последним он имеет в виду себя). Но говоря так, современный писатель *уже* включает в литературу все, что он из нее исключает. А семиотик, ничего не исключаящий, самодовольно ухмыляется (Алик Жолковский и Юра Щеглов), либо ободряюще кивает головой, призывая негодующего писателя еще больше негодовать, тем яснее выявляя свой психотип и этим помогая исследователю (Игорь Смирнов), либо бессильно разводя руками (притворяется же, конечно), с лицемерным вздохом утешает писателя, что ни он, ни сам семиотик не в состоянии выйти из структур мифологического сознания (Александр Пятигорский), и т. д. В лотмановских Лекциях огромную роль сыграло введение понятия «текст» как фундаментального понятия семиотики и, одновременно как понятия *нейтрального* в отношении ее объекта, литературы. Именно «текст» дал возможность Юрию Михайловичу перейти от литературы к культуре как *универсальному объекту* семиотики.

Но литература — это *органический* объект, а культура, это — мета-понятие, термин описания (и само-описания), применимый, в принципе, к любым *описаниям* чего бы то ни было, включая сюда и факт описания чего-то как культуры. (В последнем случае культура перестает быть мета-понятием). Идея Юрия Михайловича о культуре как совокупности текстов — идея, в разработке которой я принял участие, написав с ним вместе статью (боюсь, что я ее только испортил своим участием — но это я *сейчас* так думаю) — имела своим неизбежным последствием *натурализацию*, «оприроднивание» культуры. В процессе разработки этой идеи стало возможным говорить не только, скажем, «как я понимаю культуру» (о

чем говорилось и раньше), но и о том, как одна конкретная культура понимает другую или саму себя. Сейчас я думаю, что эта именно неосознаваемая нами тогда *онтологизация* метода неизбежно должна была нас привести к натурализации объекта — пределом чего и явилась лотмановская идея *семиосферы* (уже в 80-х годах).

Русский же культурный контекст определил и другую линию развития семиотики, которую я бы условно назвал «культурно-телеологической» или историософской. Эта линия ясно видна уже в первых историко-мифологических работах Владимира Николаевича Топорова, так же, как и в его статьях о символизме Мирового Древа. История стала объектом его семиотики, как культура — лотмановской. Обе эти линии — и лотмановская натурализация, и топоровская историософия — вышли из нашей (а не вообще) культуры. Точнее — из ее осознания нами. Их появление предвещало отход (если не уход) от семиотики.

И действительно, семиотика в ее наивно-номиналистических предпосылках не могла долго уживаться ни с культурологическим онтологизмом, ни с историософской аксиологией. Иначе говоря, чем бы семиотика ни занималась, она не может в своем исследовании исходить из каких бы то ни было *философских* предпосылок относительно *объекта* этих занятий. Постулировать *знаковость* как мыслимое свойство вещей, как я предлагал в 1972 году, это, хотя еще не философия, но безусловно уже не семиотика. Не надо забывать, что мы в 60-х занимались не знаком, а знаковыми *системами* и текстом, а затем культурой, литературой и бездной других вещей. Занятия знаком неизбежно приводят к рефлексии о занимающемся, вынуждая его к анализу своей позиции в отношении *объекта* (знак здесь — предмет науки, а не объект исследования). Если вы спросите себя, где место наблюдателя в семиотике, то ответ будет во многом зависеть именно от объекта. Сейчас, пытаясь ответить на этот вопрос, я должен буду оставить «позицию памяти» и принять «позицию думающего о том, что, как ему кажется, он помнит».

Разумеется, мы *семиотически* наблюдали разные культуры («тексты»!), включая нашу собственную, из *нашей* культуры. Именно это обстоятельство — как весьма точно заметил Исаак Иосифович Ревзин — придавало *романтизм* нашим занятиям. (Наш семиотический модернизм, поэтому, не был и не стал авангардистским.) Но оно же придавало им и двусмысленность. Думаю, что никто не ощущал эту *двусмысленность* так сильно и недвусмысленно, как Владимир Николаевич Топоров. Юрий Михайлович Лотман ее легко и естественно отбрасывал. А Георгий Александрович Лескис ее просто не признавал как феномен. Но вне зависимости от нашего отношения к ней, двусмысленность жила в наших текстах. Жила как опасение несурзаицы, как возможность эстетического (а иногда и этического) упрека самому себе, как ожидание банальнейшего — и, разумеется, никакого отношения к сути дела не имеющего — вопроса: ну, вроде, «а что толку изучать свадебные русские обряды, пользуясь различием *этического* и *эмического* по Коннету Пайку или анализировать метафоры у Пастернака под углом гипотезы Сэпира-Уорфа?». Не забавно ли, что когда в 1979 году я спросил у Пайка, *где* его позиция наблюдателя при изучении им обрядов индейских племен, то он ответил: «В джунглях, в саванне, там, где *они* живут, когда я там, а всегда — там, где мой Бог» (он — пастор). Но для Пайка его культура, это — одна из цивилизаций (наряду с индейскими), а не Культура с большой буквы. С ним Освальд Шпенглер охотно бы согласился, сказав, что в случае Пайка это так и есть, но что германская или русская культура, это — совсем другое дело. Пайк не оставлял своей культурной традиции ради ухода в «чистую» науку — у него не было такой традиции. А «чистоту» метода он сам себе придумал. Витгенштейн ушел из венской культуры и субъективно-сознательно, и объективно-географически (я имею в виду его второй отъезд в Кэмбридж). Мы же, когда ездили в Тарту, не уезжали из нашей культуры,

а наоборот там в ней объединялись, чтобы заниматься семиотикой культуры. Пока позиция семиотика оказывалась *внутри* его культуры, семиотика оставалась самой собой. Но так не могло долго продолжаться — как говорит Борис Михайлович Гаспаров, — хотя и приводит совсем другие доводы. Внутреннего наблюдателя культура все равно пересилит: он станет или натуралистом, или историософом.

Натуралист не может наблюдать мышления в культуре потому, что мышление — *его*, а культура — постулируемый «мыслимый объект». Историософ объективирует историю пространственно, приписывая ей культуру в качестве ее постоянного состояния. Он не может быть внешним наблюдателем мышления *об* истории; вынося из нее себя, мыслящего о ее начале и конце, он все равно остается с теми, кто вместе с ним (или после него) перейдет во «вне-» или «после»-историческое существование. Позиция феноменолога, которую я условно называю мета-позицией, является внешней не только по отношению к самому наблюдателю. Мета-позиция не семиотична, ибо предполагает наблюдение мышления о знаках, т. е., семиотики, а не ее объекта. Но главное в мета-позиции, это то, что наблюдатель здесь не отказывается от *своей собственной* позиции (в отношении культуры, истории и т. д.), не фигурирует как «чистый», «абсолютно посторонний» наблюдатель, искусственно устранивший свою точку зрения, а напротив, выносит ее в поле наблюдения мышления о мире, включая сюда и мышление самого наблюдателя. С точки зрения мета-позиции, история, это структура сознания, опыт культурного мышления, а не объект, обладающий *своими* абсолютными свойствами. В этом смысле, идеи «конца», «начала» или «остановки» истории остаются неотрефлексированными метафорами внутреннего наблюдения.

Семиотика не смогла стать философией языка и пыталась заменить собою философию культуры (в России и Франции).

Р. С. Единственным верным семиотиком после Романа Jakobsona остается Вячеслав Всеволодович Иванов, так мне кажется.

18 апреля 1993 г.

Лондон

Г. Г. Амелин, И. А. Пильщиков

СЕМИОТИКА И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

Если верить П. де Ману, то «чем выше цели и чем лучше методы литературной теории, тем менее возможным становится ее существование» (de Man 1982: 20). Тогда в том, что русская семиотика «состоялась» как наука, сыграли свою роль и ее «плюсы» и ее «минусы»¹. «Состоялась» — означает также, что семиотические проблемы перешли в перфект истории и в презенс «нормальной науки» (выражение Т. С. Куна) и (авто)рефлексии. Одним из ярких примеров «постсемиотической авторефлексии» является опубликованная четыре года назад, но остающаяся и поныне объектом дискуссий статья Б. М. Гаспарова (см. Б. Гаспаров 1989).

Мы обсудим здесь лишь один, принципиальный, тезис статьи — тезис о единстве семиотического метода и «места» тартуской школы в структуре социального и исторического бытия. Изоморфизм семиотического метода и социо-психического контекста — одна из главных предпосылок автора², с точки зрения которого само существование школы и выдвинутые ею идеи оказываются всецело заданными и детерминированными социокультурной ситуацией. Этот целостный и по-своему оригинальный взгляд на тартускую семиотику вызывает наибольшие сомнения.

Характерно, что предложенная Б. М. Гаспаровым модель представляет собой прямую противоположность модели, выдвинутой Б. А. Успенским (Успенский 1987), согласно которой появление тартуской школы — закономерный результат развития русской филологической мысли (ленинградской литературоведческой и московской лингвистической школ). Гаспаров же отказывается от мысли о непрерывности научной традиции. В его представлении школа возникает как бы на «пустом месте». Эта черта позволяет отождествить структурные характеристики «семиотической идеологии»³ с характеристиками русской социокультурной ситуации XX века, для которой пафос разрыва с традицией и построения «нашего, нового мира» является определяющим⁴. Таким образом, по Успенскому, феномен семиотики детерминирован динамикой научного мышления и независим от социокультурного контекста; по Гаспарову же, напротив, независимость русской семиотики от научной традиции определена структурой социокультурного бытия. Отметим, что первая модель предполагает полную культурную автономность научной традиции, в чем можно усмотреть отражение «аутического сциентизма» первого периода русской семиотики⁵. Вторая же модель предполагает полное отсутствие культурной автономии науки; это должно имплицировать представление о том, что взгляд на русскую семиотику «извне» возможен только из «внешнего» культурного пространства⁶. Но такого рода включенность научного мышления в культуру и подчиненность культуре означали бы для семиотики невозможность решения тех задач, которые она перед собой ставила. Невозможность эмансипации от культуры — характерная черта русского мышления. И эта черта наиболее ярко воплощается в русской историософии.

Русская историософия не знала чистой мысли и рефлексии, обрекая себя на связанность социальным и историческим бытием. Т. Г. Масарик полагал «недостаточность эпистемологического обоснования» характерной чертой всех направлений русской философской мысли XIX — начала XX вв. (Masaryk 1955: 467)⁷. В историософии эта недостаточность становится «отказом», получающим статус программного обоснования. «Историософский универсализм» (Зеньковский) не различал момент философский (философия в России не мыслила себя вне историологизирования, а русская история всегда требовала «-софии», точки зрения Бога и вечности), момент религиозный (провокация «органический» синтез откровения и умозрения) и момент литературный. Все три аспекта составляли единое целое. По мнению А. М. Пятигорского, русская мысль стремилась извлечь из литературных текстов историческое содержание, а «дистиллированную» таким образом историю ввести в рамки религиозно-философского дискурса. Философия скрывалась формами культурного (по преимуществу литературного) самосознания, проецировала эти формы на исторический процесс, что и делало невозможным осознание истории⁸.

Если историософия приписывала русской истории свои законы, то семиотика обратилась к исследованию и осмыслению законов, по которым действовало русское мышление. В этом семиотика реализовывала «общую тенденцию в современной интеллектуальной деятельности», представление о том, что «индивидуальный опыт становится возможным только с помощью символических систем сообществ» (Culler 1985: 26). К. Леви-Стросс отмечал, что «понимание состоит в сведении одного типа реальности к другой, что истинная реальность никогда не самая очевидная» (Lévi-Strauss 1962: 44)⁹. Т. е., для понимания феноменов социокультурного ряда необходима редукция этих феноменов к иному ряду закономерностей (П. Рикер называл такой метод «редуктивной герменевтикой» — Ricoeur 1971). XX век предложил в качестве этих «иных» порождающих рядов социальные идеологии (марксизм), структуры бессознательного (психоанализ) и языки культуры (семиотика). Общая для всех указанных концепций идея заключается в том, что человеческая деятельность, пред-

ставляющаяся тем, кто действует, независимой и сознательной, на самом деле детерминируется некоторыми скрытыми, вне-сознательными структурами. Исследователь же должен выйти на внешнюю точку зрения по отношению к анализируемой деятельности, для того чтобы на уровне метаописания рационализировать неосознаваемое на уровне объекта. То есть то, что на уровне объекта было рациональным, на уровне описания становится квазирациональным, а то, что на уровне объекта было внерациональным, становится рационализируемым на метауровне¹⁰.

Если западная культура допускала возможность синтезирования этих подходов (фрейд-марксизм, структурный психоанализ и т. д.), то в рамках русской культуры именно эпистемологическая общность этих подходов делала их взаимоисключающими (см. Пятигорский 1977; Гройс 1989b). Семиотика оказалась единственным способом научного мышления, который смог поставить задачу выхода из ситуации мистифицированности культурного самосознания.

Отметим, что методологические трудности, возникающие на пути семиотики, аналогичны трудностям марксизма и фрейдизма. Дело в том, что выход в метапозицию¹¹ — недостижимо идеальная ситуация, поскольку фактически наблюдатель включен в систему объекта¹² (социальная, психическая или культурная реальность), т. е. в такую систему, которая «включает в себя сознание наблюдателя в качестве элемента собственного действия» (Мамардашвили 1990: 298). Неизбежно возникающий при этом порочный круг реализуется, например, в следующем: марксизм, обнаруживая социальную обусловленность знания у своих противников, оказывается неспособным осознать собственную обусловленность (Мангейм 1976: 98), а в рамках психоаналитической процедуры необходимость отреагирования может сама по себе стать причиной невроза¹³. Таким же образом, когда при семиотическом описании мы «реконструируем» язык, на котором написан текст, постулируя множественность интерпретаций этого текста (в свою очередь зависящую от множественности языков реципиентов), мы тем самым уже даем *интерпретацию* текста, обусловленную нашим языком описания: если мы описываем тексты с помощью каких-либо категорий, то «мы применяем к ним эти категории как герменевтические приемы» (Culler 1985: 8). Таким образом, описывая язык текста, мы рискуем *приписать* тексту определенный язык¹⁴, т. е., произвести «перенос значений из языка описания в язык-объект» (Мамардашвили 1984: 42). Предельное следствие «семиотической ситуации» — трудноразрешимый вопрос о границе между семиотическим и несемиотическим, с одной стороны, и проблема трудноопределимой границы между коллективным и индивидуальным — с другой (мы не касаемся здесь «парадоксов системности» — сложностей с разрешением антиномий «субстанция — функция», «синхрония — диахрония»¹⁵ etc., а также игнорируемого семиотикой центрального вопроса неогерменевтики — вопроса о предвзятом мнении (Vorgmeinung) интерпретатора¹⁶). Это предмет особого разговора. Отметим лишь, что задача структурно-семиотического описания культуры *не могла быть разрешена теми средствами, которыми она была поставлена*. Все это, если можно так выразиться, вынуждает семиотику к авторефлексии и дальнейшему развитию.

Альтернативой редукционистской (в значении «сведения к иному ряду») точке зрения заявляет себя феноменологическая (в гуссерлианском и пост-гуссерлианском смысле) философия¹⁷, которая исходит из того, что истинная реальность и есть самая очевидная, тогда как редукция к иному ряду феноменов означает ложный путь познания через *иное*, а не через себя (см. Свасьян 1987: 75—77). Между тем ясно, что редукционистский и феноменологический подходы разделяют и абсолютизируют две стороны *единого* диалектического познания¹⁸, не уясняют, в частности, диалектики «одного» и «иного»¹⁹. Так, например, структура обычной метафоры (элементарной ячейки художественного мышления!) включает в себя

одновременно как редукцию к иному ряду («Череп — кубок моих песен»), иному предметному значению, совершая «сознательную ошибку в таксономии объектов» и «категориальный сдвиг»²⁰, так и феноменологическое извлечение из предмета некоего признака, превращая «мир предметов в мир смыслов» (Арутюнова 1990: 17—19). В последнем случае речь идет не о вычленении абстрактного признака, а о выявлении смыслового образа самой сущности предмета («Череп есть кубок моих песен»).²¹

Обвинения в недостаточности философского осмысления собственной проблематики, предъявляемые русским семиотикам их западными «единомышленниками», в сущности, верны. Однако на определенной стадии формулирования своей теории русская семиотика должна была занять антифилософскую позицию, выйти из-под влияния философского телеологизирования (речь идет как о религиозной историософии, так и об историческом материализме, сходства и различия между которыми здесь не обсуждаются). Литературная теория, пишет П. де Ман, «отменяет [ursets] утвердившиеся идеологии, демонстрируя механизмы их функционирования; она выступает против влиятельной философской традиции, частью которой является эстетика; она отменяет установленные литературные каноны <...>» (de Man 1982: 11—12)²². Односторонний редукционистский пафос структурализма сослужил русской семиотике хорошую службу. Осознание знаковости культуры и множественности ее языков, текстовой обусловленности исторического знания означало конец историософствования и зарождение критической рефлексии. Экспликация культурных закономерностей через «описание конвенций, которые лежат даже за самыми естественными способами поведения и репрезентации» (Culler 1985: 24) — реальный шаг на пути к формулированию собственной независимой позиции по отношению к этим законам: «Если необходимо подчинить их [законы] моему усмотрению, то я колеблю их невозмутимое бытие в себе и рассматриваю их как нечто, могущее для меня быть и истинным, и неистинным» (Гегель 1913: 196). Для семиотики, последовательно расподоблявшей познавательные и социально-исторические формы, единства метода и «места» не могло быть, во всяком случае в первоначальный период ее развития. Семиотический подход «расщеплял» неконвенциональный, религиозно-символический тип русской ментальности, релятивизируя абсолютные ценности и «русские идеи». Тем самым семиотика позволила выйти за границы старого культурного самосознания, или, если воспользоваться гуссерлианским термином в качестве метафоры, «взять в скобки» конкретные формы этого самосознания.

Переход русской семиотики к семиотике культуры (и истории) знаменовал превращение ее в модернизированный тип русского историософствования (см. статью Пятигорского в этом номере) и утрату той независимости от русской культуры, которая составляла едва ли не главное достижение семиотической мысли.

Tartu — Москва — Keele

Примечания

1 Ср.: «Хотя новое движение [русская семиотика] не приблизилось к «науке о литературе» в той степени, в какой это, по-видимому, хотелось его основоположникам, оно пролило новый свет на природу и важность самой задачи» (Seuffert 1985: 355—356). Но ср.: «Успех [научной] парадигмы <...> — это в значительной степени обещание успеха, демонстрируемое отдельными и несовершенными примерами. «Нормальная наука» состоит в актуализации этого обещания <...> и последующей артикуляции самой парадигмы» (Kuhn 1970: 23—24).

- 2 «Нетрудно увидеть параллелизм (или, говоря семиотическим языком, «изоморфизм») между семиотическими принципами <...> исследований и описанными выше социальными и психологическими обстоятельствами при которых сформировалась и работала семиотическая школа» (Б. Гаспаров 1989: 14)
- 3 Речь в настоящей работе идет, в сущности, о том, являлась ли «семиотика» «идеологией». «То, что мы называем идеологией, есть, по сути, смешение лингвистической и естественной реальности, референции и феноменализма» (de Man 1982: 11). Но именно структурно-семиотический подход к проблемам культуры явился «сильным и необходимым средством для разоблачения идеологических aberrаций» (ibid.). Согласно И. П. Смирнову, именно то, что такой подход «или критикует («демистифицирует») идеологии (т. е. культуру), или пытается реконструировать их» (Смирнов 1990: 20), не позволяет ему (а необходимо ли это? — Г. А., И. П.) «на деле» стать «самосознанием культуры» (ibid.). Вопрос об отношении русской семиотики и традиции русского культурного самосознания — еще одна возможная формулировка проблемы, занимающей авторов настоящей работы.
- 4 Ср. М. Гаспаров 1979: 111.
- 5 Ср.: «[советское семиотическое] движение объединяла вера в то, что только семиотические перспективы и методы могут превратить литературоведение в науку» (Seuffert 1985: 346).
- 6 Интересно, что выход во «внешнее» (по отношению к русскому) культурное пространство оказывается в случае рассматриваемой работы в некотором роде фиктивным. Отсюда поразительное сходство «американского» и «советского» взглядов на русскую семиотику: например, обвинения семиотического движения в «претензии на универсализм» и «моде на терминологию» входили в число обычных «возражений» советского традиционалистического истеблишмента новому методу (см. Seuffert 317; cf. 119, 120). (Из этого, правда, не следует, что такие обвинения совершенно необоснованны).
- 7 Еще в 1919 г. чешский ученый писал о том, что русская философско-историческая мысль нуждается в «критическом ревизионизме» (Masaryk 1955: 562). «Русская мысль негативна, но не критична; русская философия — отрицание без критики» (ibid.: 469). Эта же черта характеризует русское металитературное мышление (о «литературоцентризме» русской культуры см. далее): «Несмотря на обилие литературных критиков, Россия незнакома с критикой эпистемологической» (ibid.: 470).
- 8 «<...> философская литературность всегда вела к попыткам найти в дискретных литературных текстах *объективное историческое содержание*; и сама русская история была трансформирована в объект религиозной философии, т. е. в *историософию*. <...> Русская философия искала русскую историю в *литературных* текстах, используя и «устанавливая» ее как свой объект» (Piatigorsky 1982: 241). Постоянное обращение русской философии истории к литературе «остается серьезным методологическим препятствием: исходя из комплекса литературных текстов, можно постигнуть определенный тип культуры; но никакие следствия, выведенные из этих текстов, не могут дать возможности постигнуть *определенный тип истории*» (ibid.).
- 9 «Структурализм отличается прежде всего <...> убеждением в том, что существуют структуры, лежащие в основе всех типов человеческого поведения и ментального функционирования, и что эти структуры могут быть обнаружены в порядке анализа» (Gardner 1974: 10).
- 10 То, что при этом происходит расподобление метаязыка и языка-объекта, стало аксиомой. Объекту и метаописанию уже не приписывается один и тот

же тип единства, или, иначе говоря, единство объекта и единство метаописания не связываются какой-либо концептуальной формой «предустановленной гармонии». Однако, осознание проблемы метаязыка ведет к новым трудностям. Так, анализируя (на материале работ Ю. М. Лотмана 1960—70-х гг.) выдвинутую русскими семиотиками проблематику, А. Шукман отмечает, что в 1970-х «идея единства культуры» замещает доминировавшую в 1960-х идею единства научной методологии (Shukman 1977: 37). Вопрос о взаимодействии объекта и языка описания представляет серьезную трудность (см. далее). На данном же этапе нашего рассмотрения важным оказывается то, что снимается мистифицированное единство истории, культуры и харизматической исследовательской мысли, единство, являющее сущность русской историософии.

- 11 Вопрос о метапозиции — «вопрос об онтологической позиции, с которой предполагается возможным <...> описание описаний, а затем — вопрос о достижимости такой позиции для каждого отдельного сознания» (Гройс 1989а: 119).
- 12 Ср.: размышления о проблеме метаязыка приводят к «сомнениям в возможности семантической интерпретации метаязыка в качестве чего-либо иного, нежели культурно обусловленного языка исследователя. Из этого следует, что, если нейтральный и универсальный метаязык может быть интерпретирован только как релятивный, то он не может выражать культурные универсалии». «Может быть, понятия «текст» и «функция» являются в конечном счете <...> не культурными универсалиями, а признаками определенного типа культуры?» (Shukman: 1977: 97,99).
- 13 Ср.: «[Невротик становится] в своем воображении исключительно приспособленным, исключительно здоровым существом. <...> само здоровье он пытается использовать как последний шанс для актуализации идеализированного “я”» (Horney 1951: 358). «Совершенное здоровье» включается в структуру самовозвышения (self-glorification) и тирании должного (tyranny of the should) (ibid.). Модели поведения пациента, использующего свои знания о психотерапии и недостаточный профессионализм терапевта, описаны Э. Берном как игра «Психиатрия» и ее разновидности («Ментальное здоровье», «Трансакционный анализ») (Berne 1966: 154—157). Принцип невротического поведения в этих «играх» может быть сформулирован следующим образом: «Чтобы добиться улучшения, я должен применять принципы ментального здоровья, о которых я слышал и читал» (ibid.: 155). Другое возможное направление развития «метаневротической» структуры: «[Невротик] может начать культивировать свой невроз, потому что невроз с заглавной буквы становится прекрасным алиби для нежелания стремиться к реальным результатам» (Horney 1951: 107; cf. Berne 1966: 161).
- 14 Это, по-видимому, вообще неизбежно для всех случаев аппликации метода лингвистического анализа к нелингвистическим уровням. Дело в том, что лингвистический анализ требует *предварительного* знания анализируемого языка и, строго говоря, является не методом дескрипции, но методом тестирования лингвистической гипотезы на носителях языка (см. Culter 1975: 22—24). «Лингвистический» (в широком смысле слова) метод вынужден снять вопрос о субъекте — носителе (культурного) языка.
- 15 При моделировании истории «выход» из синхронии в диахронию невозможен: «Мы будем иметь, с одной стороны, синхронное или ахронное [achronique] основание, а с другой стороны, чисто эмпирическую диахронию, имеющую индикативную функцию, но лишённую всякого собственного единства. Ни чистая диахрония, ни чистая синхрония не составляют историю» (Derrida 1978: 61).
- 16 «Интерпретация никогда не является беспредпосылочным постижением данного [eines Vorgegebenen]» (Heidegger 1957: 150). Интерпретации пред-

шествует «пред-мнение [Vormeinung] того, кто интерпретирует» (ibid.), уже наличествующее в том, что мы предварительно имеем, пред-видим и о чем имеем предварительное понятие [Vorhabe, Vorsicht, Vorgriff] (ibid.). Ср.: «Все, с чем встречается Dasein, связывается с уже наличествующей тотальностью понимания. <...> до того, как мы начинаем интерпретировать, мы уже обладаем определенной frame of reference. <...> Иными словами, интерпретация всегда происходит на основе предварительного понимания» (Macquarrie 1974: 23).

17 Ср.: при доксистическо-теоретическом (doxisch-theoretisch) подходе «мир сводится к его «смыслу», не обремененному весом и неясностью «бытийствующего». <...> С устранением аспекта ценности [Wert], сохраняется аспект вещиности [Sache]. <...> Это подход, при котором вещь является как вещь» (Ricoeur 1967: 40—41).

18 Ср. данную И. П. Смирновым характеристику двух типов современного (постмодернистского, по его терминологии) сознания культуры: «<...> для первого постмодернизма релевантен исключительно поиск иного, чем субъект, для второго — иного, чем объект. В каждом случае эквивалентность выступает как необратимая. Постмодернизм <...> абсолютизирует *выбор* того или иного направления в установлении эквивалентности. Он субституирует, обезличивая замещаемое (будь этим замещаемым субъект или объект)» (Смирнов 1990: 18).

19 Ср. обвинения А. Ф. Лосева в адрес немецкой феноменологии в недиалектичности (Лосев 1990: 18 ff).

20 Понятие «категориальной ошибки» было введено в работе: Ryle 1949. О метафоре как «категориальной ошибке» см. Turbaune 1962: 13ff.

21 О диалектике метафорической референции см. Ricoeur 1978: 249—256 et al.

22 Де Ман добавляет: «<...> и стирает границы между литературным и нелитературным дискурсом» (ibid.: 12). Последнее явно неприложимо к русской науке о литературе.

Л и т е р а т у р а

- Арутюнова 1990 — Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. — М., 1990.
- Б. Гаспаров 1989 — Гаспаров Б. М. Тартуская школа 60-х годов как семиотический феномен // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1989. — Bd. 23.
- М. Гаспаров 1979 — Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Вторичные моделирующие системы. — Тарту, 1979.
- Гегель 1913 — Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. — СПб., 1913.
- Гройс 1989a — Гройс Б. Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция // Russian Literature. — 1989 — Vol. XXVI. .
- Гройс 1989b — Гройс Б. Россия как подсознание Запада // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1989. — Bd. 23.
- Лосев 1990 — Лосев А. Ф. Философия имени. — М., 1990.
- Мармардашвили 1984 — Мармардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. — Тбилиси, 1984.
- Мармардашвили 1990 — Мармардашвили М. К. Как я понимаю философию. — М., 1990.
- Мангейм 1976 — Мангейм К. Идеология и утопия. — М., 1976. — Т. 2.

- Пятигорский 1977 — *Пятигорский А. М.* О психоанализе из современной России // Россия/Russia. — Torino, 1977.
- Свасьян 1977 — *Свасьян К. А.* Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. — Ереван, 1987.
- Смирнов 1990 — *Смирнов И. П.* Бытие и творчество. — Marburg, 1990.
- Успенский 1987 — *Успенский Б. А.* К проблеме генезиса Тартуско-Московской семиотической школы // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1987. — Т. XX.
- Berne 1966 — *Berne E.* Games People Play: The Psychology of Human Relationship. — London, 1966.
- Culler 1975 — *Culler J.* Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. — London, 1975.
- Culler 1985 — *Culler J.* The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. — Ithaca, N.-Y., 1985.
- Derrida 1978 — *Derrida J.* Edmund Husserl's «Origin of Geometry»: An Introduction. — New York, 1978.
- Gardner 1974 — *Gardner H.* The Quest for Mind: Piaget, Lévi-Strauss and the Structuralist Movement. — New York, 1974.
- Heidegger 1957 — *Heidegger M.* Sein und Zeit. — Tübingen, 1957. — (8. Aufl.)
- Horney 1951 — *Horney K.* Neurosis and Human Growth. The Struggle toward Self-Realization. — London, 1951.
- Kuhn 1970 — *Kuhn T. S.* The Structure of Scientific Revolutions. — Chicago, 1970 — (2 ed., enl.)
- Lévi-Strauss 1962 — *Lévi-Strauss Cl.* Tristes Tropiques. — Paris, 1962.
- Macquarrie 1974 — *Macquarrie J.* Martin Heidegger. — London, 1974.
- de Man 1982 — *Man P. de.* The Resistance to Theory // Yale French Studies. — № 63. — 1982.
- Masaryk 1955 — *Masaryk T. G.* The Spirit of Russia: Studies in History, Literature and Philosophy. — London; New York, 1955. — Vol.2.
- Ricoeur 1967 — *Ricoeur P.* Husserl: An Analysis of His Phenomenology. — Evanston, 1967.
- Ricoeur 1971 — *Ricoeur P.* «From Existentialism to the Philosophy of Language» // Criterion. — 10 (3). — Spring 1971. [Reprinted in Ricoeur 1978]
- Ricoeur 1978 — *Ricoeur P.* The Role of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language. — London, 1978.
- Ryle 1949 — *Ryle G.* The Concept of Mind. — London, 1949.
- Seyffert 1985 — *Seyffert P.* Soviet Literary Structuralism. (Background, Debate, Issues). — Columbus, Ohio, 1985.
- Shukman 1977 — *Shukman A.* Literature and Semiotics: A Study of Writings of Yu.M.Lotman. — Amsterdam; New York; Oxford, 1977.
- Turbayne 1962 — *Turbayne C. M.* The Myth of Metaphor. — Yale Univ. Press: 1962.



IN MEMORIAM

Ю. И. Л е в и н

ПАМЯТИ К. Ф. ТАРАНОВСКОГО

Узнав о смерти Кирилла Федоровича, я стал перечитывать его письма ко мне. Их накопилось около сотни, с 1968 по 1991 год, многие из них 8-10-12-страничные, а есть и 14-16-18-ти... Трудно передать это ощущение странствия по прошлому, в котором роль Вергилия играет такой человек, как К.Ф. И вот, в письме от 12 декабря 1982 г. я читаю: «...тяжелая для меня тема — смерть Романа Осиповича [Якобсона]. Фактически я потерял единственного своего настоящего друга <...> В Гарварде 13 октября была “memorial service” (в общем “гражданская панихида”, хотя органист играл Баха, а пастор читал из Псалтыри). Мне было грустно и тяжело. Речь была собственно на одну тему: “I and R.J.”. В MIT устроили сначала симпозиум <...> Лучшее было — московская речь Комы [Вяч.Вс.Иванова], которую Кристина Юльевна [Поморска, жена Р.О.] привезла из Москвы <...> Единственная речь, в которой чувствовался не только ум, но и душа. (А где у американцев искать душу?) <...>А большинство опять говорили на тему “Я и Р.Я.”, причем это Я (I) у некоторых приобрело совершенно грандиозные размеры. Рассказывали и анекдоты о Р.О. (по-моему, совершенно не остроумные, но публика смеялась. Рядом со мной какой-то идиот просто ржал как лошадь). Это английская традиция — публичная лекция или доклад должны содержать joke, а публика должна смеяться — это чисто ритуальный смех. А у меня все время вертелись в голове строки: “Оглушить бы их трехпалым свистом В бабушку и в бога душу мать”». Так вот, чтобы не превращать это поминовение во что-то подобное — «Я и К.Ф.Т.» — ограничусь немногими своими словами, а в остальном дам слово самому К.Ф.

Мы познакомились в 1968 г. «путем взаимной переписки»: К.Ф. написал мне с подачи М.Л.Гаспарова. Естественным связующим нас звеном были занятия поэтикой Мандельштама, — хотя и в разных, даже противоположных направлениях: К.Ф. занимался тем, что он вначале называл «диахронической», потом, по совету Р.Якобсона, «динамической», и, наконец, по моему предложению, «открытой» интерпретацией поэтического текста, — я же, напротив, соответственно, «синхронической» — «статической» — «замкнутой». Обсуждениями и спорами вокруг этих подхо-

дов заполнено немало страниц писем К.Ф. Но очень скоро переписка приняла и более личный характер, и наши отношения, оставаясь эпистолярными, становились все более дружескими. Личное же знакомство состоялось — мимолетно — в 1973 году и укрепилось в 1976, когда К.Ф. около полугода прожил в Москве. Наше первое свидание в этот последний его приезд было довольно колоритным. Поселившись вечером в гостинице «Академическая», К.Ф., еще не распаковав чемоданы, вызвонил М.Л.Гаспарова и меня. Все гостиничные буфеты были закрыты, т. е. закуски не было, а портфель К.Ф. лопался от грузинского коньяка, — и под не очень бдительным оком Веры Любомировны, жены К.Ф. (а он за год до того перенес тяжелый инфаркт), мы пили бутылку за бутылкой без закуски, под увлеченный разговор... Помню, что после, успев едва ли не на последний поезд метро, я поехал в противоположную сторону...

А потом было постоянное общение — у него (скоро К.Ф. с В.Л. переселились на ул. Губкина), у меня, на прогулках по городу и больше всего на семинарах. Это был период домашних семинаров. «Наш» семинар по поэтике, последовательно изгнанный из МГПИИЯ им. М. Тореца (за то, что мы пригласили прочесть доклад о метрике Случевского шпиона Джеймса Бейли, ученика К. Ф.) и из Института русского языка (уже не помню за что), возобновился 5 января 1976 г. на квартире А.Жолковского, как раз напротив «Тореца». На этом семинаре К.Ф. сделал большой доклад (16 и 23 марта) о разделе «Не время ль птицам петь» из «Сестры моей — жизни» (это было, против обыкновения К.Ф., «медленное чтение» и «замкнутая» интерпретация пяти стихотворений), и еще один (19 апреля) с разбором пастернаковских же «Степи» и «В больнице» (вспоминаю сближение: «Он понял, что из *переделки* Едва ли он выйдет живой» с именем поселка *Переделкино*). Не ограничиваясь этим семинаром, К.Ф. устроил параллельный, всецело посвященный Пастернаку, на квартире Е.В. и Е.Б.Пастернаков на Пушкинской улице. Вообще, энергия его поражала, причем направлена она была не только на собственную работу, но и на побуждение других к работе. Так, однажды он потребовал, чтобы я написал заметку об отношении Манделъштама к Чехову — в качестве предисловия к публикации манделъштамовской статьи о Чехове, — и буквально стоял надо мной, пока я выполнял его требование, — после чего забрал неопытные получерновые листки — видимо, у него была оказия в Европу, — и скоро эта публикация появилась в Russian Literature.

Вообще, в облике и характере К.Ф. своеобразно сочеталось русское и западное. Энергия — западная, как и методологическая и источниковедческая дотошность и скрупулезность, как и редкая, чужь ли не немецкая основательность: достаточно вспомнить такой его ранний научный подвиг, как «Руски дводелни ритмови» («Русские двусложные размеры»), Белград, 1953; а в процессе занятий Манделъштамом К.Ф. решил перечитать все, что читал или мог читать Манделъштам... А сердечное отношение, внимание и забота по отношению к окружающим, коллегам и особенно ученикам — скорее русское в нем. Это отношение распространялось на все, от бытовых вопросов до сугубо научных. Приведу лишь несколько примеров из множества.

Как только К.Ф. узнал, что я занимаюсь Ходасевичем и его стихом, он сразу же прислал мне неопубликованные данные (очень детализированную таблицу — по годам, циклам и т.д.) по четырехстопному ямбу Ходасевича — чтобы я не затруднял себя повторением уже сделанного им. И с такой же дотошностью разузнавал размеры (талия, длина, шаг) моего сына на предмет присылки ему джинсов. Отношение его к многочисленным ученикам было просто трогательным. Целые страницы его писем посвящены тому, что делают и как живут Омри (Ронен), Генрих (Баран), Стив (Бройд), Пегги (Маргарет Бэбби) и др. (Напр.: «Вчера я получил очень бодрое, жизнерадостное, остроумное письмо от Пегги и очень обрадовался: прежняя, милая, хорошая Пегги. Думаю, что теперь она совершенно

здорова; работает, полна энергии. Описывает с большим юмором встречу с Димой [Сегалом] в Нью-Йорке <...> В светлом, блестящем костюме, летних легких ботинках, в черных очках и с сигарой в зубах он ей показался похожим на арабского террориста» (4.10.1973). Но с такой же заботой он относился, например, к судьбе Г. Левинтона: в течение многих лет К.Ф. пытался его «спасти» — побудить уехать на Запад, опасаясь, что здесь он, с его талантом, — сгинет... «Он живет сердцем, а рассудку не подчиняется и единственно разумных советов не принимает. Так же и Рома, и Миша [Тименчики]» (24.1.1977). И такое же внимание и забота по отношению к моим (и другим, конечно) статьям: устройство в тот или иной журнал, рассылка, правка корректур... Или, из другой оперы, тоже по поводу моих статей: «Можно ли напечатать в Int.Journal [of Slavic Linguistics and Poetics] или «Ленинград», или «Мастерицу»? Если да, то не следует ли смягчить некоторые резкие [в смысле «антисоветские»] формулировки? Роман Осипович [Якобсон был редактором журнала] может это хорошо сделать» (31.8.1971). Кстати, как пример эпистолярной формы времен «застоя»: имя Солженицына упоминать нельзя; вместо него пишем «Сулержицкий» или «Саня»; или: «Вчера я видел пьесу «Л.-Тр.-Ст.» [т.е. «Ленин-Троцкий-Сталин»]. Симпатии автора на стороне Т.»

Между прочим, с первых же писем К.Ф. меня поразило его отношение ко мне (и другим молодым коллегам) как к равным, без тени чувства своего профессорского или хотя бы возрастного превосходства, без малейшей авторитарности. И все часто возникавшие споры всегда шли на равных.

«Западным» в К.Ф. было его абсолютное неприятие пафоса, сентиментальности, «душещипательной риторики» и т.п. проявлений, с его точки зрения, незрелой ментальности. Так, его коробила слащавая интонация советских дикторов радио и ТВ, — или патетическая концовка моей статьи о позднем Мандельштаме: «слащаво-наивное заключение» (23.8.1978), — или профетический пафос американских выступлений Солженицына.

Еще несколько штрихов.

Будучи первооткрывателем — вспомним хотя бы такие его открытия, как регрессивная акцентная диссимилиация в двухсложных размерах, или семантический ореол размера, или роль интертекстуальности в русской поэзии — и, тем самым, остро современным ученым, К.Ф. был при этом резким противником «птичьего» языка в научных публикациях. По поводу моей статьи о евангельских притчах он писал: «Попробовал читать Вашу статью, но у меня, к сожалению, нет подготовки к такому чтению. Кстати, на сколько читателей вы рассчитываете? 20? 30 — посвященных? А почему бы Вам, собственно (хотя бы по моему примеру), не заняться «ликбезом» и написать на ту же тему языком, понятным и обыкновенным смертным?..» (5.7.1983). (Впрочем, тут К.Ф. не учитывал наших цензурных соображений: писалось усложненно, чтобы «начальство» не поняло; правда, порой с водой выплескивался и ребенок).

Приведу несколько деталей из московской жизни и реакций К.Ф. Будучи далек от «преклонения перед Западом», К.Ф. много брюзжал по поводу советских реалий, начиная с невозможных, с его точки зрения, ТВ-программ (особенно его шокировала, как я уже упоминал, интонация дикторов — как будто они адресуются детям), и кончая хамскими (с западной точки зрения) обычаями московских водителей («У нас машина уступает дорогу пешеходу»). (Читая впоследствии в последнем набоковском романе «Look at the Harlequins» описание тайной поездки героя в Ленинград и его реакций на обслуживание в ресторанах, на запахи и т.д., я невольно вспоминал К.Ф.) Наше абсолютное неприятие советского режима К.Ф. понимал, но не мог до конца разделять (но та же слабость — или трезвость? — была и у Р.О.Якобсона). Сейчас мы успели привыкнуть к общению с тамошними русскими, но тогда порой возникала определенная «разность потенциалов»: в общем и почти во всем «наш человек» — в

отношении к культурным и общечеловеческим ценностям, — но вдруг какие-то «не наши» — но и не «враждебные», а просто другие акценты, — будь то политика или, скажем, Набоков (К.Ф. любил — по старой памяти — Сирина, особенно «Дар», — и резко не принимал английского Набокова). Или, к нашему недоумению, все же как-то общался (правда, без удовольствия) с приставленным к нему мрачным стиховедом в штатском Б.Г.). Теперь мне понятна та некоторая aloofness, с которой К.Ф. относился к советской реальности: это была и реакция человека другой, западной, политической культуры, и просто проявление хорошего вкуса и воспитанности (относиться к чужому и чуждому без эмоций...). Кстати, и вообще к мировой политике у К.Ф. было преимущественно отстраненное отношение: «...мировые события нас как-то не очень волнуют <...> Я лично больше всего интересуюсь театральной (зрительной) стороной мировых событий <...> Много очень забавно» (1.2.1980). Например, по поводу взятия американских заложников в Иране: «<...> в бостонской газете был комментарий, что персы не впервые расправляются с дипломатическими представителями, что в 1929 году толпа растерзала советского посла, знаменитого советского писателя Грибоедова». Впрочем, просматривались у К.Ф. определенные «розовые» тенденции: так, он выражал радость по поводу избрания Миттермана («все-таки противовес усилению “черной” реакции на Западе»), резко отрицательно относился к Рейгану и т. д.; вообще же всегда радовался победе «чего-то среднего между двумя крайностями» (15.11.1981). Особый, очень личный интерес проявлял он ко всему происходившему в Югославии, своей второй родине. Думаю, что его последние дни были сильно омрачены тамошними катастрофическими событиями...

А теперь я хотел бы дать слово непосредственно Кириллу Федоровичу, представив некоторые характерные фрагменты из его писем.

[В первом же письме я писал К.Ф.: «мне было бы интересно узнать (извините, вопрос этот почти интимный), как вы «пришли» к Мандельштаму, и почему именно к нему <...>»; 31 марта 1969 г. К.Ф. ответил мне:]

К Мандельштаму я пришел постепенно. Увлёкся им в 1931 году, когда в Праге купил его *Tristia* с обложкой Добужинского. «Все было встарь, все повторится снова, И сладок нам лишь узнаванья миг,» — осталось рефреном на всю жизнь. С отъездом из Праги (я жил тогда в Белграде) было связано первое тяжелое расставание в моей жизни. И так я изучил науку расставанья одновременно и по Мандельштаму и по опыту. Все это — почти банально: все начинают с *Tristia*, и может быть именно с этих строк. Затем пришел «Камень» и «Стихотворения» 1928 года. <...> Я чувствовал строгую четкость мандельштамовских поэтических формулировок и семантическую насыщенность его поэзии, — и многого не понимал. Это меня мучило. Мои друзья из белградского литературного кружка <...> убеждали меня, что понимать не нужно: «Значенье суета и слово только шум, Когда фонетика служанка серафима». Эти строки часто цитируются — и неверно. Ведь здесь речь только о впечатлении от чтения: можно упиваться и звуками. Угрюмый [sic] человек мог читать и на незнакомом языке — английском. Тогда я почувствовал, что для того, чтобы понять Мандельштама, нужно освоить его культуру. Нужно читать то, что он читал.

Пропускаю многое. После переезда в Америку (в 1958 г.) купил первое нью-йоркское издание. Опять начал читать Мандельштама. Поразила меня структура его ямбов (в особенности, «трех-

вершинные» шестистопные). Начал подсчитывать, и так появилась моя статья о стихосложении М. Я думал, что я первый в ней сформулировал и описал ритмическую структуру дольников. Но одновременно появилась и первая статья Колмогорова и Кондратова, где все было сформулировано так же, как у меня. Я обрадовался: значит, верно.

В начале 60-х начали появляться воронежские стихи. Они опять задели за живое, уже по-новому. Много начало появляться статей о М., импрессионистических, неверных, часто просто искажающих смысл мандельштамовской поэтической посылки. Я тогда уже понимал, что поэзия М. зашифрована, и даже кое-что знал о методе шифровки. Знал, что в стихотворении «На каменных отрогах Пиэрии» зашифрованы фрагменты Сафо, но не знал, что М. использовал переводы В.Иванова. Если память мне не изменяет, я уже тогда знал, что «комаринный князь» — державинский, что в «Грифельной оде» зашифрованы не только Державин и Лермонтов, но и Тютчев.

Появились статьи Пшибыльского и Нильссона. Мне сразу бросилась в глаза неудовлетворительность их методологии. «Гопак не так танцуется.» <...> Я достал все русские переводы Сафо, перечел Иванова, под углом М., — и все стало на свое место <...> Так появились «пчелы и ось».

Были у меня и другие наблюдения. Из-за стрекоз перечитал Белого и Тютчева <...> и, конечно, нашел, что нужно. Само собой разумеется, что читал и Данта. И никогда никакого такое чтение не оставалось безрезультатным. Если М. ставит подзаголовок «пиндарический отрывок» — значит, нужно читать Пиндара. Николай Иванович [Харджиев] мне рассказал интересный факт о своей последней встрече с М. М. зашел к нему вечером и взял несколько книг: томик Хлебникова, какой-то роман Уэллса, несколько французских романов. И, посмотрев на все эти книги, М. сказал: «А что из всего этого можно будет сделать?» Речь идет о сознательном творческом методе. Этот метод характерен не только для М., но и для русского модернизма вообще. (В первую очередь для самого зашифрованного русского поэта Вяч.Иванова <...>, затем для поэтов после символизма, Маяковского, Пастернака, Цветаевой и др.). Скажу больше: метод шифровки можно обнаружить в европейском искусстве XX века вообще: в поэзии, в живописи, в музыке. <...> О догадливом <...> и о поэтически грамотном читателе говорит и сам Мандельштам.

[Далее речь идет о семинаре К.Ф. по М. в Гарвардском университете весной 1968 г. — «и сколько на этом семинаре было радости узнавания» — и о первых работах его учеников О. Ронена и С. Бройда.]

В течение семинара окончательно выяснились понятия контекста (в самом широком смысле) и подтекста. М. не поэт большой формы, но все его творчество в целом одна большая форма <...> И поэтому как контекст при анализе того или иного образа следует привлекать все, не только поэзию и художественную прозу, но и его статьи и заметки.

Расшифровка подтекста — это вовсе не выискивание влияний <...> В результате шифровки подтекст приобретает совершенно новое качество. Находя подтекст, мы от поэтического текста получаем больше информации, начинаем понимать текст. И я убежден, что этот метод более точный, более научный, чем метод

оперирования отдельными цитатами, вырванными из контекста. Этот метод вовсе не убивает поэзию, а наоборот: заставляет нас переживать ее более полно, приносит много радости <...>

[В том же письме — описание встречи с Надеждой Яковлевной Мандельштам в 1968 г.:]

Я был сильно взволнован, когда шел к Н.Я. Когда мы позвонили, я почувствовал «ком в горле». Это понятно. Полжизни живешь с поэтом <...> и вот идешь знакомиться с самым близким ему человеком. <...> Я сразу почувствовал в ней незаурядного человека [напомню, что это было до публикации ее книг]. Весь час, который мы провели у нее, мне было и радостно и больно. Я так много ожидал от этой встречи. Но встреча наша как-то не получилась...

Надежде Яковлевне явно не понравилась моя статья <...>. Она упрекнула меня, что стих. «На каменных отрогах» я назвал компиляцией. Я возразил, что вторую строфу назвал не компиляцией, а монтажем. А монтаж ведь совсем другое дело <...>. Уже перед самым уходом разговор как-то вернулся к моей статье, и она мне сказала: «Неужели вы думаете, что М. был под влиянием Вяч.Иванова?» И, вопреки очевидности: «Все эти уменьшительные у М. вовсе не ивановские,» — на что я мысленно пожал плечами (и подумал: нужно изучить все семантическое поле уменьшительных у М.). Думаю, что Н.Я. не права, утверждая, что «твердь, кишашая червями» не небесная, а земная твердь. Еще со времен Пушкина (см. его словарь) просто твердь в поэтическом употреблении значит небо. Так это и у символистов, так это и у самого М.: «Твердь умолкла, умерла. С колокольни отуманенной Кто-то снял колокола». <...> А что думаете Вы?

[Дальнейший текст показывает, в частности, состояние мандельштамоведения — в биографической его части — в конце 60-х:]

Мне очень многое хотелось спросить у Н.Я., но <...> Н.Я. как-то не располагала к вопросам. На мой первый вопрос, был ли М. в Италии, она отрезала: «А разве это важно?» Конечно, важно! Все, всякая деталь из жизни М. нам важна. Важно знать, что у него была сердечная астма. Это объясняет, почему семантическое поле «дыхание — воздух» играет такую роль в его поэзии. Я почувствовал, что с моей стороны будет нетактично, если буду слишком много спрашивать. Да, она меня как-то отпугнула, хотя меня и предупредили о ее «резкости» (цитирую Вас).

С радостью узнал, что Н.Я. написала комментарий к воронежским стихам <...>, и с грустью, что этот комментарий предназначен только отечественным исследователям <...>. А как бы он нам оказался полезен. В эмигрантской публицистике (и вообще на Западе) столько появилось превратных толкований <...>.

Бы мне можете оказать большую услугу. Сообщить точные даты из жизни М. Когда М. был за границей, <...>, когда и у кого учился, когда поступил в университет, когда первый раз приехал в Киев, когда поехал в Крым и на Кавказ, когда второй раз приехал в Киев, когда Н.Я. и О.Э. повенчались [sic], куда и когда уехали из Киева <...> и т.д. Знать биографию поэта тоже очень важно. А за границей его биография строится на «воспоминаниях дряни» эмигрантских писак (Маковского, Георгия Иванова,

Ирины Одоевцевой и др.). Все эти писаки из жизни большого русского поэта делают какой-то сплошной еврейский анекдот (явно выдуманый рассказ Маковского о приходе М. в «Аполлон» и т.п.) <...>.

[Попутно на ту же тему — в письме от 23 августа 1972 г.:]

Омри [Ронен] говорил, что отдал бы несколько лет жизни за то, чтобы прочесть пресловутую Оду [Мандельштама]. Так как в моем возрасте уже не приходится разбрасываться годами, я согласился бы на несколько месяцев. Своих слов не беру назад: ода этого стоит.

[А вот автобиографический фрагмент из письма от 8 мая 1969 г.:]

...В молодости я писал по-сербски (это мой второй родной язык) стихи, занимался литературной и театральной критикой, много переводил (в особенности для театра) с русского и польского — и в стихах, и в прозе. Приблизительно к 25-ти годам я окончательно покончил с литературой (только переводами продолжал заниматься, но уже с интересом филолога). Поступил я так не потому, что меня не печатали. Нет, я печатался довольно много и в лучших сербских журналах, выступал на вечерах поэзии и «пожинал лавры», т.е. аплодисменты. Я просто понял, что литература — это такое дело, для которого нужно иметь настоящий большой талант и посвятить этому делу всю жизнь. Ничего нет хуже посредственного литератора. Рано или поздно у него создается психология неудачника, обиженного судьбой. Научная и педагогическая деятельность — дело другое. Тут можно делать полезное дело, не имея большого таланта.<...> Знание, хорошая память, здравый рассудок, усидчивость, честность в работе, любовь к своему делу — этого достаточно. И я поверил, что эти качества у меня есть, и решил «посвятить себя науке» и педагогической деятельности (которую очень люблю). Пожалуй, я даже больше люблю рассказывать студентам, чем писать.

[И далее — рассуждения о поэтике и литературной критике:]

Комплексное изучение творчества и построение научной поэтики — дело будущего. Давайте таскать кирпичи! Кто-нибудь, когда-нибудь построит здание. Мне кажется, что нужно провести некоторую границу между научной поэтикой и литературной критикой. На мой взгляд, поэтика должна изучать литературное произведение на выходе (output), показывать, как оно сделано, какую информацию несут его составные, как они интерферируют между собою, как складываются в одну цельную посылку. Анализ должен тяготеть к максимальной объективности, т.е. общеобязательности. Что научная поэтика требует глубокого знания лингвистики, это само собой разумеется. Но это не значит, что такая поэтика обособляется от традиционного литературоведения с его стандартными методами: социологическим, биографическим, психологическим <...>.

Литературная критика изучает произведение на входе (input) — это интерпретация вдумчивого и чуткого читателя, его понимание произведения. Литературный критик (цитирую Вас) неизбежно «накладывает свою модель мира на модель мира писателя». Настоящая критика — вид художественного творчества. Она нужна и полезна, в особенности, если критик умеет говорить от

имени своего поколения. <...> она имеет право поднимать свой голос, когда назревает потребность переоценки наследия прошлого. И все же, в центре литературной критики остается модель мира самого критика и его внутренний облик. Мы можем забыть, что конкретно писал о том или ином произведении Пушкина Белинский, но его облик и его модель мира никогда не забудем, если его хоть раз прочли <...>. И наконец, литературная критика должна быть субъективной (в лучшем смысле этого слова, причем субъективность не следует смешивать с импрессионизмом); в науке любая субъективность — скорее недостаток.

По-моему, лучше не смешивать эти две профессии. Обычно получается какой-то винегрет. Но, может быть, я ошибаюсь. Может быть, в будущем обе дисциплины сольются в одну.

<...> Когда Вы пишете, что высказывания о поэзии Пастернака, Цветаевой, Мандельштама кажутся Вам «едва ли не самым ценным, что может войти в арсенал поэтики», — простите, — я думаю, что в этом есть некоторый снобизм, впрочем, совершенно понятный на фоне литературоведческой казенщины. У меня другой снобизм. Я считаю, что все мои суждения и впечатления — «факт моей биографии», не представляющий общего интереса. Ими я люблю поделиться с друзьями за бутылкой водки, делюсь ими и с учениками в семинарах, но всегда предупреждаю, что это мое личное восприятие, ни для кого не обязательное.

«Экспликация непосредственного впечатления» [которую я ставил во главу угла в своих тогдашних разборах стихов] — вещь очень опасная. Она требует наличия и большой культуры, и подлинной интуиции, и тонкого эстетического чутья, и большого чувства меры. Это оружие опасно давать каждому в руки. И даже в идеальном случае автор вчитывает в текст и то, чего в нем нет. «Экспликация» лежит в основе американского <...> «new criticism» и — увы — слишком часто приобретает просто карикатурные формы <...>

[Далее следует пародия на new criticism:]

Ты право, пьяное чудовище,
Я знаю — истина в вине.

«В вине» — следует понимать двояко: 1) in wine, 2) in guilt. И тут открывается широкое поле для фантазии критика. Другой пример. «Вооруженный зрением узких ос» и «Еще он помнит башмаков износ» — и там и тут важнее всего звуковой повтор ос: это шифр. Это и имя поэта, и имя его тезки; в последнем суть дела. И все понятно — почему разноголос, черноволос. [Впоследствии именно вокруг ос много фантазировал А. Вознесенский.] А Тифлис тут иносказательный, эзоповский. <...>

Некто Рифатер в статье, направленной против структурной поэтики, предлагает следующее решение: произвести анкету между читателями, а сводный результат этой анкеты и будет подлинной экспликацией произведения. (Я не протестую против анкеты, она может оказаться очень интересной, но протестую против рифатеровского постулата.)

Не будьте Фомой неверным. Лингвистика научилась фонетическому и морфологическому анализу. Разрабатывает и точные методы в семантике. Те две Ваши статьи, которые я знаю <...>, как раз нащупывают эти методы <...> Вы пишете, что вам «подтексты» и realia не нужны для экспликации стихотворения. Это

опять-таки «факт Вашей биографии». А мне нужны, и еще как!

Да, мы с Вами делаем разное дело. Давайте таскать кирпичи! Я для фундамента, Вы для крыши. Я буду рационализировать Мандельштама, Вы — «метафизировать». Пожалуй, здания нам не удастся построить. Пушкиноведению более ста лет — и сколько еще споров. Мандельштамоведение только начинается. <...>

[Из письма от 8 октября 1971 г.:]

Интересно, что в «Скрипачке» свободно перемешана музыка для рояля и для скрипки <...>. Все стихотворение — какая-то эссенция концертных программ 30-х годов. Подобное смещение пространственной и временной перспективы и предметных отношений вообще ведь характерно для Мандельштама (и в этом есть особое очарование, и только педанты могут к нему придираться). Так, у М. Евгений из «Медного всадника» вдыхает бензин, Оливер Твист склоняется над кипами конторских книг, черепашка на солнышке Эпира поджидает лесбосского поэта, «Где же ты, золотое руно» волны поют Одиссею и т.п.

[26 февраля 1972 г., после поездки в Израиль:]

Что Вы знаете о замысле стихотворения «Скажи мне, чертежник пустыни»? Не связано ли оно с «освоением пустыни» в Палестине в 20-30-ых годах? Мог ли М. что-нибудь прочесть об этом? Такая интерпретация пришла мне в голову, когда я проехал по этой бывшей пустыне.

[23 августа 1972 г., по поводу посланной мною статьи о синтаксисе М.:]

Заметьте, что союзом но М. отделяет приятные впечатления от неприятных. «Весна... Петрополь одевает» (это хорошо), но «волна... отвращенье... внушает» (это плохо). «Дождь бормочет» (это приятно), но «черемуха услышит... прости» (скоро придется распрощаться с жизнью, — и это грустно), и т.п.

[там же — из профессорского быта:]

Вы меня уже несколько раз спрашивали, почему мы не ездим на дачу <...>. Я долго отвиливал, не отвечал, потому что знал, что Вы мне не сможете поверить. Дело очень просто: ездить на лоно природы с рюкзаками и палатками нам не по возрасту; снимать дачу на лето или жить в гостиницах — нам не по карману. Когда нам удастся что-нибудь отложить, едем в Европу (или теперь — и в Азию); поездка в Иерусалим — это была наша дача. В будущем году поедем «на дачу» в Варшаву и — надюсь — в Москву <...>.

Что Вам написать еще о себе? <...> Я сижу дома, немного работаю в саду и в огороде, что тоже вроде отдыха. Со мной престарелая мать моей жены <...>, так что я не должен сам себе варить обед (чего не умею, — а все американцы умеют <...>).

[Продолжение темы «профессорского быта и отдыха» — в письме от 15 апреля 1973 г.:]

О [мри] Р [онен] мне писал, что Вы сетуете <...>, что я езжу в чужие, а не в свои Палестины. Ответ простой: в Советский Союз я могу приехать только туристом по первому классу, а во многих

городах Европы (в Белграде, Праге, Варшаве, Париже, Оксфорде, Риме, Иерусалиме, Амстердаме, Стокгольме, Гельсингфорсе) у нас есть пристанище, так что мы не должны платить за гостиницы и можем питаться дома, а в рестораны ходить скорее для развлечения <...>. <...> три недели в Иерусалиме (включая экскурсию в Галилею) или четыре недели в Риме в 1968 г. (включая поездки в Неаполь и Флоренцию) стоили мне с женой в два раза дешевле, чем 18-дневное пребывание в Москве и Ленинграде обходятся мне одному в этом году. Вот почему мы не ездим на дачу и в Америке <...>

[Там же — образчик эпистолярного мандельштамоведения:]

<...> как вы не видите, что Лия [в стихотворении «Вернись в смесительное лоно»] — Муза, а не Н.Я. Проблема «солнце Илиона — желтый сумрак» была проблемой Мандельштама, его поэзии, а не Жизнерадостной бездумной «девчонки» из «киевского табунка» <...>. Очень вероятно, что образ Лии — Музы навеян обликом Н.Я., но этот факт — вне текста. А, конечно, Муза может полюбить поэта и даже отдаться ему (ср. у Блока: «... ночи цыганской корочке Были жгучие ласки Твои») и исчезнуть в нем. Нет, Лия не Н.Я., как и Сафо [в «На каменных отрогах.»] не Н.Я. (несмотря на сапожки, продававшиеся на киевской ярмарке), Европа [в «С розовой пеной...»] тоже не Н.Я. (несмотря на возможное сходство с Европой на картине Серова, в которое я не очень верю). Последнее стихотворение *только* переработка древнего мифа (и парафразис картины Серова), а не *аллегория*. Аллегии противопоставлены всему творчеству М., как, впрочем, и всей *настоящей* русской поэзии XX века. Одно дело, что послужило внешним толчком к созданию стихотворения (этот вопрос имеет отношение к психологии творчества), а другое дело, о *чем* стихотворение. Неправа Л.Я. Гинзбург, утверждая, что мемуары Цветаевой полностью объясняют стих «На развалинах...». Они только опять-таки объясняют внешний толчок, объясняют, что было поводом к написанию стихотворения. Но стихотворение — не любовное, и Цветаевой в нем вообще нет. Суть в центральной строфе: первый Рим/третий Рим — дилемма Самозванца и *самого Мандельштама*.

Очень трогательна попытка Н.Я. отвоевать себе как можно больше стихотворений М. Просто непонятно, как мало стихотворений обращено действительно к ней. Есть цветаяевский цикл (в нем есть и любовное: «Целую локоть загорельный»), есть ахматовский (не без любовных нот), есть цикл Арбениной <...>, есть замечательные любовные стихи Ваксель и Петровых, а вот Н.Я. остается «нищенка-подруга» и, пожалуй, «черемуха» («Я буду метаться...»). Непонятно, и даже обидно: есть в этом какая-то несправедливость <...>. Убедительнейшая просьба: не показывайте этого письма Н.Я. и не говорите ей о нем. Мне не хочется попасть в «Третью книгу».

[Позволю себе привести и небольшой комплиментарный отрывок из письма от 4 октября 1973 г.:]

Обе ваши статьи, Ю.И., я прочел <...>. От «крымско-эллинических стихов» [Russian Literature, № 10/11] — пришел в истинный восторг. Пожалуй, это Ваша лучшая статья. Ваша интерпре-

тация целого «цикла» ни в коем случае не отменяет «рационалистически» интерпретаций отдельных стихотворений, а только показывает, что текст работает на разных уровнях значений. Должен сознаться, что Ваш анализ гораздо нагляднее, чем все мои анализы, показывает художественную ценность (whatever it is) и объясняет художественное воздействие мандельштамовского текста. Мне остается только восторгаться (и втайне завидовать Вам).

Кстати, две последние строки стихотворения «Сестры тяжесть и нежность» для меня не представляют синтаксической загадки. Подлежащее: «тяжесть и нежность» (т.е. тяжесть-нежность, как ласточка-дочка), «розы» — прямое дополнение. Итак: тяжесть-нежность заплела розы в двойные венки (ср. разговорное: «пришла мама и тетя Вера»). Не могу без «подтекстов». Разрешите угостить вас одним <...> из Вяч. Иванова: «<...> Весна была прозрачна для взора древних: она была цветущая Смерть<...>».

[А вот немного из внутренней политики и жизни в США времен нефтяного кризиса и Уотергейта, из письма 14 февраля 1974 г.:]

<...>«Своим» ничем не занимался. Удручает и все происходящее и здесь в Америке, и вообще в мире. Р.О. [Якобсон] рассказывает анекдот <...> о казаке, <...> описывавшем переход через горный перевал: «Направо посмотришь — х.. твою мать, налево посмотришь — мать твою х..». Экономический кризис у нас называется сильнее, чем можно судить по вашим газетам. Из-за нехватки нефти маленькие предприятия прогорают, большие спекулируют и наживаются. Безработица сильно увеличилась. Цены растут не по дням, а по часам. Подвоз продуктов сильно нарушен, отчасти из-за забастовки шоферов <...> Немного зябнем<...>, но это, конечно, все пустяки. Чтобы получить бензин, нужно становиться в очередь в половине седьмого утра, да и то не всегда получишь. Нас это, конечно, не волнует: по сравнению с тем, как зябли и жили впроголодь во время войны [в Югославии], сейчас у нас все еще рай. Но средний американец, не привыкший ко всему этому, сильно всполошился. Недовольство растет, ну и — разные «анти» начинают поднимать голос. Но даже и это не удручает, а полная беспросветность в мировом масштабе.

[Из письма 10 сентября 1974 г.:]

...круг чтения летом этого года — мандельштамовский: книги Зелинского: «Религия древней Греции» <...>, «Hellenism a Judaism» (польская книга 1927 г., антисемитская, но интересно написанная), перечел всего Чаадаева. Начал было «Столп [и утверждение] истины» Флоренского, но не мог осилить. Когда нужно будет, заставлю себя прочесть. Шпенглера тоже не мог всего осилить (а как увлекся им лет 40 тому назад!) <...> (желтый и красный цвет у М. от Шпенглера). От Зелинского образ очага <...>. «Из жизни идей», первые два тома. Нужно будет еще перечитать «[Творческую] эволюцию» Бергсона, осилить Флоренского, всего Вл. Соловьева (никогда его не любил). Да! перечел и «Борозды и межи» и прочел I том полного собрания сочинений Вяч. Иванова <...>. Как видите, начинаю подумывать о второй книге о Мандельштаме, — это будет уже не сборник очерков, а скорее что-то вроде жизни и творчества. Но для такой книги надо прожить еще лет десять — при моем темпе работы.

[Увы, эта книга так и не была написана. Далее К.Ф. пишет о чтении «Дневника Анны Франк» («вот это настоящая, правдивая книга, которую следует читать каждому новому поколению. А переиздают ее все реже и реже...») и показании выживших при расстреле 7 тысяч людей в Крагуевце, в Сербии, 21 октября 1941 года.]

Затем прочел и 2-й том известной вам книги [«Архипелаг ГУЛАГ»]; тоже потрясающая книга <...>; на вкус западных людей слишком растянутая (знаю несколько человек, которые не могли ее осилить: «довольно ужасов, все одно и то же»). На Западе (в особенности англичане) умеют писать сжато и русского многоглаголания не переваривают. Перечел затем и пресловутое «Письмо», и сразу же после него и духовного деда его автора «Избранные места из переписки с друзьями» (такое же мракобесие).

[Далее снова об отношении на Западе к «ГУЛАГу». Книга] вызвала огромный интерес, к ней отнеслись серьезно; конечно, не все восторженно ее приняли, есть и критические голоса, но все сходясь в одном: это страшная книга, ее нельзя читать, не переживая душевного потрясения и не чувствуя душевной боли.

Скорее успех скандала имело пресловутое «Письмо» — в прессе реакция была ироническая. Что же это такое? Опять славянофильское черносотенство? Многим стало ясно, что это человек весьма недалекий, мало знающий, много возомнивший о себе как «пророке» и «мыслителе». А то, что он говорит и пишет о Западе — курам на смех; ничего он не знает, ничего не понимает <...>.

[И далее — вокруг и после Уотергейта:] <...> считаю тот факт, что Н[иксона] «ушли», огромным историческим событием, вернувшим людям веру в законность. Попытка «фашизации» Америки пресечена в самом начале <...>. Большинство, я думаю, считает, что не следовало Никсона миловать до суда. По крайней мере, такова первая реакция прессы. Во всяком случае «вотергейтов» (которые А.И. [Солженицын] считает нормальным делом) больше не будет.

[Чтобы покончить с солженицынской темой, добавлю отрывок из письма 9 июня 1978 г.:]

На прошлой неделе выступал в Гарварде Сулержицкий <...>. Скажу только, что это была полная противоположность галльскому esprit [о чем шла речь по поводу лекции Ж.Нива]: и грубые и резкие формулировки (и поэтому несправедливые), и жестикуляция (над которой газеты подтрунивали) нет-нет, а отдавали так хорошо мне знакомым русским хамством. Тема речи (слишком длинной, почти часовой) была «Как Санечка воображает себе Запад».

[А вот планы К.Ф. на лето 1975 г. — из письма от 3 июня:]

Думаю написать три статьи: 1) о лермонтовской модели 3-стопных хорейческих восьмистиший («Горные вершины») — доклад для симпозиума в Лос-Анджелесе; 2) статью о Пастернаке (для Нильссоновского сборника) и 3) о Романе Осиповиче как стиховедe (для сборника в честь его 80-летия). Если успею, —

и несколько заметок о Мандельштаме для Димы [Сегала] (прозрачная весна, пересыпание песку, клейкие листочки, кошачья голова во рту и, может быть, еще что-нибудь). Как видите, работы много. Правда, все уже в голове готово, но надо писать, писать, а это так трудно (вернее, трудно себя заставить начать, потом — пойдет).

[И снова обыденная жизнь — процедура выбора типа пенсии, письмо от 25 августа 1977 г.:]

<...> заболел я не английским сплином, а противной русской (или славянской) хандрой. А для нее причины были: в первую очередь, мучительная процедура выхода на пенсию. Не хочется всего описывать, но есть что-то глубоко аморальное в «покупке» (buying) пенсии в страховом обществе (на деньги, накопившиеся в Гарварде). Вам предлагают четыре <...> разных возможности. Все напоминает азартную игру: причем ставка — жизнь (Верина или моя). И выбрать вам предлагают с холодным цинизмом. Я поставил, конечно, на свою смерть, чтобы максимально обеспечить Веру, когда меня не будет, и поэтому пенсия наша будет довольно маленькая <...>.

[В заключение — снова стихи, любимые Пастернак и Мандельштам. Из письма от 4 февраля 1983 г.:]

<...> Есть явная переключка между этими двумя стихотворениями [«Степь» из «Сестры моей — жизни» и «Белые стихи»] и «Сеновалами» [«Я не знаю, с каких пор» и «Я по лесенке приставной»] М-ма <...>. Наиболее интересный — отрывок из «Белых стихов»:

Из всех картин, что память сберегла,
Припомнилась одна: *ночное поле*.
Казалось, в звезды, словно за чулок,
Мякина забирается и колет.
Глаза, казалось, Млечный Путь пылит.
Казалось, ночь встает без сил с омета
И сор со звезд сметает. Степь неслась
Рекой безбрежной к морю, и со степью
Неслись стога и со стогами — *ночь*.

Не знаете ли, когда вышла «Сестра моя — жизнь»? В начале или в конце 1922? Спросите у Е.Б. [Пастернака]. Трудно предположить, что М. мог читать «Степь» и «Белые стихи» в рукописи. Рабочая гипотеза у меня следующая. П. сначала написал «Степь», затем образность из «Степи» развил в «Белых стихах». М. каким-то способом знал «Степь»; к «Степи» у М. восходят следующие образы: 1) «труха млечных звезд» («Ковыль всем Млечным Путем рассорен»); 2) «Сеновала древний хаос Защекочет, затороцат» («Закрой их любимая, затороцат») и т.д. А звезды есть уже и в «Степи» (7 и 8 строфы). Таким образом, мякина из «Белых стихов» и трухи из «Сеновала» непосредственно не связаны, они независимо друг от друга вытекают из «Степи». «Белых стихов» М. мог и не знать. Что Вы на весь этот лепет скажете?



история

В. Вацуро

ВАСИЛИЙ УШАКОВ И ЕГО «ПИКОВАЯ ДАМА»

МАТЕРИАЛЫ О М. КУЗМИНЕ

М. Кузмин

НЕИЗДАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ, ПЬЕСЫ, ПЕРЕВОДЫ

СТАТЬИ

И. Кравцовой, Н. Богомолова, А. Тимофеева,
П. Дмитриева, Клауса Харера

ЗАМЕТКИ

СМЕСЬ

ВАСИЛИЙ УШАКОВ И ЕГО «ПИКОВАЯ ДАМА»

Поэтика «Пиковой дамы», предопределившая читательский успех повести в момент ее появления, по-видимому, еще долго будет привлекать исследовательское внимание. В настоящем этюде мы не можем рассматривать ее в целом. Наша задача скромнее и локальнее: попытаться осветить один эпизод восприятия и литературной интерпретации ее проблематики и мотивов — эпизод, который традиционно принято относить к «литературному фону» повести. Термин этот не вполне точен: «фон» предстает нашему сознанию как нечто статическое и «служебное», второстепенное по отношению к изучаемому явлению, в то время как реальная литературная жизнь — это всегда динамика и взаимодействие эволюционирующих литературных систем. Сюжет, мотив, проблема, родившиеся в одной более или менее замкнутой сфере философско-эстетического мышления, попадая в другую, изменяются сообразно законам этой последней, а иной раз и проясняются, обнаруживая не замечаемые ранее черты своей исконной литературной природы. И то и другое, как нам кажется, произошло в интересующем нас случае: в небольшой повести «Густав Гацфельд» (1837 или 1838), где автор ее, популярный в свое время театральный и литературный критик и прозаик В. А. Ушаков, варьировал мотивы «Пиковой дамы» и отчасти «Евгения Онегина». Эта повесть Ушакова и послужит предметом нашего анализа; но чтобы уяснить принципиальный смысл этого эпизода, следует хотя бы в общих чертах представить себе ту литературную систему, к которой принадлежит «Густав Гацфельд».

* * *

Литературная оценка повести, принадлежащей к заключительному этапу творческого пути талантливого литератора, предполагает более или менее ясное представление о самом этом пути, но как раз здесь задача осложняется почти полной его неисследованностью. Даже внешняя биография Василия Аполлоновича Ушакова скудна положительными данными; С. А. Венгеров, тщательно собравший в своем комментарии к сочинениям В. Г. Белинского библиографические сведения о публикациях Ушакова и о нем самом, жаловался, что даже биографическую канву приходится составлять, сопоставляя разрозненные и часто случайные факты¹. До сего дня в этом отношении положение почти не изменилось, и целостной биографии Ушакова мы не имеем; это крайне затрудняет и литературное изучение, так как в прозе Ушакова автобиографическим мотивам принадлежит, судя по некоторым данным, чрезвычайно важное место. Уже в последние десятилетия непроясненность личности этого литератора привела серьезного исследователя теории драматического искусства к анекдотической ошибке: А. А. Аникст, посвятивший в своей «Теории драмы...» целую главку воззрениям Ушакова на «Горе от ума», называет его всюду «В. Уваровым»².

Василий Аполлонович Ушаков (1789—1838) по рождению принадлежал к той среде, которую мы привыкли называть «грибоедовской Москвой», и был дальним родственником самого Грибоедова. В. И. Лыкошин, с детства знавший грибоедовское семейство, помнил его как своего сверстника, с которым встречался «у старой тетки Ушаковой»³ еще в довоенной, «допожарной» Москве. Патриархальная жизнь старого московского барства наложила заметный отпечаток на его литературное творчество, в особенности поздних лет; он сказался в ус-

1 [Венгеров С. А. Примечания.] — Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 12 т. СПб., 1900. Т. 2. С. 592.

2 См.: Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С. 28-29.

3 Пиксанов И. К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934. С. 64. Ср.: Шторм Г. Потаевский Радищев. 2-е изд., испр. и доп. М., 1968. С. 188-190.

тойчивом тяготении к стабильным и даже консервативным началам общественного и частного быта, заложенном в самых основах его художественных концепций. В этом отношении Ушаков оказывался сродни Загоскину-писателю, и в творчестве обоих прозаиков нетрудно обнаружить довольно симптоматические точки схождения, о чем мы скажем в своем месте; позиция Ушакова, однако, гораздо сложнее — она чревата органическими противоречиями и в иных случаях оказывается прямо противоположной загоскинской. В 1837 г. он писал И. И. Сосницкому о «раболопном фимиае», воскуренном «нелепой комедии Заг.<оскина> («Недовольные»), для возжжения которого бессмертное творение Грибоедова было употреблено вместо угля»⁴. Это почти декларация, за которой стоит нечто большее, нежели эстетическое неприятие неудавшейся пьесы: хорошо известно, что комедия Загоскина была инспирированным правительством памфлетом против Чаадаева и М. Орлова, вызвавшим бурную полемику в петербургских и московских журналах⁵. Закулисную историю «Недовольных» Ушаков — коренной москвич и профессиональный журналист и театральный критик — знал, конечно, лучше других и своим отзывом демонстративно осудил самую позицию их автора.

В отличие от Грибоедова и Лыкошина, И. Д. Щербатова, братьев Чаадаевых и И. Д. Якушкина (всех их перечисляет Лыкошин как своих родных и близких знакомых), Ушаков не прошел через Московский университет или пансион. Он был определен в Пажеский корпус и в 1811 г. выпущен из камер-пажей в лейб-гвардии Литовский полк прапорщиком⁶. С полком он проделал всю кампанию 1812—1814 гг.; по рассказу Кс. А. Полевого, познакомившегося с ним в 1828 г., при Бородине он «находился в одном из знаменитых каре своего полка» и «обе руки его были прострелены картечью», «но он вскоре выздоровел и в рядах нашей победоносной гвардии вступил в Париж»⁷. Заграничные впечатления затем отразились в его повестях и романах, как и впечатления войны, — в «Последнем из князей Корсунских» (1837), в «Густаве Гацфельде» проходит один повторяющийся мотив: смерть молодого офицера, раненного при Бородине, на пороге родного дома. Реальные впечатления ощущаются и в его описаниях быта провинциальных немецких городков с их патриархальным укладом, на который брошен даже несколько идиллический флер (повесть «Марихен» в «Досугах инвалида», 1832).

Германии Ушаков был обязан не только жизненными впечатлениями: она стала для него своего рода эстетической школой. В обширной рецензии на русскую постановку «Разбойников» Шиллера он вспоминал, что явился туда с хорошим знанием немецкого языка, но воспитанный учителями, образовавшимися на грамматике Готшеда, баснях Геллерта, стихах Рамлера и Клейста, прозе Козегартена; отвергавшими Шиллера за нарушения классических единств и отсутствие правдоподобия. На немецкой драматической сцене он впервые увидел драмы Лессинга, Гете, Шиллера и З. Вернера и на много лет сохранил впечатления от постановки «Коварства и любви» со знаменитыми актрисами Берлинской труппы Бетман и Флек. «... Новый, неизвестный мир открылся перед

4 Письмо от 10 марта 1837 г. — Русская старина. 1894. № 9. С. 239.

5 См. об этом: Усакина Т. История, философия, литература (середина XIX века). Приволжское кн. изд-во. 1968. С. 9-33.

6 Фрейман О. Р. Пажи за 185 лет, с 1711 по 1896. Фридрихсгам. С. 169, 842. Маркграфский А. История л.-гв. Литовского полка. Варшава, 1887. С. 8, 9, 29 второй пагинации.

7 Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Ред., вступ. статья и коммент. Вл. Орлова. Л., 1935. С. 183. Ср. в предисловии самого Ушакова к «Досугам инвалида» ссылку на данный ему при отставке аттестат, «в коем явственно означено», что он, автор книги, «в прошлом 1812 году, августа в 26-й день, в битве при Бородине, был тяжело ранен картечью в левую руку» (Досуги инвалида. М., 1832. Ч. 1. С. II).

нами, — писал он спустя пятнадцать лет. — Тогда мы сами узрели, на какой степени образованности стоит отечество Виланда и Гете, и сокровищница немецкой литературы изумила нас дотоле неизвестными богатствами. Мы были так же удивлены, как французы при появлении на свет известного сочинения г-жи Сталь, в коем знаменитая писательница ознакомила своих соотечественников с чуждою им музою. Вся разница в том, что мы были изумлены приятным образом, а французы бесились и досадовали на то, что за Рейном смеют писать хорошо!..»⁸ Немецкая литература и немецкая сцена положили начало «романтической», или скорее «антиклассической», ориентации Ушакова. Еще более она укрепилась в Польше. После войны Литовский полк стоял в Варшаве. Здесь Ушаков провел шесть лет, с 1814 по 1820 г., и усердно изучал польский язык и литературу. «Судьба военного человека завлекла меня в Польшу, — вспоминал он впоследствии, — где и провел я лета своей молодости, имел знакомых, друзей, товарищей по военной службе. В сем, смею сказать, безвинном, чуждом всех расчетов военном быту я ознакомился с Польшею неприметным образом. По необходимости должен был я узнать язык сей страны. В часы досуга, по свойственному каждому человеку любопытству, я пожелал ознакомиться с польскою словесностью <...>. Не готовясь к званию литератора и критика, я записывал собственно для себя свои наблюдения по сему предмету»⁹. Ушаков скромничал: среди русских литераторов 1820—1830-х годов он, без сомнения, был одним из лучших знатоков польской словесности, и в рецензии на «Крымские сонеты» Мицкевича в переводе И. И. Козлова, и в особенности на «Каневский замок» Северина Гошинского, он попытался дать русскому читателю краткий очерк истории литературы Польши начиная с Яна Кохановского; что же касается современной литературы, то он, по собственному признанию, собирал о ней сведения «в самой среде польского литературного мира»¹⁰. Польские контакты Ушакова совершенно не исследованы, но в статьях его прямо декларирована приверженность к новой романтической литературе; он объявляет себя пылким адептом Мицкевича и врагом его «классических» противников; по-видимому, он был и переводчиком полемической статьи Мицкевича «О критиках и рецензентах варшавских»¹¹. По глухим намекам и отдельным упоминаниям в его статьях мы можем заключить, что некоторых из этих «рецензентов», в особенности связанных с театром, он знал или, по крайней мере, видел. В статье о Гошинском он вспоминал, например, о лекциях Людвика Оссинского, профессора Варшавского университета и антрепренера театра, сторонника классической школы¹². Весной 1828 г. он рассказал Кс. Полевому, что хорошо знает Булгарина, «с которым был он в близких отношениях, еще служивши в гвардии, следовательно, в ранней молодости», — по подсчетам самого Булгарина, в 1816 г.¹³

Н. Макаров, сослуживец Ушакова по Литовскому полку, оставил воспоминания о варшавских годах его жизни (1816—1818). «Человек очень умный и хлебосол, любивший хорошо поесть, а в особенности попить», он был известен рискованными проказами; Макаров рассказывал, как он женил своего приятеля, майора, «добрейшего малого, честного, веселого, беззаботного», но «кутилу и забубенную голову», на девице легкого поведения, выдав ее за графскую дочь, — и тем неожиданно для всех и себя самого устроил его семейное счастье!¹⁴.

8 Московский телеграф. 1829. № 14. С. 235.

9 Там же. 1830. № 10. С. 207, 211-212.

10 Там же. С. 207. Рецензию Ушакова на «Крымские сонеты» см.: Московский телеграф. 1829. № 23. С. 336-357; на «Каневский замок» — там же. 1830. № 9. С. 75-97; № 10. С. 196-223.

11 Там же. 1829. № 17. С. 3-36. Ср.: Адам Мицкевич в русской печати 1825-1955. М.; Л., 1957. С. 19 (№ 40); Березина В. Г. Мицкевич и «Московский телеграф». — Там же. С. 478.

12 Московский телеграф. 1830. № 10. С. 203-205.

13 Николай Полевой...С. 273; Шугинский сборник. Вып. IX. М., 1910. С. 159.

14 Макаров Н. Мои семидесятилетние воспоминания и с тем вместе моя полная предсмертная исповедь. СПб., 1882. Т. II, кн. 7. С. 57 и след.

Кс. Полевому знавшие Ушакова в это время говорили, что «это был самый щеголеватый офицер и притом мечтатель, романтическая голова. Он влюбился в одну особу высокого сана, но не мог и мечтать о ней, тосковал и, может быть, от этого постепенно сделался чудачком, почти медведем, каким мы знали его». Он вышел в отставку в 1819 г. штабс-капитаном, «уединился от общества, накопил себе множество книг, читал, худо управлял своим имением и, кажется, к концу своей жизни был скорее беден, нежели богат. Оставшись навек холостяком, он не терпел общества женщин, называл их *матушки-мадам* и жил в кругу театральных артистов, а все остальное время посвящал литературным занятиям»¹⁵.

* * *

По-видимому, первые выступления Ушакова в печати относятся к 1824 г. Он начинает с полемических статей на страницах изданий Булгарина и Греча, где уже началась журнальная война — вначале с Воейковым, а затем, все более расширяясь, с «Мнемозиной» Кюхельбекера и юного Вл. Одоевского. Ушаков выступает в поддержку Булгарина. Его статья против издателей «Мнемозины» придала полемике, поначалу корректной, резко памфлетные и даже грубые формы. В своих критиках и антикритиках Ушаков не стеснялся в выражениях и выходил за рамки журнальных приличий. Объектами его журнальных обличений были как «школьные педанты», заучившие наизусть обветшалые правила, так и вовсе ничему не учившиеся переводчики пустых водевилей и авторы «дюжины бестолковых элегий», пишущие все, что взбредет на ум. К первой категории он относил как «архаистов» — «классиков», так и впервые выступивших на литературную арену молодых «любомудров» типа Одоевского и Кюхельбекера¹⁶. На роль его статей в полемике вокруг «Мнемозины» уже обращали внимание исследователи Одоевского, в частности П. Н. Сакулин¹⁷; добавим к уже известным материалам указание на незамеченный памфлет Ушакова против В. Одоевского, напечатанный тремя годами позднее: это был «нравоописательный очерк» «Образованность и ученость», где выведен недоучившийся «любомудр» Одурилов, в уста которому вложены прямые цитаты из антикритик Одоевского и ссылки на Окена и Шеллинга¹⁸. Ушаков, впрочем, спешит оговориться, что он не враг «германской философии», в которой «много вздору, но еще более хорошего»; его противники — лишь ее русские адепты, испорченные неразумными наставниками.

Литературная позиция Ушакова оказывалась тождественной или почти тождественной позиции Булгарина, причем не только в своей негативной (нападки на Воейкова, Одоевского, в меньшей степени на Кюхельбекера, Полевого), но и в позитивной части. Его программа очень близка к той, которую Булгарин почти одновременно развертывает в фельетоне «Литературные призраки», а эстетические ориентиры — традиция нравоописательной литературы, «Горе от ума» Грибоедова, «Недоросль» Фонвизина — были как раз теми, которые Булгарин отстаивал и пропагандировал в течение многих лет. Именно с очерками «нравов» Ушаков и начинает выступать в булгаринском «Северном архиве»¹⁹.

15 Николай Полевой... С. 183.

16 См. его статьи «Господину издателю «Русского инвалида». — Сын отечества. 1824 № 15. С. 20; Лит. листки. 1824. № 9/10. С. 379.

17 Изложение этапов полемики см.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. 1, ч. 1. С. 281 и след.; Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 404.

18 В. Ушаков. Москва. Образованность и ученость. — Северный архив. 1827. № 3. С. 300, 302, 303—304. Памфлетное изображение Н. Полевого («Грипусье») Ушаков дал в очерке «Признания французского журналиста» (Северный архив. 1826. № 12/13).

19 См. его Путешествие по трактирам. — Северный архив. 1826. № 16; Вечер у литераторов. — Там же. 1827. № 6; Святки. — Там же. 1827. № 7; Солдат. — Там же. 1828. № 3.

К этому времени относится и личное знакомство, а затем и сближение Ушакова с недавним его противником Н. А. Полевым. Кс. А. Полевой вспоминал, что первая их встреча произошла на свадьбе одного из родственников Полевых в Москве; Ушаков «глядел медведем и не протягивал руки». Собственно знакомство произошло в дорожном дилижансе из Москвы в Петербург, где Ушаков и Кс. Полевой оказались вместе; за четверо суток путешествия они разговаривались, и ближайший сотрудник «Московского телеграфа» «узнал в бывшем своем противнике человека доброго, умного и необыкновенно образованного. Он многое видал, много читал и знал в совершенстве не только языки французский и немецкий, но и литературы. <...> На нем был отпечаток образованных людей времени Александра I, в которых, при всех их недостатках, было нечто рыцарское <...>»²⁰. И далее Полевой дал довольно выразительный портрет этой оригинальной личности, «даже чудака». «Правдивость его легко переходила в грубость, и он беспощадно обличал невежество и шарлатанство, особливо в людях, имеющих наружность образованности. Плохим писателям он прямо говорил, что они не умеют писать. При первой встрече с кем-либо он обыкновенно глядел медведем, отмалчивался или выражался резко. В общество светское он никогда не показывался, хотя мог бы играть там роль, и посещал только немногих знакомых, а вечера обыкновенно проводил в театре». Ушаков сообщил Полевому, что будет жить у Булгарина, «своего друга», и просил посетить его; откликнувшись на приглашение, Полевой нашел его в многочисленном обществе, где были, между прочими, Грибоедов, Мицкевич, Греч и, кажется, А. А. Жандр²¹. Именно с посредничеством Ушакова связывал Полевой прекращение бурной полемики Булгарина и «Московского телеграфа»; в обеих противоборствующих сторонах Ушаков видел наиболее позитивные литературные силы в России и сам вызвался «работать для “Московского телеграфа”». Полевой ошибался: ему не было известно, что еще в конце декабря 1827 г. Ушаков упрекал Булгарина за примирение с его братом и за дошедшие до него лестные отзывы Булгарина о своем журнальном противнике. Ответ Булгарина, написанный 6 января 1828 г., очень интересен как психологический и историко-литературный документ: автор его оправдывается, почти извиняется и все же пытается убедить своего неистового друга прекратить полемику, чреватую непредвиденными опасностями в нестабильной ситуации после 14 декабря 1825 г. «Я отроду с ним не мирился, — писал Булгарин, — ни он не был у меня, ни я его не посещал. Виделись мы с ним у Свиньина и Сомова и говорили вежливо о посторонних предметах. <...> Впрочем, любезный, я слишком был бы скромнен, если б думал, что я могу быть другом Полевого. Ни мое образование, ни образ мыслей, ни положение в свете не сближают меня с ним»²². Это было письмо, предшествовавшее дорожной встрече, окончательно переломившей сопротивление Ушакова: в нем Булгарин приглашал своего старинного приятеля, уже собиравшегося в Петербург, приехать прямо к нему и жить в его кабинете, «по-братски, как на квартире». Инициатива примирения исходила от Булгарина — потому-то Ушаков и мог позволить себе пригласить Полевого. Результатом было, как уже сказано, начало его сотрудничества в «Телеграфе» — с первого же номера журнала за 1829 г. и вплоть до июля 1830 г. Ушаков остается постоянным театральным рецензентом журнала, иногда помещая здесь и литературно-критические статьи²³. В «Московском телеграфе» появились и первые две главы наиболее известного беллетристического произведения Ушакова — романа «Киргиз-кайсака».

Театральные рецензии Ушакова были проникнуты пафосом утверждения «романтического» театра и отрицания «классического» репертуара — в этом

20 Николай Полевой... С. 184.

21 Там же. С. 273—274.

22 Щукинский сборник. Вып. IX. С. 161, 163.

23 См. перечень статей Ушакова в «Московском телеграфе»: Полева Н. А. Московский телеграф, издаваемый Николаем Полевым. Указатель содержания. Вып. 1—3. 2-е изд. Саратов, 1990.

смысле он не изменял себе. В «романтики» попадает у него и Шиллер, что было довольно характерно для теоретической мысли 1830-х годов. Как и ранее, он вносит в свои статьи полемическое и памфлетное начало; объектами его преследований становятся Каченовский, С. Т. Аксаков, Надеждин — «Никодим Надоумко», которого он упорно именует «недоумкой». Его выступления привлекали внимание; И. И. Панаев, учившийся в эти годы в петербургском Благородном пансионе, вспоминал, что его сверстников весьма занимали «статьи о театре г. Ушакова, в которых кстати и некстати говорилось обо всем на свете»²⁴, а Аполлон Григорьев в своих мемуарах счел нужным специально рассказать читателю о «чрезвычайно многосторонне образованном и остроумном» полемисте «Московского телеграфа», чьи фельетоны делали «шум в литературном кружке»²⁵.

Деятельность Ушакова — теоретика и критика театра — тема, отчасти уже затронутая в литературе²⁶, — и нас здесь она интересует лишь в одном отношении. Ее отличительная черта — концептуальный характер. Комедиограф для него — «историк нравственного мира»²⁷, и первая проблема, возникающая у него при оценке драматического произведения, — это проблема аутентичности. С этим критерием — точности изображения общественных «нравов» и общественной, да и индивидуальной, психологии — он подходит и к «Свадьбе Фигаро» Бомарше, и к «Горю от ума», и к Шиллеру, и к Фонвизину, и этот же критерий определяет его угол зрения на актерскую игру. Так, вспоминая о Бетман в роли леди Мильфорд (берлинская постановка «Коварства и любви»), он вычерчивает тонкий рисунок смены психологических состояний: «кокетство знатной дамы, желающей нравиться» после решительного объяснения Фердинанда сменяется негодованием, негодование побеждается любовью и переходит в чувство оскорбленного достоинства и горькое воспоминание о прошлых страданиях²⁸. Психологическая мотивация — вот то, чего он каждый раз ищет в актерской игре. От произведения в целом он требует ясной логики развития сюжета. Сочетание этих двух требований определило, в частности, его подход к комедии Грибоедова, по общему признанию исследователей, наиболее плодотворный в историографии «Горя от ума» вплоть до Гончарова; уже Н. К. Пиксанов отмечал, что это была впервые предпринятая попытка «изложить план комедии и проследить последовательное развитие действия в двух слагающих его элементах: любовной и общественной интриге»²⁹.

Все эти общие принципы анализа вместе с общеэстетическими установками переходят в его прозу.

* * *

Исследователи Грибоедова постоянно упоминают повесть Ушакова «Киргиз-кайсак» как свидетельство прямого воздействия «Горя от ума» на современную литературу, ссылаясь при этом на сцену романа, где героиня читает «рукописную комедию в богатом сафьянном переплете» и восторгается «прекрасным произведением»³⁰. Сама героиня демонстративно названа Софьей Павловой. В критике 1830-х годов проскользнула параллель между Чацким и героем романа Славным; в новейших исследованиях о Грибоедове это сближение было отмечено, но отведено как «поверхностное»³¹.

24 Панаев И. И. Литературные воспоминания. <М.>, 1950. С. 10.

25 Григорьев А. Воспоминания. Изд. подгот. Б. Ф. Егоров. Л., 1980. С. 50 и след.

26 См. главку «В. А. Ушаков», написанную Г. А. Лапкиной, в «Очерках истории русской театральной критики (конец XVIII — первая половина XIX века)». Под ред. А. Я. Альтшуллера. Л., 1975. С. 187—194.

27 Там же. С. 191. Ср.: Северная пчела. 1832. № 86, 16 апреля.

28 Московский телеграф. 1829. № 14. С. 238 и след.

29 Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. СПб., 1913. Т. 2. С. 313.

30 [Ушаков В.] Киргиз-кайсак. Повесть. М., 1830. Ч. 1. С. 52—53.

31 Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие. (XIX — начало XX в.). Л., 1983. С. 211.

В общем своем виде суждение это, конечно, поспешно и легковесно, но проблема глубже, чем представляется на первый взгляд. Ушаков не следует рабски за Грибоедовской комедией; он интерпретирует ее ситуации. Именно так он поступал в своих театральных рецензиях. Значительная часть его статьи о «Горе от ума» посвящена любовной коллизии, которая для него есть свидетельство совершенного знания драматургом человеческой психологии. Всепоглощающее любовное чувство, которым охвачен Чацкий, выражается внешне в неадекватных и даже парадоксальных формах. Отсюда забвение приличий, фамильярность в обращении («по старой памяти»), отсюда желчные сарказмы, пробужденные ревностью, досадой, уязвленным самолюбием. Именно таковы мотивы парадоксального поведения «Киргиз-кайсака» — Виктора Славина, одержимого любовью к Софье Павловне, — и в этом смысле он в самом деле своеобразная реплика на характер Чацкого. Сцена с чтением «Горя от ума» и рассуждениями Софьи Павловны о мизантропе Чацком — без сомнения, ключевая, но не в отношении ко всему сюжету, а к любовной линии повести. Но Ушаков ею не ограничивается; устами резонера Фан Шиппера он объясняет Славину подлинный смысл происходящего: «... вы по уши влюблены в эту барышню, а она в вас ... еще более! <...> Она рассердилась за слова, которые были несколько жестоки. Равнодушная девица отвечала бы вам с презрительною гордостью. А эта барышня вспыхнула! Явные признаки любви!»³² Здесь — зеркальное отражение описанной в рецензии Ушакова сцены из «Горя от ума»: «Оскорбленная <...> вольностию Чацкого и еще более колкими насмешками над ее любовником, Софья пожимает плечами и уходит в свою комнату. Это злее самых гневных ответов! Это явное доказательство совершенной холодности и даже презрения!»³³

«Грибоедовские» ситуации прослеживаются в творчестве Ушакова и позднее, но уловить их можно лишь тогда, когда мы уясним себе принятый им метод их интерпретации и переработки. Так, фигуру Молчалина Ушаков считал очень характерной для русского светского быта, а привязанность Софьи к нему — естественным следствием ее нравственной беспомощности, отсутствия хороших наставников и необходимости любить и быть любимой. «Семнадцатилетняя Софья невольно увлеклась хитростями покорного прислужника ее родителя, готового представить себя влюбленным и даже страстным, как Вертер, для того чтобы удержаться на своем выгодном месте у значащего чиновника»³⁴. Эта коллизия организует роман «Последний из князей Корсунских» (1837): в нем роль Молчалина («который во всех поступках отзывается низким своим происхождением») играет «землемерщик» Елисей Петрович Набойкин, предмет страстной привязанности княгини Корсунской, «смиранный, застенчивый, створчивый и услужливый» полуслуга-полусекретарь князя Корсунского³⁵. Отправляясь от «Горя от ума» в своем понимании, Ушаков подробно разрабатывает психологические мотивировки этого необъяснимого на первый взгляд чувства: чтение развращающих французских романов «века Вольтера», где супружеская неверность — почти непререкаемый элемент светского поведения, и, с другой стороны, иррациональность самого любовного чувства. Первая из этих образующих коренится в общих представлениях Ушакова о XVIII веке (в особенности французском) как об эпохе коррозии нравственных начал — характерная консервативно-патриархалистская концепция, свойственная не одному Ушакову; вторая прямо опирается на его трактовку любовных отношений Софьи Фамусовой и Молчалина. «У тебя был на уме вопрос, — говорит княгиня Корсунская своему сыну в момент позднего прозрения, — как могла я полюбить такого отвратительного человека, отвратительного и наружностью, и внутренними свойствами? <...> Увы, дитя мое! На это я не могу дать тебе удовлетворительною ответа! Кто растолкует женское сердце, которое другой пищи, другой жизни

32 Киргиз-кайсак. Повесть. Ч. 1. С. 142—143.

33 Московский телеграф. 1830. № 12. С. 509.

34 Там же. № 11. С. 391.

35 Ушаков В. Последний из князей Корсунских. М., 1837. С. 139.

не имеет, кроме потребности любить? По этой-то, может быть, причине я его тем более любила, чем менее он был достоин любви: я как будто милостину подавала нищему, всеми оставленному!»³⁶ Этот пассаж почти текстуально совпадает с тем местом рецензии Ушакова на «Горе от ума», где речь идет о характере Софьи: она «достигла того возраста, когда потребность любви оказывается в полном смысле, когда уже не дружба, а необходимость быть любимой и привязаться к своему обожателю тревожит сердце молодой девушки»³⁷. Мы могли бы сказать, что в «Последнем из князей Корсунских» Ушаков продолжил художественное исследование коллизий «Горя от ума» в соответствии с своей собственной декларацией: «Угадывай причину странных поступков существ, называемых разумными, умей представить их в самом правдоподобном виде — вот лучшее наставление всем подвигающимся на поприще драматической словесности...»³⁸.

Мы можем теперь вернуться к «Киргиз-кайсаку», замысел которого возникает в той интеллектуальной и эстетической среде, которая породила так называемый «нравственно-сатирический роман». В предисловии к своей повести Ушаков вспоминал, что в бытность его в Петербурге в 1828 г. (об этой поездке и писал в своих мемуарах Кс. Полевой) он «видел у Булгарина только недоконченную первую часть «Ивана Выжигина», а «Дмитрия Самозванца» готово было одно заглавие»³⁹. И своей проблематикой, и социальной и художественной концепцией «Киргиз-кайсак» принадлежал именно этому направлению, возрождавшему и реформировавшему традицию просветительского дидактического романа с характерными для него «социальными масками», консервативным демократизмом, «антиаристократическими» тенденциями; очень существенной его чертой была уже упоминавшаяся выше историческая концепция «XVIII века» как века социальной и моральной деградации сословно-аристократического общества, безверия и нравственной развращенности, прямо приведшего к Французской революции 1789 г. В основах своего художественного задания «Киргиз-кайсак» был довольно близок к «Ивану Выжигину», и, может быть, некоторые сюжетные мотивы обоих произведений возникли как результат творческих контактов (ср. в части II «Ивана Выжигина» фигуру киргиза Арвалан-Султана, «естественного человека», не приемлющего порочных нравов «цивилизированного общества»). «Нравственно-сатирический роман» объявлял своим прямым предшественником классические образцы «сатиры нравов» — «Недоросль» и «Горе от ума», конечно адаптируя их проблематику соответственно своей эстетике и философии, — и вряд ли поэтому случайно, что оба романа — и Булгарина, и Ушакова — возникают по свежим следам общения их авторов с Грибоедовым, близким знакомым обоих. «Помнишь ли ты, — писал Ушаков Булгарину три года спустя, — как нередко вместе с незабвенным автором комедии «Горе от ума» мы рассуждали о бессмертном его произведении, как располагали обстановку этой превосходной пьесы и наперебивку читали лучшие монологи?»⁴⁰

Нам уже приходилось писать о том, что грибоедовский метод сатирического панорамирования был воспринят «нравственно-сатирическим романом» и что, по-видимому, Пушкину принадлежала рецензия на «Киргиз-кайсака» в «Литературной газете», где «социальные маски» этого романа — прежде всего «маска» князя Любского — были подвергнуты аналитическому рассмотрению с точки зрения пушкинской социальной концепции⁴¹. Сейчас нам важно лишь

36 Ушаков В. Последний из князей Корсунских. М., 1837 С. 103.

37 Московский телеграф. 1830. № 11. С. 390.

38 Там же. С. 391—392.

39 [Ушаков В.] Киргиз-кайсак. Ч. I. С. II.

40 В. Ушаков. О представлении комедии «Горе от ума». Письмо к Булгарину, из Москвы. — Северная пчела, 1831, №79, 9 апреля.

41 См.: Вацуро В. Э. 1) Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. — Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. Л., 1969. С. 150—170; 2) К изучению «Литературной газеты» Дельвига—Сомова. — Временник Пушкинской комиссии. 1965. Л., 1968. С. 23—36.

обозначить общие контуры этой проблемы, чтобы уяснить себе одну особенность творческого метода Ушакова-романиста. Как мы видели, в «Киргиз-кайсаке» она явилась перед нами как демонстративное использование чужого литературного мотива и интерпретация его в художественной ткани повести. И почти то же самое происходит в более поздних сочинениях Ушакова. В полном соответствии с «нравственно-сатирической» эстетикой он обращается на этот раз к «Недорослю» Фонвизина.

Статья в «Московском телеграфе», которую Ушаков посвятил «Недорослю», была прямой программой современного произведения по фонвизинским мотивам. С точки зрения Ушакова, Фонвизин дал верное изображение уже исчезнувшей эпохи; современность предлагает нам те же типы, но в ином социально-бытовом обличье. Мать Митрофанушки, «природная дворянка, не знающая грамоте, злая, властолюбивая и до безумия любящая единственного сына», предстает в облике «превосходительной» дамы, готовящей своего сына в камер-юнкеры, прощающей ему слабости, шалости, ошибки, разоряющей и губящей супруга, чтобы уплатить долги нового Митрофана; «отец, добрый, но слабоумный дворянин, во многом послушный своей жене» — также тип вполне современный. Такое распределение семейных ролей, считает Ушаков, свидетельствует, «как хорошо знал автор сердце человеческое и как искусно он воспользовался сим знанием. Если бы Простаков был представлен человеком хотя необразованным, но по крайней мере твердым, решительным, умеющим держать в руках свою супругу, то Митрофанушка никогда не был бы тем Митрофанушкой, которого мы видим в комедии»⁴². Именно эта коллизия лежит в основе «Матушки-мадам», повести, составляющей первую часть «Досугов инвалида» (1832). Как и в «Киргиз-кайсаке», Ушаков не повторяет общую схему своего источника; он берет побочный мотив, в котором, по его суждению, схвачены существенные черты психологии или общественных нравов, и развивает его в собственном повествовании. В «Матушке-мадам» нет Митрофана — напротив, герой повести — храбрый, благородный и воспитанный молодой офицер (действие происходит в 1788 г.), и безотчетная любовь к нему деспотичной, властолюбивой и злой матери становится для него источником постоянных страданий и унижений и едва не ставит его на грань жизненной катастрофы, чему не в силах помешать добрый, но слабовольный отец. Фонвизинский мотив варьирован, деформирован, но он явно ощущается, как ощущается, хотя и не с такой очевидностью, «шиллеровская» основа в следующей повести «Досугов инвалида» — уже упомянутой «Марихен». И здесь, как и в других рассмотренных нами случаях, он маркирован самим Ушаковым в рецензии на постановку «Коварства и любви»: рецензент подробно рассказывал о спектакле в Берлине, в котором Флек с блеском провела сцену с письмом (действие III, явл. 6). Луиза, ангел непорочности, « пленительное существо », « исторгнутое из сферы благополучия », « чтобы вкусить чашу горечи », должна во имя спасения отца написать письмо, которое лишает ее возлюбленного Фердинанда⁴³. Эта сцена варьирована в главе «Амалия Паульсон» повести «Марихен», где любовная линия «Амалия — князь Мстиславов» повторяет линию «Луиза — Фердинанд» в драме Шиллера; подобно Луизе, Амалия по настояниям Мильдорфа (модификация шиллеровского Вурма; самая фамилия ассоциируется с фамилией леди Мильфорд у Шиллера) пишет письмо с согласием на расторжение брака с Мстиславовым. Преданный поклонник «бессмертного Шиллера», Ушаков остается верным себе: он как бы адсорбирует в собственной прозе то, что представляется ему высшим выражением «истины чувств», пользуясь словом Пушкина, — но в этом последнем случае литературные реминисценции обогащаются впечатлениями от актерской игры.

42 Московский телеграф. 1829. № 16. С. 505—506.

43 Там же. 1829. № 14. С. 240 и след.

* * *

Здесь нет ни возможности, ни необходимости подробно излагать творческий путь этого, несомненно, даровитого и совершенно незаслуженно забытого писателя; напомним лишь основные его вехи. Прекратив сотрудничество в «Московском телеграфе», Ушаков переносит свою деятельность почти исключительно в «Северную пчелу»; на протяжении 1830—1832 гг. он систематически публикует здесь очерки, «письма к издателю», критические статьи. В 1831 г. он выпускает чрезвычайно слабую аллегорию «Кот Бурмосеко»; в следующем, 1832 г. — известные уже нам «Досуги инвалида», посвященные «диканьскому пасичнику Рудому Паньку» «яко умнейшему из всех малороссийских, да едва ли и не великороссийских рассказчиков»⁴⁴, и предисловие к ним было намеренно ориентировано на предисловие ко второй книжке «Вечеров на хуторе ...»; Ушаков не ограничился посвящением и посвятил «умнейшему из рассказчиков» две весьма одобрительные рецензии в «Северной пчеле», особо выделив среди повестей «Страшную месть»⁴⁵. С основанием «Библиотеки для чтения» он начинает систематически выступать на ее страницах как автор повестей.

Он продолжал поддерживать связи с Булгариным, но от Булгарина его отличала парадоксальность литературной судьбы. Она была чревата неожиданностями, как и его деятельность, которая порождала иной раз диаметрально противоположные оценки в самых разнообразных литературных партиях. В своем отношении к Гоголю он резко разошелся со своим приятелем Полевым, сблизившись с чуждым ему пушкинским кругом; впрочем, к самому Пушкину он относился с неподдельным восхищением⁴⁶.

Обличитель безверия и скептицизма XVIII столетия, он, как оказалось, сам был затронут им в немалой степени; в 1834 г. он подал в цензуру свой роман «Двадцать шестое число, или Ожесточение», одну главу которого напечатал в 1832 г. в дилетантском московском альманахе⁴⁷, и рукопись была запрещена и признана «особо вредной», «подрывающей авторитет религии»⁴⁸. Такого не могло случиться с осмотровым Булгариным. Уже после его смерти его «уездные сцены» «Сельцо Дятлово» также были приобщены к числу запрещенных сочинений⁴⁹.

В недоумение приводила критиков и литературная неравноценность его писаний; Аполлон Григорьев удивлялся, например, как автор «замечательного» «Киргиз-кайсака» мог написать «Кота Бурмосеко», которого он зачислял в разряд лубочной словесности⁵⁰; Белинский, также отдававший должное «Киргиз-кайсаку», в почти фельетонной манере разбирает вторую часть «Досугов инвалида», и не без оснований, но когда он начинает иронизировать над «Сельцом Дятловым», его мнение расходится с оценками весьма строгих и нелюбимых ценителей прозы и вовсе не из числа друзей Ушакова. У Кюхельбекера, читающего в заключении эти «уездные сцены», они исторгают слезы; это «самое удачное из всех сочинений Ушакова», «все тут так живо, так естественно, что сказать нельзя!»⁵¹

44 Досуги инвалида. С. VII.

45 Северная пчела. 1831. № 219, 29 сентября; № 220, 30 сентября; 1832. № 59, 12 марта. Ср.: *Калаш В.* Гоголь и В. А. Ушаков. — Литературный вестник. 1902. № 1. С. 5—9; коммент. М. К. Клемана и Н. К. Пиксанова к «Вечерам ...». — Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1940. Т. I. С. 506, 508.

46 Свод сведений об их общении см.: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. 2-е изд., доп. и перераб. Л., 1988. С. 458. В статье сделано указание на знакомство Пушкина с женой Ушакова Елизаветой Григорьевной; это ошибка, вкравшаяся по недосмотру: Ушаков не был женат.

47 *Ушаков В. А.* Губернский город. (VIII глава из романа «Двадцать шестое число»). — Полярная звезда. Карманная книжка для любителей и любительниц чтения на 1832-й год. М., 1832.

48 ЦГИА. Ф. 777. Оп. 1. № 627.

49 Там же. Оп. 25. № 441 (465).

50 *Григорьев Аполлон.* Воспоминания. Л., 1980. С. 50.

51 *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. С. 340, 362.

В «Библиотеке для чтения» Ушаков напечатал несколько повестей и «кариатуру» «Пиюша» (1835) с памфлетным изображением Белинского — закономерное завершение его многолетней борьбы с московскими носителями немецкой философии⁵². Памфлет переходил в пасквиль — Ушаков никогда не умел соблазнить полемическую меру — и очень повредил его автору в глазах современного и следующего литературного поколения. Спокойный и ядовитый разбор Белинского утвердил за ним репутацию «авторитета, чувствующего свое падение» и уже опустившегося до уровня литературной посредственности, писателя для провинции⁵³. Вероятно, последним, что было напечатано им при жизни, был роман «Последний из князей Корсунских» (1837) — одно из лучших его произведений, к которому нам придется еще возвращаться. В 1838 г. за подписью «Ушаков» вышло издание «Былей и повестей» в двух частях, и тот же Белинский предупреждал читателей, что это книготорговая спекуляция именем автора «Киргиз-кайсака» и что В. А. Ушаков никогда и не думал писать таких повестей; сам же он поместил в «Северной пчеле» извещение, где объявил читателям, что оставил литературные занятия, ничего не выдает в печать и не признает своим ни одного сочинения, которое может выйти с именем Ушакова⁵⁴.

Он скончался через десять дней, 27 марта 1838 г., после ампутации ноги, которую тщетно пытался вылечить гомеопатическими средствами. Спустя год в печати появилась его повесть «Густав Гацфельд», которая теперь займет наше внимание. Публикация ее тоже была в своем роде явлением парадоксальным: она была напечатана не у Булгарина и Сенковского, с которыми Ушаков приятельствовал и сотрудничал, а у непримиримого их противника Краевского в «Отечественных записках»⁵⁵, где вторым распорядителем журнала был В. Ф. Одоевский, а основной критической силой становился Белинский — те самые люди, которых ожесточенно преследовал Ушаков в своих памфлетах и «кариатурах» и которые в свою очередь не щадили его. Но, может быть, это и было признанием достоинств его повести, в самом деле незаурядного феномена в русской прозе 1830-х годов.

В «Густаве Гацфельде» Ушаков вошел в мир философских и литературных проблем, поставленных Пушкиным в «Пиковой даме».

* * *

Как и «Пиковая дама», «Густав Гацфельд» сразу же вводит читателя в стремительно развивающийся сюжет. Ушаков мастерски владел искусством диалога. В первой же сцене повести Густав Гацфельд, молодой инженерный капитан из лифляндских немцев, человек скромного достатка, живущий на жалованье и небольшие проценты с капитала, присылаемые дядей-опекуном, втянут в разговоры о таинственном выигрыше в карты, который когда-то спас жизнь и честь полковнику Лихаеву. Секрет выигрыша наверное был сообщен ему неким Иваном Адамычем Шицем. Это «таинственное лицо, каждый год являющееся в Киеве, особенно во время контрактов. Неизвестно, чем он живет, какой его промысел и даже какое происхождение. Знают только, что он крещеный жид, чисто говорит по-русски, очень хорошо образован, не богат и не беден. Он-то открыл Лихаеву важную тайну картежной игры, а сам ею не пользуется» (9).

52 Сельцо Дятлово. Уездные сцены. — Библиотека для чтения. 1834. Т. IV, отд. I. С. 125; Гром Божий. — Там же. 1835. Т. VIII, отд. I. С. 161. Пиюша, карикатура. — Там же. 1835. Т. XI, отд. I. С. 21; Барон Войденлоб. — Там же. 1836. Т. XIX, отд. I. С. 152; Бедная Серафима. — Там же. — 1836. Т. XVIII, отд. I. С. 5.

53 Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. II. С. 25—30.

54 Там же. С. 363; Северная пчела. 1838. № 61. 16 марта. В библиографии С. А. Венгерова (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 12 т. СПб., 1900. Т. 2. С. 592) и в академическом собрании сочинений Белинского (М., 1959. Т. XII. С. 741, указ.) это издание было ошибочно внесено в список сочинений Ушакова.

55 Отечественные записки. 1839. № 12. Отд. III. С. 5-130. В дальнейшем ссылки на повесть — в тексте (с указанием страницы в скобках).

Ориентация на пушкинский сюжет заявлена, таким образом, уже самой вязкой «Густава Гацфельда». Гацфельд — вариант Германна, вплоть до деталей биографии и социального положения. Но для Пушкина немецкое происхождение и инженерная специальность Германна — концептуально значимый момент: это человек «дела», рационально конструирующий систему морального мира. «Густав Гацфельд» несет в себе иную художественную философию, в которой эти признаки, по существу, нефункциональны. Существенно важным оказывается другое сходство: подобно Германну, Гацфельд обуреваем идеей овладеть тайной выигрыша и построить на нем свое благосостояние. При этом он (в отличие от Германна) побуждаем к этому крайней необходимостью: во время одной из стоянок он слегка увлекся польской девушкой Анелей — сиротой из шляхетского рода — и одержал над ней «неожиданную, не слишком желанную победу» (11); связь открылась, Анеля «с твердым духом объявила <...>, что она без принуждения, без обмана, добровольно отдалась Гацфельду; что с той минуты почитает себя ему принадлежащею: что если не может быть его женою, то останется его верною любовницею; что если он и этого не захочет, то она готова быть его служанкою» (12); со своей стороны Гацфельд заявил о своем твердом намерении жениться.

Все эти обстоятельства заставляют Гацфельда искать встречи с Шицем в надежде получить секрет.

Так в повесть вводится лицо, которому предстоит занять в ней совершенно особое место.

Ушаков вновь соприкасается с «Пиковой дамой». В «Густаве Гацфельде» Шиц играет роль пушкинской графини и отчасти Сен-Жермена.

Оживление интереса к этой загадочной фигуре в русском обществе падает на середину 1820-х — 1830-е годы; сведения о ней черпаются из разных мемуарных и литературных источников и в числе других — из мемуаров Жанлис, бывших в это время новинкой⁵⁶. По-видимому, Пушкин также пользовался ими наряду с воспоминаниями Казановы⁵⁷. Но в «Пиковой даме» образ Сен-Жермена дан отраженно, в рассказе Томского якобы со слов его бабушки: «... он выдавал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая. Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион, впрочем, Сен-Жермен, несмотря на свою таинственность, имел очень почтенную наружность и был в обществе человек очень любезный»⁵⁸. В этой характеристике слышатся отзвуки нескольких весьма популярных анекдотов о Сен-Жермене, отразившихся, например, в «Барнаве» Ж. Жанена (1831), и в частности, легенды о его необычайном долголетии. Ассоциация с Вечным Жидом — Агасфером — напрашивалась сама собой и несколько позднее была закреплена в «Искусителе» М. Н. Загоскина: «... всем известно, что граф Сен-Жермен появлялся в разные эпохи, то во Франции, то в Германии, и что те, которые были с ним знакомы лет за пятьдесят, не находили в нем никакой перемены; почти столетние старики узнавали в нем своего современника, несмотря на то, что он казался на лицо не старше тридцати лет»⁵⁹.

Все эти рассказы в «Густаве Гацфельде» прикреплены к фигуре Шица, которого молва прямо отождествляла с Агасфером. Это тот самый человек, который предсказал графине Дюбарри, тогда еще девице Ланж, что она займет место королевы французской, а во время террора присутствовал при ее казни; че-

56 См., напр., Граф Сен-Жермен. Исторический анекдот. Из *Memoires de m-me de Genlis*. Пер. О. Сомов. — *Сын отечества*. 1825. № 19. С. 347; Кампань. Граф Сен-Жермен. (Подпись: «Ж»). — *Московский телеграф*. 1826. Ч. XII. № 21. С. 7—13;

57 См.: *Рейсер С. А. Пушкин и мемуары Казановы*. — *Временник Пушкинской комиссии*, 1976. Л., 1979. С. 125-130; *Мильчина В. А. Записки «Пиковой дамы»*. — Там же. Вып. 22. Л., 1978. С. 141.

58 *Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1938. Т. VIII. С. 228.

59 *Загоскин М. Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1902. Т. II. С. 578—579.

ловек, в котором глубокие старики «узнавали своего современника» при видимой его молодости. Концепция образа, однако, осложнена тем, что Шиц наделен и чертами Мельмота-Скитальца. Мельмот сеет зло против своей воли, в силу проклятия, которое будет снято лишь тогда, когда кто-то согласится поменяться с ним судьбой, то есть взять на себя и бремя могущества (долголетия, знания и т. п.), и тяжесть искупления. Одной из интерпретаций «Мельмота-Скитальца» в русской литературе был упоминавшийся уже «Искунитель» Загоскина⁶⁰; в этом романе интересующий нас сейчас рисунок образа повторен в эпизодической фигуре Нейгофа, получившего от Калиостро способность заклинать духов; тайна эта отравила ему жизнь, но он может избавиться от страдания, только передав ее другому. В сущности вариант этого мотива мы находим и в «Пиковой даме»: призрак графини приходит к Германну «против своей воли», ей «велено» исполнить его просьбу. Заметим, что употребление карт связано с определенными условиями — не ставить в сутки более одной карты и никогда более не играть. Последнее условие важно: оно выходит из области мистики игры в область морали и, как мы увидим, будет подхвачено Ушаковым.

Фигура Шица как бы сосредоточивает в себе все эти различные варианты трактовки мотива «роковой тайны» или «рокового могущества». Подобно Мельмоту и Нейгофу Загоскина, он невольный обладатель тяготящей его тайны: подобно Пиковой даме, он принужден делиться ею с другими «против своей воли». «О если бы я мог, — говорит он Гацфельду, — не только отказал бы вам наотрез, но и попросил бы не знать меня более!.. в том-то и беда, что я не имею права отказать, что я должен вас удовлетворить, если вы сами не откажетесь. А этого благоразумия с вашей стороны я готов испрашивать на коленях, у ног ваших, готов заклинать вас всем, что свято, памятью вашего родителя...» (31). Проклятие Шица заключается не только в том, что он сеет зло, этого не желая, но что он провидит время и формы его воплощения.

Эта концепция «проклятия Агасфера», по-видимому, была подсказана Ушакову и произведениями современной литературы. Есть некоторые основания думать, что он испытал влияние «трагедии рока» с мотивами родового проклятия. Недаром из театральные впечатлений юности он запомнил наряду с Шиллером Захарию Вернера: вероятно, он видел самую знаменитую из его «трагедий рока» — «Двадцать четвертое февраля».

Может быть, в обмолвке журналиста, сообщившего о близком окончании Ушаковым романа «Двадцать четвертое февраля» (вместо «Двадцать шестое число») ⁶¹, заключалась закономерная ассоциация. Полный текст романа нам неизвестен, однако самое сходство названий вряд ли случайно, тем более что мотивы «рока», «родового проклятия» постоянно сквозят в близких по времени сочинениях Ушакова. На них построен сюжет «Последнего из князей Корсунских» («рода неправедного лютое окончание!») ⁶²; их же он отмечает в рецензии на «Димитрия Самозванца» Булгарина: низложение сына Годунова для него есть действие «правосудия Божия, карающего в потомках неправое стяжание отцов» ⁶³. Все это объясняет, между прочим, и особый интерес к «Страшной мести», проявившийся в его рецензии на «Вечера на хуторе...». Во всяком случае в его концепции Агасфера мы, кажется, можем уловить и дальние отзвуки пересмысленной «Страшной мести»: «Иуда Петро» наказан за предательство невозможностью утолить свое желание мести; «Агасфер Шиц» — невозможностью предотвратить исходящее от него зло.

60 Алексеев М. П. Чарльз Роберт Метьюрин и русская литература. — От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978. С. 31-32.

61 Молва. 1833. № 41. 6 апреля. С. 163.

62 Ушаков В. Последний из князей Корсунских. М., 1837, С. 215.

63 Московский телеграф. 1830. № 6. С. 212.

* * *

Если Шиц воплощает в себе идею трагической вины, то в Густаве Гацфельде персонифицирована вина индивидуальная. С ней также — но гораздо более непосредственно — связано понятие «рока».

Мы говорили уже о нефункциональности мотивов происхождения и положения Гацфельда, в отличие от пушкинского Германна. Эта разница принципиальна; за ней стоит различие исторических воззрений. Германн для Пушкина — представитель того «молодого поколения», которое явилось на историческую авансцену после крушения старого мира, и внешние черты его — вплоть до «профиля Наполеона» — несут на себе черты символа с историческим содержанием. «Железный век» — век власти денег, подчиняющий себе родственные связи (ср. в «Скупом рыцаре»), правила сословной чести, любовь (история Лизы), человеческие отношения. Это век рационализма и утилитаризма, конструирующего мир в соответствии с принципом «полезы» и по законам логической непротиворечивости, век «разума», противостоящего «эмоции». Это лишает его человеческого содержания, как лишен этого содержания логически выстроенный мир Сальери, где не находится места гению. Обреченный на гибель XVIII век, век старой графини, жестокий, грешный и легкомысленный, согласно философии «Пиковой дамы», не был его лишен; во всяком случае, молодой любовник, за шестьдесят лет до Германна поднимавшийся в спальню графини по ступеням той же лестницы, был движим жадной наслаждения, а не меркантильными интересами. Самый секрет Сен-Жермена передается из рук в руки как дар и как средство спасения человека, а не упрочения капитала. Контраст оказывается не в пользу современности. Эта историософия для Ушакова неприемлема. «Man muß ordentlich leben» — нужно жить по законам порядка. XVIII век, как мы уже имели случай заметить, для него именно век падения нравов, разрушаемых естественных связей, безверия и социальных неурядиц; моральный и социальный идеал «буржуа» для него столь же значим, как для Полевого или Булгарина. Он вовсе не случайно пополняет когорту «нравственно-сатирических» писателей и совершенно сознательно выбирает свои ориентиры, включаясь в борьбу против «литературной аристократии». То, что он сам, как мы видели, несет в себе нечто от мироощущения этого века, несущественно для концепции, а именно концепция XVIII столетия оказывается водоразделом между социальной, философской и исторической позициями его и Пушкина. Это совершенно ясно в «Последнем из князей Корсунских». Но в «Густаве Гацфельде» этой проблемы нет или она едва намечена. Конфликт переведен из социально-исторической в моральную плоскость, и это предопределяет угол зрения на проблему детерминизма, необходимости и случайности.

Поведение Германна детерминировано законами истории.

Поведение Гацфельда — законами морального мира.

Логика действия закона, однако, одина, и повести вновь начинают обнаруживать точки схождения. Как и у Пушкина, у Ушакова деяние влечет за собою цепь вытекающих друг из друга последствий. Легкомысленной добрачной связью Гацфельд ступил на стезю моральных преступлений — далее начинается процесс их самодвижения. Теперь ему нужен секрет Шица. Обладание им пробуждает в Гацфельде страсть к богатству и роскоши; предполагаемая женитьба расстраивается, и он берет в жены некрасивую, дурно воспитанную и вздорную купеческую дочь с миллионным состоянием, к которой попадает в полную зависимость. Это — сюжетная схема «Сельца Дятлова», которую повесть впитывает в себя. В такой ситуации Гацфельд решает воспользоваться тайной выигрыша и разоряет шайку игроков, рассчитывавших обыграть его наверное. Глава шайки некогда сам получил от Шица роковой дар; теперь он становится ему наказанием: лишившись всего, он кончает с собой. В его судьбе — это акт возмездия; но в судьбе Гацфельда — новое преступление, уже невольное и потому особенно злое: он оказывается причиной гибели человека. Моральные преступления и их непредвиденные следствия составляют единую цепь, с фаталь-

ной неизбежностью влекущую Гацфельда к концу; отвергнутый обществом как «известный игрок», несчастливый в семейной жизни, он неожиданно встречает свою Анелю, превратившуюся в блестящую светскую даму. Он ищет ее внимания; она любезна, но равнодушна; задетое самолюбие Густава заставляет его добиваться встречи наедине; он хочет добиться прежнего чувства, и это стремление превращается у него в манию, в любовную страсть. Он пишет письмо, где просит позволения объясниться, ибо «от этого объяснения зависит его жизнь» (116). Не только в сюжетной перипетии, но и в самой фразеологии повести явно сквозит ситуация «Онегина»; но она интерпретирована совершенно по той же модели, по какой и все рассмотренные ранее источники, прежде всего Грибоедов. Психологическое содержание концовки «Онегина» Ушаков изменил — и совершенно сознательно. Мы говорили уже о мизогинии писателя, и редкий из его женских образов свободен от его отпечатка. «Новая Татьяна» — Анеля — в отличие от своей предшественницы не испытывает внутренней борьбы; чувство ее угасло и заменилось спокойным христианским доброжелательством ко всем страждущим. Она «поступила благородно» с Гацфельдом, простив ему забвение, измену, низость; она приходит к его смертному одру, когда, оставленный всеми, он умирает от холеры. Эта сцена — последняя в повести — очень интересна именно своими акцентами, и нам придется сделать здесь длинную выписку, потому что смысл их раскрывается постепенно.

«Отворяется дверь: входит дама... Это Анеля!.. На исходе жизни бедный страдалец почувствовал блаженство... Это любовь, прежняя, пламенная любовь! Какая другая причина могла ее привести сюда?.. С видом участия, с ангельской улыбочкой подошла она к его кровати...

— Простите им! — говорит она. — Не вас они оставили, а бежали от мнимой опасности. Они боятся за свою жизнь! Можно ли их за то осуждать? Я не боюсь ничего. Я останусь при вас... до выздоровления вашего!

— Вы останетесь при мне? Ты при мне, ты, моя Анеля? Ты пришла усладить мои последние минуты... Но что я говорю? Ты принесла мне жизнь, ты хочешь, чтобы я жил...

— Непременно хочу. Я пришла вам служить...

— Мне служить? скажи лучше...

— Тс! успокойтесь! лежите смирно!..

— О, как это жестоко! требовать спокойствия, когда...

— Это нужно для вашего здоровья.

— Здоровье, жизнь — ты мне все принесла, и еще более: блаженство неожиданное, неизъяснимое блаженство, с которым тысяча холер покажутся райским наслаждением... Анеля! Анеля! ты все забыла, ты презрела опасностью... для меня, для твоего Густава, для возлюбленного...

— Тише, ради бога тише, замолчите! Вам нужно успокоение... Или я уйду... замолчите!..

— Замолчу; буду спокоен; усну, если ты велишь: скажи только одно слово, доверши начатое... Любовь?..

— Да, любовь.

И это было выговорено с таким важным видом.

— О, не так; откинь эту строгость, оживи меня утешительным словом! Оно будет лучше всякого лекарства. Я встану, я вскочу с постели, мгновенно сделаюсь бодр и здоров — выговори только: Густав, я люблю тебя!..

С умиленным состраданием посмотрела на него Ангелика, вздохнувши, распахнула шаль, приподняла висевший на груди ее золотой крест и сказала коротким голосом:

— Вот любовь, Густав Федорович, — любовь самая блаженная, самая прочная; любовь неумирающая! Она меня научила не бояться опасности; она привела меня к вам... к страдальцу, оставленному слабыми душами... Во имя этой любви, заклинаю вас, примиритесь с собою, с Богом, с жизнью!.. Простите обидевшим вас... Боже, вам дурно!..

Она взяла его за руку. Умирающим голосом и с умирающим видом он про-
стонал:

— Любовь!..

— Любовь, любовь к вам, ко всем страждущим...

— О!..

Это был последний стон Гацфельда. Ангелика закрыла ему глаза, помоли-
лась, позвала верного денщика и ... поехала к другим больным. Добродетельная
девица исправляла в это время должность сестры милосердия» (129—130).

Русская проза 1830-х годов знает не так уж много произведений с подобны-
ми парадоксальными переоценками нравственных стимулов человеческого по-
ведения. Добродетель, самопожертвование, моральная правота Анели — Анге-
лики Антоновны Гулевич — вне сомнения, но из них исчезло индивидуальное
человеческое содержание, потому что они распространяются на всех и ни на
кого в особенности. Это не «любовь» (и даже, как можно подозревать, не лю-
бовь к Богу, которую пытается внушить Гацфельду Анеля); это выполнение дол-
га, холодное, рассудочное и внутренне равнодушное, «добродетель», и она-то
становится самым страшным наказанием Гацфельда, не успевшего, впрочем, об
этом узнать. Цензура, по-видимому, не напрасно подозревала писателя в рели-
гиозном вольнодумстве; вся эта сцена окрашена антиклерикальным духом века
Просвещения. И столь же внеканоничным оказывается в «Густаве Гацфельде»
понятие «судьбы», «фатума», на котором строится моральная проблематика по-
вести и о чем мы уже начали речь в связи с образом Ивана Адамовича Шица.

Здесь нам снова приходится вернуться к «Пиковой даме».

В «Пиковой даме» «необходимость» корректируется «случайностью». О
философии «случая» у Пушкина писали неоднократно. «...Провидение не
алгебра, — замечал он, возражая концепциям исторического фатализма. — Ум
человеческий», по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он
видит общий смысл вещей и может выводить из одного глубокие предположения,
часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая —
мощного, мгновенного орудия провидения. Одни из остроумнейших людей
XVIII ст. предсказали Камеру ф.ранцузских депутатов и могущественное
развитие <?> России, но никто не предсказал ни Нап.олеона, ни Полинья-
ка»⁶⁴. В «Пиковой даме» именно случай вторгается в расчет Германна, но и сам
случай соотнесен с некоей логикой событий, то прерывая цепь закономернос-
тей, то включаясь в нее. Убивает незаряженный пистолет (Языков не напрас-
но назвал «Пиковую даму» «Холостой выстрел»), но это лишь реализация по-
тенциальных возможностей и подсознательных намерений Германна, о кото-
ром говорят, что у него «по крайней мере три злодейства на душе». Так, в «Ску-
пом рыцаре» в смерти Барона осуществляется подсознательное желание смерти
отца, лелеемое Альбертом. Необъяснимым образом «обдернулся» Германн, иг-
рая с Чекалинским; Пиковая дама сыграла роль «орудия провидения», разру-
шившего рассчитанный мир деяний и следствий. Ушаков разрабатывает именно
эту проблематику, но он в большей мере «фаталист»; недаром же его столь при-
влекает «трагедия рока». При этом его понимание необходимости в моральном
мире своеобразно: оно ближе не к классикам этого жанра, а к той ее концеп-
ции, которой придерживался Франц Грильпарцер, с ее позиций решительно
осуждавший традиционный жанр. «Рок» — не внешняя сила, предопределяю-
щая судьбу героев, как это было в античной трагедии, — нет, это саморазвитие
зла внутри человеческой души. «Последний из князей Корсунских» имеет эпи-
граф из «Графа Юлиана» А. Гиро: «Le crime naît du crime et lui-même s'éxpie» —
преступление рождается из преступления и само себя искупает. Весь роман раз-
вертывается как иллюстрация этой идеи, и так же строится и «Густав Гацфельд»:
все «сцепление обстоятельств», увлекших героя в бездну, есть цепь преступле-
ний, рождающихся из преступлений, часто без прямой воли носителя «греха».
«Скажу более, — объясняет Гацфельду Шиц в конце повести, — вас увлекла

64 Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 127.

судьба, рок! Как новый Эдип, можете вы воскликнуть: «Un dieu plus fort que moi m'entraînait vers le crime» <бог, более сильный, чем я, влек меня к преступлению>. Но знаете ли, в чем состояла эта непреодолимая сила? в одной мысли, которой вы предались добровольно, которая овладела вами и не могла не овладеть, которая управляла всеми вашими деяниями и приготавливала неизбежные обстоятельства: недаром я умолял вас отказаться от безумного требования!..» (123). Этот пассаж походит на парафразу начала шестой главы пушкинской повести — о «неподвижной идее» (*idée fixe*), завладевшей воображением Германа. «Все мысли его слились в одну — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила. Он стал думать об отставке и о путешествии. Он хотел в открытых игрецких домах Парижа выудить клад у очарованной фортуны»⁶⁵. Гацфельд, собственно, и осуществляет это намерение.

Но, приняв такую концепцию, Ушаков должен был ввергнуть любого раз оступившегося героя в пучину фатальной предопределенности дальнейших событий. Он решает эту проблему, введя мотив индивидуального волевого выбора. «Всякий человек подвержен заблуждению, но заблуждение еще не грех; грехом называется упорство в заблуждении...»⁶⁶ Полковнику Лихаеву, получившему секрет Шица, удается удержаться на краю пропасти: выиграв небольшую сумму, покрывавшую проигранные им казенные деньги, он навсегда отказывается от «греховных» средств устроить свою судьбу. Такая характерологическая маска моралиста (и обычно резонера), прошедшего сквозь горнило жизненных испытаний, нередко в «нравственно-сатирическом» романе: у Ушакова таков барон фон Зонненфельс в «*Man muß ordentlich leben*», а в «Густаве Гацфельде», помимо Лихаева, — безымянный «усач», остерегающий героя от карточной игры, да и сам Иван Адамович Шиц.

История главного героя связывала воедино всю совокупность этих индивидуальных судеб в некий интеллектуальный сюжет. Это была общая схема построения «Пиковой дамы», но она была перенесена в иную литературную среду. Такой средой оказывался «нравственно-сатирический» роман с его дидактической основой и с однолинейными в существе своем характерами, вполне подходящими для того, чтобы стать носителями одной морально-философской идеи. Но и тип этого романа перерождался под пером своеобразного и даровитого писателя. Он терял свою связь с устаревшим уже плутовским и авантюрным романом, которого упорно держался Булгарин-романист, он насыщался новой проблематикой, которая становилась организующим началом в сюжете. И он был рассказан естественно, просто, с оглядкой на пушкинскую точность и лаконизм, и в нем было найдено то соотношение реального быта и символической фантастики, которое так поражало Достоевского в «Пиковой даме», — когда фантастическое и таинственное как бы вырастает из толщи повседневности. Ушаков не «спорил» с Пушкиным, как не спорил ранее с Фонвизиным, Грибоедовым и Шиллером, — он прочитал его по-своему и усвоил себе, и в этом смысле его, по-видимому, последнее крупное произведение стало первой творческой репликой на классическую пушкинскую повесть.

⁶⁵ Пушкин. Пблн. собр. соч. [М.: Л.], 1949. Т. VIII. С. 249.
⁶⁶ Ушаков В. Последний из князей Корсуних. С. 214.



МАТЕРИАЛЫ О МИХАИЛЕ КУЗМИНЕ

НЕИЗДАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ М.КУЗМИНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1900-х ГОДОВ

Стихотворения предлагаемой подборки извлечены нами из недавно обнаруженной рабочей тетради М. Кузмина второй половины 1900-х годов, содержащей творческие тексты и подготовительные материалы к ним преимущественно 1908 г.¹

Похоже, все стихотворения, печатаемые ниже, за вычетом, может быть, только неотшлифованных, чтобы не сказать «сырых», терцин под названием «Стрелы», в той или иной степени связаны с перипетиями романа М. Кузмина с юным С. С. Позняковым, будоражившим воображение поэта в продолжение 1908—1909 гг. (кризисный пик этого увлечения приходится, если судить по переписке М. Кузмина, на октябрь—ноябрь 1908 г.). Все ранее не издававшиеся стихотворения, исключая терцины «Стрелы», которые вполне можно рассматривать изолированно, примыкают к циклу стихов М. Кузмина «Осенние озера» (август 1908—март 1909)², большинство текстов которого относится к 1908 г.³ В рабочей тетради М. Кузмина тексты избранных и опубликованных поэтом стихотворений перемежаются с теми, от печатания которых автор отказался⁴. Второе из публикуемых нами стихотворений является сонетом-акrostихом и, так или иначе, напоминает о судьбе другого акrostиха С. Познякову⁵.

Об объекте чрезмерно пылкой страсти М. Кузмина известно не так уж много. Современные комментаторы сообщают: «В «Весках» (1909. №2. С. 32—38) были помещены «Диалоги» С. Познякова с посвящением Кузмину. Сергей Сергеевич Позняков (1889—1930-е гг. ?) — друг Кузмина в 1908—1909 гг., студент Петербургского университета, литератор-любитель. Ему посвящен роман Кузмина «Нежный Иосиф» (<опубл. — А. Т.> 1909). М. А. Волошин, познакомившийся с Позняковым в Петербурге 26 апреля 1908 г., приводит в дневнике его слова: «Мне 18 лет, это мое единственное достоинство. Я русский дворянин», — а также слова Кузмина: «“Правда, он прелестен?” — спрашивает Кузмин, когда мы едем на извозчике и он сидит у нас на коленях» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 442. Л. 31 об.). Впоследствии Позняков — «действительный член» «Бродячей собаки». В 1923 г. в Краснодаре он был редактором газеты «Театр и жизнь» (вышел один номер) и в этом качестве описан (без раскрытия фамилии) в мему-

ах Л. Ленча (см.: *Ленч Л. Избранное. М., 1975. С. 536*)⁶. По другим данным, Позняков умер в первой половине 1940-х годов⁷.

О силе чувств, которые питал М. Кузмин к С. Познякову, немало любопытного и сокровенного выясняется из переписки М. Кузмина с его многолетним приятелем Вальтером Федоровичем Нувелем (1871—1949). Уехав из Петербурга в Окуловку Новгородской губернии (там находился дом племянника М. Кузмина С. А. Ауслендера), Кузмин писал: «Дорогой Вальтер Федорович, вот я опять вдали от всех Вас. Напишите мне, пожалуйста, что у Вас делается и, в особенности, что слышно о Сергее Сергеевиче. Хотя я к нему почувствовал некоторый ледок от его передотъездных фокусов, но, тем не менее, он мне очень дорог и я бы Вас покорнейше просил не устраивать его «счастья» никаким образом. Ведь нет ничего тайного, что бы не сделалось явным, и я Вам обещаю, что, хотя бы Сергей Сергеевич мне оказался тогда нужен, как прошлогодний снег, но я не прошу его «устройства». Ни в чем его не устраивайте. Без меня лучше бы даже личина невнимания. Сомова попросите устоять против авансов Познякова, п<о>т<ому> ч<то>, как мне ни дорог Сомов, я принужден буду с ним рассориться и надолго, узнав (а узнать рано или поздно я узнаю). Вот. Пишу много, не скучаю. Знайте, что все это серьезно, как самая серьезная вещь. Передайте мое умоление Сомову непременно и пишите. Отказывайте во всем С<ергею> С<ергеевичу>. Целую Вас. М. Кузмин. 31 октября 1908»⁸. Нувель отвечал с подчеркнутым безразличием: «3 ноября <19>08. Успокойтесь, дорогой Михаил Алексеевич. Никакой опасности нет. Мы столько же думаем о С<ергее> С<ергеевиче>, сколько о прошлогоднем снеге. С тех пор, что Вы уехали, никто из нас его не видел. Мы забыли бы даже о его существовании, если б Вы не напомнили. Но мне жаль, что Вам приходится прибегать к «усиленной и чрезвычайной охране» Ваших прав и интересов, даже к угрозам самого жестокого свойства. Надеюсь, все это скоро пройдет, т<ак> к<ак>, по-моему, c'est plutôt une question d'amour-propre. Ваш ВНувель»⁹. Спокойное письмо Нувеля не достигло цели, и Кузмин сочинил еще одно письмо ревности: «Дорогой Вальтер Федорович, Вы можете думать и надеяться на что угодно, но мои не угрозы, а слова остаются в прежней силе. Я просто сообщаю заранее, что всякий marctage С<ергея> С<ергеевича> будет мною принят как такая измена и оскорбление, после которых немислимы дружеские отношения. Мне помнится, что опасаться этого я имел основания. Одним словом, хотите верить, хотите нет, поступайте, как найдете удобным, но Вы не можете оправдываться, что не знали, как я к этому отношусь. Я очень бодр и много занимаюсь, больше, кажется, нечего и сообщать, и Вы, по-видимому, не в расположении делиться новостями, которые я был бы очень рад знать здесь в уединении. Милому Сомову мой поцелуй. Дай Бог, чтобы не пришлось с ним ссориться. И для него ведь это не так уже важно! Кланяюсь всем. Целую Вас. Ваш М. Кузмин. Еще раз подтверждаю свои слова надолго, т<о> е<сть> вплоть до нового распоряжения. 6 ноября 1908 г.»¹⁰

В порыве любви к оставленному в Петербурге Познякову Кузмин вместе с письмом высылает 12 ноября 1908 г. из Окуловки «Диалоги» своего возлюбленного редактору журнала «Весы» В. Я. Брюсову. Прозе Познякова дается самая лестная рекомендация: «... я посылаю Вам вещи совсем никому не известного писателя, которые, по моему мнению, не только обещают, но и дают уже нечто. Его имя Сергей Сергеевич Позняков, он стоит вне всяческих кружков Петербурга, и только действительно возбужденный во мне интерес заставил меня впервые беспокоить Вас просьбою об «устройстве» этих опытов. Я был бы очень счастлив, если бы моя оценка не слишком разошлась с Вашею в данном случае»¹¹. Брюсов изъявляет согласие напечатать «Диалоги» и отвечает Кузмину без промедления. На следующий день по получении письма от Брюсова Кузмин, наряду с благодарностями, продолжает усиленно рекомендовать Позня-

кова для литературной работы в «Весак»: «Этот же молодой человек мог бы быть бесполезен для заметок о книгах, будучи знаком хорошо с литературой, образован и не глуп, притом он на верном пути в смысле вкуса (к чужим вещам), и не думаю, чтобы его статьи расходились со взглядами “Весов”»¹².

В том же послании Кузмин выражает намерение выслать «№№ 5 или 4» «стихов», «могущих объединиться под заголовком “Осенние озера”»¹³. Судя по местонахождению в рабочей тетради, большинство из публикуемых нами стихотворений к этому времени уже написано, но Кузмин не стремится к тому, чтобы их опубликовать. Возможно, стихотворения «Суровый рок опять подул разлукой...» и «Зачем опять трепещет страхом сердце?...» — более поздние по времени их создания.

Стихотворения предлагаемой подборки отражают вкус Кузмина к западноевропейским поэтическим формам — терциям, секстине, рондо и др. Любопытно, что стихотворение «В тенистой роще безмятежно...», находящееся в рабочей тетради рядом с публикуемыми текстами, ошибочно квалифицировано автором как «триолет»¹⁴. Напечатанные М. Кузминым стихотворения «О, тихий край, опять стремлюсь мечтою...», «Протянуло паутину...», «Осенний ветер жалостью дышал...» и «Не могу я вспомнить без волнения...» имеют в черновой тетради названия — «Сицильяна», «Канцонетта», «Канциона» и «Canzoniere. Канциона» соответственно. Все это определенно свидетельствует в пользу того заключения, что в 1908 г. Кузмин одно время стремился к своего рода «заклятию хаоса» в поэтическом искусстве, четкости и ясности формы. Однако со временем поэт полностью изжил эту тенденцию в собственном творчестве и пришел к убеждению в том, что копирование устойчивых и традиционных форм скорее выглядит мертвой и безжизненной выучкой, нежели является средоточием духа поэзии. В частности, знаменитая книга формальных экспериментов в стихосложении, принадлежащая перу неизменно уважаемого Кузминым В. Брюсова¹⁵, была в 1922 г. расценена автором «Осенних озер» не иначе как «ребяческие “опыты”»¹⁶.

Примечания

1 ИРЛИ. Ф. 172. № 321.

2 Этот цикл открывает первую часть сборника М. Кузмина «Осенние озера. Вторая книга стихов» (М., 1912). Об истории цикла см. комментарии А. Лаврова, Р. Тименчика в кн.: Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 514—515. Помимо неизданных стихотворений, к циклу примыкает стих. «Высокий холм, от глаз скрывая солнце...» (Золотое руно. 1909. №1. С. 64—65).

3 К 1909 г. с определенностью можно отнести стихотворения «Когда и как придешь ко мне ты...», «Когда и как приду к тебе я...». См. авторские списки произведений М. Кузмина. — РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 43. Л. 9 об. В журнальной публикации второго из указанных стихотворений проставлена дата: «Парахино. 1909. 25 февраля» (Журнал Театра Литературно-художественного общества. 1908-1909. №8. С. 20). Стихотворение «Что сердце? огород неполютый...», в авторских списках произведений М. Кузмина отнесенное поэтом к 1909 г., в журнальной публикации датировано «1908. Декабрь.» (Там же. 1909—1910. №1. С. 18). Парахино — местечко близ ст. Окуловка Новгородской губ., где Кузмин довольно часто бывал, пользуясь гостеприимством родственников (своей сестры и ее мужа П. С. Мошкова).

4 Неизданные: «О, райских дней слепительный венок...» — Л. 23 об.; «С тобой весь день: какое счастье выше?...» — Л. 24 об.; «Стрелы» — Л. 26 об.—29; «Терцины» («Вернулось счастье, как вернулся милый...») — Л. 63; «<Терцины>» («Вернулся милый, и вернулась ревность...») — Л. 63 об.; «Рондо» — Л. 65; «Мадригал» — Л. 65 об.; «Децима» — там же; «Глосса» — Л. 66—67; «Суровый рок опять подул разлукой...» — Л. 72 об.; «Зачем опять трепещет страхом сердце...» — Л. 73—74.

- Опубликованные: «Умру, умру, благословляя...» — Л. 22 об.; «Снега покрыли гладкие равнины...» — Л. 24; «Высокий холм, от глаз скрывая солнце...» — Л. 25—26; «О тихий край, опять стремлюсь мечтою...» — Л. 64; «В тенистой роще безмятежно...» — Л. 64 об.; «Осенний ветер жалостно дышал...» — Л. 67 об.—68; «Протянуло паутину...» — Л. 68 об.; «Не могу я вспомнить без волненья...» — Л. 69; «Не верю солнцу, что идет к закату...» — Л. 69 об.—70 об.; «Моей любви никто не может смерти...» — Л. 71—72 об.; «Одна звезда тебе над колыбелью...» — Л. 72.
- 5 При публикации стихотворения в составе книги Кузмин нарушил акростих (см. комментарий А. Лаврова, Р. Тименчика в кн.: *Кузмин М. Избранные произведения*. С. 515), чего не произошло с текстом неизданного стихотворения.
- 6 <Лавров А., Тименчик Р.> Комментарии. — *Кузмин М. Избранные произведения*. С. 515.
- 7 По сообщению Г. А. Морева, основанному на записи 1945 г. в дневнике О. Н. Арбениной-Гильдебрандт (ЦГАЛИ (СПб.). Ф. 436).
- 8 РГАЛИ. Ф. 781. Оп. 1. №8. Л. 48—49. Подчеркивания М. Кузмина.
- 9 ЦГАЛИ (СПб.). Ф. 437. Оп. 1. № 94. Л. 4. Перевод: это скорее вопрос самолюбия (*фр.*),
- 10 РГАЛИ. Ф. 781. Оп. 1. № 8. Л. 50—51. Marcottage — буквально: размножение отводками, черенками (*фр.*), зд. перен. сводничество. У Кузмина ошибочное написание marcottage.
- 11 РГБ. Ф. 386. Карт. 91. №13. Л. 7—8.
- 12 Там же. Л. 9. Литература — от *фр. littérature*.
- 13 Там же. Л. 10.
- 14 Стихотворение первоначально входило в цикл «Осенние озера». Триолет — твердая поэтическая форма, состоящая из восьмистрочной строфы, где первое двустопное повторяется в конце строфы, а четвертая строка воспроизводит первую. В стихотворении «В тенистой роще безмятежно...» двенадцать строк, три четырехстрочные строфы, перекрестная рифмовка. Очевидно, Кузмин изучал твердые стихотворные формы не очень прилежно; очевидно и то, что его опыты из цикла «Осенние озера» и примыкающие к нему не могли быть «стимулированы лекциями Вяч. Иванова по стихосложению и, в частности, по твердым формам, читавшимися весной 1909 г.» (<Лавров А., Тименчик Р.> Комментарии. — *Кузмин М. Избранные произведения*. С. 515).
- 15 Брюсов Валерий. Опыт по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам (стихи 1912—1918 г.) Со вступительной статьей автора. М., 1918.
- 16 *Кузмин М. Парнасские заросли*. — *Завтра. Литературно-критический сборник под ред. Евг. Замятина, М. Кузмина и М. Лозинского*. I <Берлин> 1923. С. 120

М. Кузмин

* * *

О, райских дней слепительный венок:
 Ночей любви пленительная смена,
 Опять со мной веселая Камена
 Поет, склонясь: «Вот, ты не одинок!»

Теперь весь день, склонен у милых ног,
 Несу ярмо целительного плена.
 Как далека нам кажется измена!
 Ты, ревность, прочь — не нужен твой клинок.

Зачем шептать: «Любовь и мир — крылаты
 Вспорхнут опять, присев на краткий миг.
 Заплачешь вновь, как прежде, одинокий?»
 Нет, верю я, надежны эти латы,

И страха нет, чтоб я главой поник
Вдвоем с тобой перед судьбой безокой.

* * *

С тобой весь день: какое счастье выше?
Едва найду слова благодарений.
Раскрылись дни блаженных окрылений,
Есть розы две, сокрыты в райской нише.

Желтеет лист, струится дождь по крыше,
А мы вдвоем в чаду уединений.
Печали нет, ни вздохов, ни сомнений.
О счастье, стой! любви мольбу услыши.

Зачем мрачишь ты, ревность, наш покой?
Напрасно нож влагать <?>, невинны руки -
Я знаю сам, что звал тебя когда-то.

Коснулся я теперь любви иной,
Она прочней залогов и поруки,
Взошло светило ясно и богато.

СТРЕЛЫ

Мы в юности безумны и смелы,
А с возрастом хоть строги и ворчливы,
Но прежние безумства нам милы.

Так старые, тихи и молчаливы,
На детские забавы вновь глядят
Под сению сереющей оливы,

И, думаю, туманится их взгляд:
«Ах, юноши, когда б пришел к вам опыт.
Ты, молодость, вернешься ль к нам назад?»

Навеки уж утрачен резвый топот
Веселых ног, не заблестает глаз,
Любовью полн, и тщетен грустный ропот.

Безвестно нам, что шлет грядущий час,
Как замыслы найдут себе удачу,
Куда ведет сеть радостных проказ.

Дни юности, о вас я горько плачу.
Вернуть ли их? Не возвратятся вновь.
А опыта наверно не утрачу.

В те дни, когда, мутясь, кипела кровь,
Я три стрелы пустил из самострела:
На жизнь свою, на смерть и на любовь.

И первая стремительно взлетела,
Взвилась вослед смертельная из стрел,
Но третья уж за нею подоспела.

Сокрылися; я в стремя ногу вздел.
Пустив коня по воле без удила,
Отправился в незнаемый предел.

Путем моим желание водило
Судьбу узнать, что спит в грядущей тьме,
Каким богам нести свои кадила.

Час утренний в неопытном уме
Надежд будил пленительную смену,
И молод я, казалось, был вдвойне...

Как бы впервой родительскую стену
Покинул я, желанием влеком,
Уйти стремясь томительного плену.

Не видел я, как скрылся мирный дом.
Дорога шла, где твой узорный терем,
Где встарь я был счастливейшим рабом.

Мы в юности приметам слепо верим
И думаем дорогу верно знать,
Но все пути земного не измерим.

На зыбкую затем вступивши гать,
Поехал я болотным чахлым лесом,
Вести куда не может благодать.

Водим я был, казалось, хитрым бесом.
Так думал я, ища второй стрелы,
Как вдруг мой путь крутым пошел отвесом

И там, вдали, на острие скалы,
Главой блестит приют уединенный
И келий ряд, пустынны и малы.

Я вверх стремлюсь, виденьем удивленный,
Навстречу мне раздался тонкий звон,
Со скал крутых в долину донесенный.

Так сладостен и тих казался он,
Что сердце вдруг волненьем задрожало,
А между тем мрачился небосклон.

«Вот где принять мне надо смерти жала», —
Подумал я, увидя, что в заре
Стрела моя у врат скита лежала.

Все ясно так, умру в монастыре,
Судьбу найду в пустыне жизни скучной,
Любовь же там, где терем на горе.

Привет мне даст не лживый, не бездушный
Мой милый друг, желанием горя.
И жил я так, судьбе своей послушный.

Шел день за днем, за ночью шла заря,
Стремилась вдаль река свои потоки,
Туда, где спят широкие моря.

Все мимо шло: и девы светлооки,
Любовных дней веселый хоровод...
А я все ждал, когда настанут сроки.

Но вышло все совсем наоборот:
Я смерть нашел в той девичьей светлице,
Где, думалось, любовь моя живет.

Предстала жизнь в суровой власянице
И повела, сурова и строга,
Вослед себя в божественной темнице.

И там, куда ничья еще нога
Греховная ступить, смутясь, не смела,
Любовь ждала, чиста и дорога.

И так достиг я крайнего предела,
Узнав весь смысл любимейшей стрелы
И что она, взлетая к солнцу, пела.

Все в юности безумны и смелы.

РОНДО

В полночный час приди в мою долину,
Куда любовь укажет торный путь.
Люби меня, и я тебя не кину,
О скучном завтра сладко позабудь
В полночный час.

Прижмись ко мне, и ночь пройдет незримо
И утра час настанет как всегда.
Теперь моя любовь необорима,
И далека рассветная звезда
В полночный час.

В полночный час одни мы друг для друга,
На свете нет другого ничего,
Не выступай из пламенного круга,
Пойми, что я и ты одно, одно
В полночный час.

МАДРИГАЛ

Смотри: звезда с звездою
Одной идут тропою,
Ласкаются лучами,
Как нежными речами;
Не так же ль нам идти с тобой
Одной известною тропой?

ДЕЦИМА

Тот, кто знает, хоть примерно,
Что в любви — всей жизни путь,
Кто вступил на сладкий путь
И идет не лицемерно,
Тот поймет, поймет наверно
Сладость счастья, сладость мук,
Нежный трепет робких рук,
Ожиданья и свиданья,
Лепет первого признанья
И любви немой испуг.

ТЕРЦИНЫ

Вернулось счастье, как вернулся милый,
Весна настала сердцу моему,
И скуки призрак отступил постылый.

Ах, встречи луч рассек разлуки тьму.
Опять лучит любовь твой взор умильный,
И даль ясна открытому уму.

Какую жатву даст нам день обильный?
И все ль надежды вечер утолит?
Пронзил мне сердце меч любви всеильный.

Оно горит, но рана не болит.

<ТЕРЦИНЫ>

Вернулся милый, и вернулась ревность,
Закат багряный тучами мрачим,
И ласки встречи прерывает гневность.

Замкнув уста, мы, как враги, молчим.
О дай сплести опять, как прежде, руки,
И гнева ночь в объятий день умчим.

Недолго вспомнить сладостной науки
Шаги простые; вновь засветит день,
Лишенный скорби, ревности и муки,

И с милых черт слетит досады тень.

ГЛОССА

Без тебя томлюся в скуке,
При тебе томлюсь, ревнуя;
Все же томности разлуки
Поцелуи предпочту я.

Лето, лето, время злое,
Как провел тебя, не знаю.
Бродишь томною стопою,
Будто изгнанный из раю.
И зеленою травою

Не люблюсь в горькой муке,
Отучились мои руки
От пожатий, от объятий,
И, не шлю хотя проклятий,
Без тебя томлюсь в скуке.

Осень желтая приспела,
Близок час желанной встречи,
Радость прежняя запела,
Слышу звуки прежней речи.
Но встречаюсь я несмело,
Робко жду я поцелуя,
Ах, объятий робко жду я;
Тот же ль ты остался, милый,
Иль чужой опутан силой.
При тебе томлюсь, ревнуя.

Ясен взор, но что им скрыто?
Что нам розы щек пророчат?
Чьи промчались копыта?
Не пустые ль сны морочат?
Но луга росой омыты,
Не гадаю, не гадаю,
Всей душой стремлюсь к краю,
Где найду свою лилею.
Не жалею, не жалею
Все же томности разлуки.

Ревность, спи, любовь не дремлет.
Тем, кто любит, быть слепыми.
Кто полюбит, тот не внемлет
И живет в любовном дыме.
Покрывала не подьемлет,
Все поет он: алилуйя;
И страдая, и ревнуя,
Я не внемлю, ревность злая,
И, наветам не внимая,
Поцелуи предпочту я.

* * *

Суровый рок опять подул разлукой,
Едва листы покрыл весенний клей.
Рожок поет над долами полей;
Еще не встал наш месяц сребролуки<й>.

Желаний цепь сильнее судьбы сторукой,
Асбеста мощь сильнее всех огней.
Потока слез беспомощно не лей:
Опять блеснут глаза любви порукой.

Земля опять покроется цветами,
На прежний луг луч солнца упадет,
Ярмо любви сольет уста с устами,

Конец зиме ликующий придет.
Отбрось тоску, коснись струны перстами,
Весны настал пленительный черед!

* * *

Зачем опять трепещет страхом сердце
И тучей злой мрачится небосвод?
Река сера, когда-то голубая,
Поблекший лист покрыл луга парчой.
Рожок трубит: «Пора, пора, пора».
Осенний лес, как пышная гробница.

Любви твоей — то пышная гробница.
Любви твоей, которой жило сердце!
Настала, знать, осенняя пора,
Лишен тепла, печален небосвод.
Истлевший лист, смеясь, зовем парчой.
Как далека беспечность голубая.

О, тень лесов зелено-голубая
Теперь сквозит, как легкая гробница,
Блеснет на миг желтеющей парчой;
Засни, мечта, остановися, сердце,
Закрой любви сиявший небосвод.
Заснуть тебе пора, давно пора.

И для тебя была весны пора,
Ручей вился, как лента голубая,
Был ясен, чист и светел небосвод,
И лес был храм, не жалкая гробница,
В ответ на зов другое билось сердце,
Народ простой казался нам парчой.

Покров гробов зовем теперь парчой.
О смерти час, о хмурая пора!
Я в гроб кладу заснувшее лишь сердце.
Когда же твердь проглянет голубая,
Падет во прах любовная гробница
И снова чист нам явит небосвод.

О, знал я, <знал>, где вечно небосвод
Блестит любви нетленною парчой,
Где слова нет «любовная гробница»
И где всегда весенняя пора,
Река всегда прозрачно-голубая,
И та страна есть любящее сердце.

О диво сердце, чудная пора!
Какой парчой, туманно-голубая,
Затмишь, гробница, вечный небосвод?

*Вступительная статья и публикация
А.Г. Тимофеева*

ЗАБЫТЫЙ ПОРТРЕТ М. КУЗМИНА

14 октября 1906 г. на вечере в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской внимание М. А. Кузмина привлек «молодой англазированный человек»¹, московский художник Сергей Юрьевич Судейкин. Вскоре он без лишнего церемоний представился Кузмину, а еще через несколько дней поэт записал в дневнике: «Судейкин очень милый, ласковый и не трусливый»². Стремительное сближение происходило на фоне живейшего увлечения обоих театральными идеями В. Э. Мейерхольда: Судейкин готовил декорации и эскизы к постановке драмы М. Метерлинка «Сестра Беатриса»³, в начале декабря Мейерхольд предложил Кузмину написать музыку к «Балаганчику» А. Блока. Художественное оформление поручили Н. Н. Сапунову. Это раздосадовало Кузмина, который полагал, что «музыка была бы гораздо удачнее, гораздо крыленнее», если бы он «сработал с Сергеем Юрьевичем»⁴. Ноябрем—январем 1906—1907 гг. помечен цикл стихотворений М. Кузмина «Прерванная повесть», автобиографический подтекст которого целиком связан с Судейкиным: речь идет о портрете М. Кузмина, начатом в то время художником⁵; нескольких встречах в театре, прогулках; картонном домике, подаренном Кузмину Судейкиным перед отъездом в Москву 4 декабря и неожиданным для поэта известии о женитьбе Судейкина. Примерно в это же время создавался и прозаический аналог цикла — повесть «Картонный домик», герой которой, художник Павел Иванович Мятлев, большой поклонник таланта писателя Михаила Александровича Демьянова, сблизившись с ним и уверив его в своей преданности, дарит Демьянову картонный домик, нежно прощается перед отъездом в Москву⁶ и едет...к даме по имени Елена Ивановна Борисова, прототипом которой явилась Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина. 26 декабря 1907 г. С. А. Ауслендер писал Л. Н. Вилькиной: «Многоуважаемая Людмила Николаевна, по просьбе Кузмина, который не в состоянии писать лично, находясь в положении близком к смерти, сообщаю Вам, что С. Ю. Судейкин женился на О. А. Глебовой. Мне кажется, несчастный Кузмин, хотя несомненно скоро имеющий возродиться, в данную минуту являет вид достаточно плачевный и нуждающийся в участии и утешении. Извиняюсь за беспокойство, думая все-таки, что Вам как его «приятелю» это небезынтересно. Искренне уважающий Вас Сергей Ауслендер»⁸.

В свете личных отношений поведение Судейкина было воспринято Кузминым как «измена» («Но отчего трепещу я какой-то измены?» — «пророчил» поэт в стихотворении «Счастливый день» цикла «Прерванная повесть»), но обида вскоре улеглась, и в дальнейшем творчестве импульсы художников нередко совпадали. В начале 1910 г. Судейкин вместе с Н. П. Феофилактовым принимал участие в подготовке к изданию книги М. Кузмина «Куранты любви», иллюстрируя циклы стихотворений «Зима» и «Весна»⁹; в 1911-м работал над оформлением его комической оперы «Забава дев» в Театре Литературно-Художественного Общества; выступил в качестве художника рождественской мистерии «Рождество Христово (Вертеп кукольный)», написанной М. Кузминым и разыгранной в крещенский вечер 6 января 1913 г. в «Бродячей собаке»¹⁰. Судейкиным была исполнена и художественная часть постановки «Венецианских безумцев» 23 февраля 1914 г. в доме Е. П. и В. В. Носовых в Москве, музыку для которой написал М. Кузмин¹¹. Картинами Судейкина «Балет» и «Прогулка» вдохновлены два стихотворения 1912 г.¹², вошедшие в книгу М. Кузмина «Глиняные голубки» (СПб., 1914). М. Кузмин оказался одним из персонажей первой картины Судейкина на сюжет «Моя жизнь», создававшейся после 1915 г.¹³ Дружескому общению с Судейкиным немало способствовали доверительные отношения Кузмина с О. А. Глебовой-Судейкиной.



С. Судейкин. Портрет М.А.Кузмина
Бумага, карандаш
Государственный Русский музей

В письме от 10 августа 1912 г. она сообщала А. Н. Чеботаревской: «По вечерам мы дома, М<ихаил> А<лексеевич> с нами, если не порхает <...>»¹⁴. К тому же, в свой актерский репертуар Глебова-Судейкина включила некоторые произведения поэта, особенно часто исполнялся ею цикл «Бисерные кошельки».

7 февраля 1915 г. датирован публикуемый портрет М. Кузмина работы Сергея Судейкина¹⁵. До появления в печати дневников поэта в полном объеме невозможно с достоверностью реконструировать не только обстоятельства его возникновения, но и характер личных отношений поэта и художника в 1910-е годы. Приведем лишь фрагмент записи М. Кузмина, сделанной в тот день: «<...>. Пошли к Судейкиным. Там был сеанс. Сережа красил карт<инку?>, я играл «Забаву дев», мечтали <...>»¹⁶. Портрет, пополнивший иконографию Кузмина¹⁷, необычен для творческой манеры Судейкина. Отказ от нарочитой декоративности позволил художнику целиком сосредоточиться на психологических характеристиках модели. Возник пластически точный, но чуждый натурализму образ зоркого, самоуглубленного, искушенного и ироничного человека, явивший удивительное сходство с одним из «автопортретов» М. Кузмина: «Сегодня солнце,

и я гулял по Морской после парикмахерской. Когда я в магазине увидел свое лицо в зеркале, я старался взглянуть как на постороннее и действительно увидел господина с черными глазами за золотым пенсне, с бритым напудренным подбородком, свежим, не раскисшим, а суховатым ртом, с какой-то скрытой подозрительностью, лицо, которое что-то таит и скрывает, идеальный аскетизм или порочность, новое ученье или шарлатанство»¹⁸. Подведенные глаза и брови — маска, скрывающая отрешенность; стильность вопреки манерности — качество, придавшее облику собранность, изобличив одновременно искусную работу художника с его «сложной, печальной душой, близкой как душа всякого подлинного человека»¹⁹.

- 1 Из дневников М. А. Кузмина / Публ. К. Н. Суворовой. — Александр Блок: Новые исследования и материалы. М., 1981. С. 152. (Лит. наследство. Т. 92, кн. 2).
- 2 Там же.
- 3 После генеральной репетиции 21 ноября Кузмин записал в дневнике: « <...> декорация отлична, сестры играли прекрасно, что ни поворот, то картина Мемлинга или Ван Ейка, будто Успение Б<ожьей> М<атери>». — Там же. С. 153. В этом спектакле впервые объединились имена Судейкина и О. А. Глебовой (1885—1945), актрисы, ставшей в начале 1907 г. женой художника.
- 4 Там же, С. 167. См. также письмо С. Ю. Судейкина к В. Э. Мейерхольду в кн.: *Коган Д.* Сергей Юрьевич Судейкин. М., 1974, С. 174—175.
- 5 Речь идет о портрете М. Кузмина en face (см. дневниковую запись поэта от 30 октября 1906 г.), по-видимому, неосуществленном.
- 6 «— Я горд вашей дружбой, я всему свету готов кричать, трубить о ней. Вот я приеду вскоре, и мы будем неразлучно, неотступно вместе, я буду ходить с вами всюду в знакомые и незнакомые дома, в театр, в концерты. Я буду посылать вам свои эскизы, писать письма каждый день, несколько раз в день.
— Как буду ждать я их. Все время, все часы я буду думать о вас, о вашем скором приезде, каждый стих, каждая нота будут принадлежать вам» (*Кузмин М.* Картонный домик. — Белые ночи. Петербургский альманах. СПб., 1907, С. 146—147).
- 7 Близкими друзьями писательницы и переводчицы Л. Н. Вилькиной (1873—1920) были многие известные литераторы. Подробнее об этом см.: *В. Я. Брюсов.* Письма к Л. Н. Вилькиной / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. — Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л., 1976, С. 126.
- 8 РО ИРЛИ. Ф. 39, Ед. хр. 818. Фрагмент письма опубликован в коммент. А. Лаврова и Р. Тименчика в кн.: *Кузмин М.* Избранные произведения. Л., 1990, С. 505.
- 9 Письма С. Ю. Судейкина к М. А. Кузмину по этому поводу см.: *Коган Д.* Указ. соч., С. 179.
- 10 Воспоминания С. Ю. Судейкина о постановке «Вертепа кукольного» опубликованы Н. М. Коньчевой в кн.: *Встречи с прошлым.* Вып. 5. М., 1984. С. 192—193.
- 11 Музыка М. Кузмина звучала также в спектакле А. Таирова по пьесе Х. Бенавенте «Изнанка жизни», поставленном в конце 1912 г. в Новом драматическом театре А. К. Рейнеке — К. Н. Незлобина с участием С. Судейкина.
- 12 В 1912 г. с обложкой работы Судейкина вышла вторая книга стихов поэта «Осенние озера».
- 13 Эта работа Судейкина находится в собрании В. А. Дудакова (Москва). Ее воспроизведение см., в частности: *Памятники культуры. Новые открытия.* Ежегодник: 1988. М., 1989. С. 135.
- 14 РО ИРЛИ. Ф. 289, Оп. 5, Ед. хр. 272, Л. 9.
- 15 Портрет поступил в Государственный Русский музей из собрания А. В. Руманова.
- 16 РГАЛИ, Ф. 232, Оп. 1, Ед. хр. 56, Л. 588. Приношу искреннюю благодарность С. В. Шумихину, предоставившему для публикации эту запись.
- 17 К этому времени его изображения были созданы О. Н. Каратыгиной (1880/1881? — 1942; живописный портрет, выполненный ею, до 1941 г. находился у автора, в настоящее время его местонахождение неизвестно — сведения об этом предоставлены А. А. Смольевским), М. В. Сабашниковой, Н. С. Войтинской, В. А. Серовым, К. А. Сомовым, А. Я. Головиным, Н. Н. Сапуновым, Н. И. Кульбиным,

А. И. Божеряновым. О портрете М. Кузмина работы К. А. Сомова см.: *Ельшевская Г. В. Модель и образ в русском портрете начала XX века.* — Панорама искусств 4. М., 1981. С. 38—41.

18 Дневниковая запись от 24 сентября 1905 г. Цит. по: *George Cheron. The Diary of Mixail Kuzmin. 1905—1906.* — *Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 17.* Wien, 1986. P. 401.

19 Блок. А. Письма о поэзии. — В кн.: Блок. А. Собр. соч. в 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 291.

Н. А. Богомолов

«ОТРЫВКИ ИЗ ПРОЧИТАННЫХ РОМАНОВ»

Не менее пятнадцати лет в среде исследователей творчества М. Кузмина известно то, что, по признанию поэта, на сюжет одного из самых популярных его стихотворных циклов «Форель разбивает лед» (1927) сильно повлиял изданный в том же году роман австрийского писателя Густава Мейринка¹ «Ангел Западного окна». Печатно это было зафиксировано в воспоминаниях В. Н. Петрова (правда, без конкретного указания на воздействие именно на данный цикл): «Кафку, кажется, он не знал, а особенно любил Густава Мейринка — впрочем, не «Голем», которого все читали в тридцатых годах, а другой роман, никогда не издававшийся по-русски, — «Ангел западного окна»². Через три года после появления в печати этого свидетельства Ж. Шерон опубликовал письмо Кузмина к О. Н. Арбениной, по архивному оригиналу уже довольно давно известное ряду литературоведов, в котором содержится прямое утверждение: «Я написал большой цикл стихов: «Форель разбивает лед», без всякой биографической подкладки. Без сомнения толчком к этому послужил последний роман Меуринка <так!> «Der Engel vom westlichen Fenster». Прекрасный роман. Непременно прочтите его, когда приедете. Оказал большое влияние на мои стихи»³. В 1990 г., восстанавливая по дневнику Кузмина историю создания цикла, я проследил, как он знакомился с романом, причем оказалось, что 13 июля 1927 г. он получил роман в подарок, а 19-го начал писать «Форель»⁴.

Однако ни один из исследователей, писавших о цикле или комментируя его⁵, даже констатируя влияние, не излагал сколько-нибудь подробно сложные пересечения сюжетной и образной структуры цикла с романом Мейринка. Очевидно, причиной тому стала как редкость книги в русских библиотеках, так и общее представление о том, что влияние чьей-либо прозы на стихи Кузмина, как правило, не является сколько-нибудь материально выраженным, а скорее существует лишь опосредованно.

Однако несколько месяцев назад роман Майринка появился в русском переводе⁶, и самое первое чтение продемонстрировало, что текст романа не просто открывает некие параллели к до сих пор не вполне ясному сюжету и ассоциативной структуре текста кузминского цикла, но восстанавливает многие опущенные связи, давая новые ключи к прочтению этого произведения.

Не претендуя на сколько-нибудь полную интерпретацию цикла под данным углом зрения, я хотел бы предложить читателям, заинтересованным творчеством Кузмина, ряд наиболее бесспорных параллелей между романом и стихотворениями, которые помогают сделать их смысловую структуру гораздо более насыщенной.

События «Ангела Западного окна» совершаются в двух временных планах. В плане современном главным героем романа является глубоко заинтересованный старинными бумагами и вещами барон Мюллер, от имени которого и ведется повествование. Не могло не привлечь внимание

Кузмина, что в его окружение входят многочисленные выходцы из России: старый барон Михаил Арангелович Строганов (показательное совпадение имени и вполне фантастического отчества с именем святого Кузмина, часто возникающего в строках его стихов, — архангелом Михаилом!), антиквар Сергей Липотин (видимо, вполне оправданно автор предисловия связывает его фамилию с Липутиным из «Бесов»), а также черкесская княгиня Асайя Шотокалунгина. Помимо этих персонажей важную роль в повествовании играет давний друг Мюллера доктор Гертнер, сделавшийся профессором химии и погибший в волнах океана, а также его довольно загадочная домоправительница фрау Иоганна Фромм, каким-то таинственным образом оказывающаяся с ним связанной, становящаяся его любовницей и погибающая в неравной борьбе с княгиней Шотокалунгиной.

Однако в первой половине романа гораздо более значительные события связываются с фигурой реального исторического персонажа, сэра Джона Ди (1527—1608). Как пишет сам автор в краткой статье, посвященной роману и помещенной в книгу как предисловие, «... он был фаворитом королевы Елизаветы Английской. Это ему она обязана мудрым советом — подчинить английской короне Гренландию и использовать ее как плацдарм для захвата Северной Америки. <...> Однако в последнюю минуту капризная королева передумала и отменила свое решение. <...> И вот, когда все его честолюбивые планы потерпели крушение, Джон Ди понял, что неправильно проложил курс, ибо, сам того не ведая, стремился не к земной «Гренландии», а совсем к другой земле, именно ее-то и надо завоевывать». Эта страна открывается ему при помощи алхимии — «не той сугубо практической алхимии, которая занята единственно превращением неблагородных металлов в золото, а того сокровенного искусства королей, которое трансмутирует самого человека, его темную, тленную природу, в вечное, светосное, уже никогда не теряющее сознание своего Я существа» (С. 33, 32).

История Джона Ди становится известна Мюллеру из пачки разрозненных бумаг, доставшихся ему по наследству от погибшего вскоре после войны кузена, последнего прямого наследника Джона Ди. Из этих бумаг становится очевидно, что в молодости сэр Джон был связан с шайкой религиозных бунтовщиков ревенхедов, был заключен в тюрьму и там столкнулся с одним из вожakov ревенхедов Бартлетом Гринном, поведавшим ему о своем мистическом опыте и перед смертью отдавшим магический кристалл (который также оказывается в руках Мюллера). После освобождения Джон Ди становится одним из советников королевы Елизаветы; их любовно-враждебный поединок королева завершает тем, что женит его на одной из своих приближенных. Однако после провала плана присоединения Гренландии и смерти жены Джон Ди посвящает себя алхимии, полностью отходя от государственной деятельности. Его соратник Гарднер, признававший лишь сакральную (в том смысле, как это толкуется вышеприведенной цитатой) алхимию, видя уклонение сэра Джона от истинного пути, покидает его, а ему на смену приходит отвратительный медиум Эдвард Келли, для которого алхимия является лишь способом добывать золото и добиваться различных жизненных удовольствий. Но в то же время он единственный, кто может вызвать могущественного Ангела Западного окна, способного помогать в трансмутировании не только вещества, но и человеческой природы. Раздираемый противоречием между профанным и сакральным смыслом великого делания, Джон Ди покидает Англию и отправляется в Богемию, к великому алхимику императору Рудольфу Второму. Грандиозные планы, однако, заканчиваются ничем: Ангел лишь изредка и в незначительной степени помогает его великой задаче; истощивший терпение императора Келли гибнет, а Джон Ди возвращается в Англию и на остатках собственного замка лихорадочно пытается восстановить свое прежнее могущество.

Два этих повествовательных плана связываются воедино тем, что Липо-тин в одном из своих прежних воплощений был современником Джона Ди и не раз упоминается в его записях; Мюллер постепенно все больше и больше переселяется в душу и даже отчасти тело своего дальнего предка; фрау Фромм оказывается современной ипостасью второй жены Джона Ди Яны; доктор Гертнер (в инобытии — лаборант Гарднер и загадочный дряхлый садовник, ждущий хозяина) оказывается носителем изначального возвышенного знания, а княгиня Шотокалунгина — воплощением богини Исаис Черной, покровительницы черной магии и профанной алхимии.

Этот довольно пространный пересказ (который, однако, не является сколько-нибудь подробным изложением сюжета) отчасти восстанавливает важные для нас сюжетные линии. Опираясь на него, попробуем проследить, как в тексте «Форели» отразился текст романа «Ангел Западного окна».

Прежде всего, конечно, необходимо сказать, что роман этот далеко не является единственным источником, к которому при создании цикла обращается Кузмин. Формула, взятая мною как заглавие для статьи, принадлежит самому Кузмину и действительно обозначает полигенетичность очень многих образов цикла, с чем еще придется столкнуться. В то же время далеко не все стихотворения каким-либо образом соотносятся с «Ангелом Западного окна», но именно сюжетная основа всего цикла испытывает сильнейшее воздействие романа австрийского писателя.

Уже в «Первом ударе» звучат слова, становящиеся лейтмотивом всего стихотворного цикла: «Зеленый край за паром голубым». А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик вслед за Б. М. Гаспаровым считают эти слова перифразой слов Тристана из первого акта оперы Рихарда Вагнера: «Там, где зеленые луга предстают взору еще голубыми»⁷. Однако обращение к «Ангелу Западного окна» открывает гораздо более очевидный (особенно если иметь в виду дальнейшее развитие образа: «Луна как будто с севера светила: Исландия, Гренландия и Тулэ, Зеленый край за паром голубым...») источник. Комментаторы романа сообщают, что Гренландия в сознании современников Джона Ди идентифицировалась с Тулэ древних римлян, то есть самым дальним севером Европы, а была она открыта норвежским викингом Эйриком Рыжим в 983 г., причем отправился он в Гренландию от берегов Исландии (См. с. 500, 466).

Выше я уже привел цитату из статьи Майринка, дающей краткую характеристику романа, о смысле поисков Джоном Ди Гренландии. А вот как рассказано об этом в самом романе: «...вновь и вновь задаю я себе вопрос: земная ли Гренландия истинная цель моей гиперборейской конкисты? <...> Этот мир еще не весь мир. <...> Этот мир имеет свой реверс с большим числом измерений, которое превосходит возможности наших органов чувств. Итак, Гренландия тоже обладает своим отражением, так же как и я сам — по ту сторону. Гренланд! Не то же ли это самое, что и *Grüne Land*, Зеленая земля по-немецки? Быть может, мой Гренланд и Новый Свет — по ту сторону? (С. 157—158). «Зеленый край», «Зеленая земля», таким образом, становятся не конкретным географическим указанием, а обозначением страны по ту сторону человеческого сознания, в каком-то ином измерении, могущем открыться лишь в результате волшебного превращения, путь к которому может проложить или трансмутация, или медиумическое, сомнамбулическое сознание⁸.

Так, с помощью каких-то парапсихических сил фрау Фромм в романе переносится в странную страну: «Я называю это Зеленой землей. Иногда я бываю там. Эта земля как будто под водой, и мое дыхание останавливается... Глубоко под водой, в море, и все вокруг утоплено в зеленой мгле» (С. 247).

Из всей «Форели» наибольшую популярность получил «Второй удар»: как известно, его метрической и строфической схемой воспользовалась

А. Ахматова для создания строфы «Поэмы без героя». Именно это объясняет пристальное внимание многих исследователей к данному стихотворению и поиск его источников. Среди них наиболее очевидным представляется стихотворение Блока «Было то в темных Карпатах...»⁹ и широкий спектр его подтекстов, установленных А. В. Лавровым: «Страшная мечь» Гоголя и реминисценции этой повести в блоковских статьях «Безвременье» и «Дитя Гоголя»; романы Жюль Верна «Замок в Карпатах», Брэма Стокера «Дракула», Жорж Санд «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт». Для Кузмина сюда почти наверняка подключался знаменитый кинофильм режиссера Ф. Мурнау «Носферату — симфония ужаса», поставленный по мотивам «Дракулы»¹⁰, а также послужившие источниками отдельных образов «Евгений Онегин» и оперетта И. Кальмана «Графиня Марица»¹¹.

Между тем значительная часть действия «Ангела Западного окна» происходит именно в Богемии, и наиболее поражающий наше внимание в связи со строками Кузмина эпизод связывает воедино богемские леса, скалы и смерть Эдварда Келли, кровного брата Джона Ди. Обряд кровного братания, становящийся центральным во «Втором ударе», в романе не описан, но сама обстановка с достаточной степенью близости напоминает описания Майринка, особенно если иметь в виду, что герои цикла не только кровные братья, но и смертные (ср. у Кузмина: «Я — смертный брат твой. Помнишь, там, в Карпатах?»).

Следующий момент, привлекающий внимание читателей Кузмина, — совпадение имени героини-разлучницы цикла с именем одной из героинь романа. Первую жену сэра Джона зовут Элинор Хантингтон (в стихах имя пишется с двумя «л»). Как в стихах Эллинор разлучает двух мужчин, так в романе Элинор становится искусственным препятствием между королевой Елизаветой и сэром Джоном. Элинор и Елизавета связаны давними отношениями, и брак героя с леди Элинор представляется для него заведомым несчастьем, которого невозможно избежать, поскольку инициатором его является королева.

Напомним, что любовному треугольнику кузминского цикла (двое мужчин и ставшая между ними Эллинор) соответствует целый ряд прототипических треугольников, происходивших в жизни самого Кузмина и сложным образом переплетавшихся, нашедших то или иное, более или менее явное для посторонних читателей, отражение в стихах и прозе Кузмина. Прибавление к ним треугольника из «Ангела Западного окна» добавляет еще одну характерную черту в сложную систему прототипических для «Форели» ситуаций.

Едва ли не наиболее существенную роль в формировании подтекста стихотворного цикла играют связи романа с «Шестым ударом», снабженным подзаголовком «баллада». Для любого внимательного читателя очевидно, что в первую очередь эта баллада ориентирована на «Легенду о Старом Моряке» Кольриджа, которую незадолго до того перевел Гумилев. То, что Эрвин Грин — моряк, его описание «северной земли», ритмическая организация стихотворения — все это связывает баллады Кольриджа и Кузмина.

Однако обращает на себя внимание еще одно обстоятельство — совпадение фамилий героя баллады Эрвина Грина и предводителя шайки ревенхедов в романе Майринка, Бартлета Грина. Дальнейшее же рассмотрение сюжета баллады, как кажется, дает еще больше оснований для того, чтобы спроецировать ее сюжет на сюжет романа.

Прежде всего это касается странного поведения Эрвина Грина, которого его молодая жена спрашивает: «Уж не отвергся ли ты, друг, Спасителя Христа?» Ведь Бартлет Грин из романа именно отвергается Христа: «Закипая, поднималась во мне безумная ненависть против Того, Кто там, над алтарем, висел предо мною распятым, и против литаний — не знаю, как это происходило, но слова молитв сами по себе оборачивались в моем

мозгу, и я произносил их наоборот — справа налево. Какое обжигающее неведомое блаженство я испытывал, когда эти молитвы-оборотни сходили с моих губ!» (С. 79).

Для окончательного отпадения от Христа Бартлету Грину приходится пройти через ужасающий ритуал «тайгерм» (о чем будет речь далее), и в результате этого обряда его ранее ослепший «белый глаз» прозревает духовным зрением и видит картины, очень напоминающие (хотя, конечно, не буквально) описания «северной земли» у Кузмина:

Там светит всем зеленый свет
На небе, на земле,
Из-под воды выходит цвет,
Как сердце на стебле,
И все ясней для смелых душ
Замерзшая звезда...

Ср. в романе: «...я увидел странный мир: в воздухе кружились синие, неведомой породы птицы с бородами человеческими лицами, звезды на длинных паучьих лапках сменяли по небу, куда-то шествовали каменные деревья, рыбы разговаривали между собой на языке глухонемых, жестикулируя неизвестно откуда взявшимися руками...» (С. 84).

Далее в балладе становится ясно, что ее герой, Эрвин Грин, есть своеобразное воплощение умершего в юности в горном замке баронета. Но ведь герой романа Майринка именуется «сэр Джон Ди баронет Глэдхилл», его родовое поместье находится в шотландских горах, а его вторую жену зовут Яна (ее современное воплощение, госпожа Фромм, названа Иоганной, что вряд ли случайно отразилось в имени героини баллады Анны Рэй). А далее Кузмин еще более усложняет схему: имя его героя — Эрвин, что напоминает имя Эдварда Келли, недостойного и тем не менее единственно возможного ассистента Джона Ди в то время, когда у него появилась надежда на осуществление истинного делания. Одним из залогов такого осуществления является требование Ангела Западного окна: «Вы принесли мне клятву в послушании, а потому восхотел я посвятить вас наконец в последнюю тайну тайн, но допрежь того должно вам сбросить с себя все человеческое, дабы стали вы отныне как боги. Тебе, Джон Ди, верный мой раб, повелеваю я: положи жену твою Яну на брачное ложе слуге моему Эдварду Келли, дабы и он вкусил прелестей ее и наслаждался ею, как земной мужчина земной женщиной, ибо вы кровные братья и вместе с женой твоей Яной составляете вечное триединство в Зеленом мире!» (С. 312).

Таким образом, Эрвин Грин отождествляется до известной степени и с баронетом (Джоном Ди), и с Бартлетом Грином, и с Эдвардом Келли (намек на отождествление Грина и Келли есть и у Майринка, хотя нигде впрямую это и не утверждается¹²). Это придает особый смысл заклинанию в конце «Девятого удара»:

А голос пел слегка, слегка:
— Шумит зеленая река,
И не спасти нам челнока.
В перчатке лайковой рука
Все будет звать издалика,
Не примешь в сердце ты пока
Эрвина Грина, моряка.

Отчасти этот смысл разъясняется в «Восьмом ударе», где впервые появляется «Ангел превращений. Собственно говоря, это и есть «Ангел Западного окна», способный осуществить трансмутацию высшего порядка. Но помимо смысла алхимического и мистического Кузмин вкладывает в понятие трансмутации еще и смысл откровенно эротический, который, очевидно, может быть хотя бы отчасти возведен к пророчеству эксбриджской ведьмы в романе, сделанному ею королеве Елизавете, когда та была еще

принцессой (следует, конечно, иметь в виду, что эротические коннотации вообще являются частой составной частью алхимических текстов):

«Привет тебе, королева Елизавета! Смелей зачерпывай,
ибо во здравие пьешь!» — воскликнула Матерь превращений.

.....
Юношу приведу я тебе на брачное ложе.
Едины будьте в ночи!

.....
В таинстве моего эликсира двое станут одним.

.....
Брачное ложе и раскаленный горн! (С. 53).

«Ангел превращений», легко ассоциируемый с «ангелом Западного окна», придает всем событиям цикла «высший смысл», тогда как без ангела этот смысл теряется. При этом появление и исчезновение ангела превращений теснейшим образом оказывается связанным с отношениями младшего героя с Элинор:

Забывчивость прощительна при счастье,
А счастье для меня то — Элинор,
Как роза — роза, и окно — окно.
Ведь, надобно признаться, было б глупо
Упрямо утверждать, что за словами
Скрывается какой-то «высший смысл».

Счастье с Элинор непременно связывается с утратой ангела превращений. Для того чтобы сказать: «Да, ангел превращений снова здесь» («Одиннадцатый удар»), необходимо отвергнуть ее любовь и любовь к ней, то есть стать «близнецом», прежде всего трансмутировать самому.

И вывод, заключенный в последних словах цикла:

И потому я верю,
Что лед разбить возможно для форели,
Когда она упорна. Вот и все, —

на другом уровне оказывается параллелен итогу завершающих страниц романа, когда на вопрос Джона Ди, кем же был ангел Западного окна, он получает ответ: «Эхо, ничего больше! <...> Все, исходящее от него: знание, власть, благословение и проклятие, — исходило от вас, заклинавших его. Он — всего лишь сумма тех вопросов, знаний и магических потенций, которые жили в вас, но вы о них и не помышляли» (С. 451). Стук хвоста форели об лед откликается двенадцатью ударами часов в новогоднюю ночь, но гораздо более значимое эхо — явление ангела превращений, возвращение героев в ту стихию любви, которая единственно может принести «высший смысл» их существованию в мире. А роль поэта здесь в известной мере может быть уподоблена новой, потусторонней роли Джона Ди — Мюллера: «Здесь ты будешь готовить золото своей страсти — золото, имя которому — солнце! Умножающий свет пользуется среди братии особыми почестями» (С. 450).

Вряд ли нужно особо напоминать, что для Кузмина солнце всегда было тем источником божественного тепла, который при любых условиях оставался наиболее сакральным в его мире и даже в самые тяжелые минуты жизни помогал сохранять надежду на то, что ангел превращений здесь, рядом и в любую минуту поможет изменить мир.

Впрочем, произнося последние слова, я уже вступаю в ту сферу сугубо интерпретационных заявлений, от которых намеренно уклонился в начале статьи, поставив своей целью лишь изложение основных фактов, позволяющих говорить о сближениях между «Ангелом Западного окна» и «Форелью».

В заключение следует добавить еще одно размышление. В книге (а не в цикле) «Форель разбивает лед» есть еще по крайней мере одно место, нуждающееся в проецировании на текст «Ангела Западного окна». В цикле «Для августа» читаем:

А ну, луна, печально!
Печатать про луну
Считается банально,
Не знаю, почему.
А ты внушаешь знание
И сердцу, и уму:
Понятней расстоянье
При взгляде на луну,
И время, и разлука,
И тетушка искусств, —
Оккультная наука...

Этими строками Кузмин откровенно заявляет о том, что в цикле «Для августа» необходимо обратить внимание не только на постоянное присутствие луны (два стихотворения так и называются «Луна»), но и на определение ее роли в смысловой структуре текста, безусловно связанной с пространственно-временными характеристиками и с потаенными проявлениями «тетушки искусств». Оставляя опять-таки подробные анализы интерпретаторам, позволю себе отметить, что одно место из того же самого стихотворения должно быть воспринято в непосредственном сопоставлении с эпизодом из «Ангела Западного окна». Я имею в виду четверостишие:

Тебя зовут Геката,
Тебя зовут Пастух,
Коты тебе отплата¹³
Да вороной петух.

Дешифровать эти стихи, конечно, возможно и без обращения к тексту Майринка: Геката — богиня Луны; по остроумному предположению Дж. Малмстада и В. Маркова, «пастухом» Луну зовут по старинной пословице: «Поле не мерено, овцы не считаны, пастух рогат» (небо, звезды, месяц), коты и черный петух связаны с Гекатой как хтонической богиней.

Однако, не упуская из виду эти подтексты, следует иметь в виду и следующее место из романа Майринка, когда Бартлет Грин рассказывает Джону Ди во время их совместного пребывания в тюрьме о начале своего мистического опыта: «...однажды в полночь — опять было первое мая, друидический праздник, и полная луна уже пошла на ущерб — какая-то невидимая рука, вынырнув из черной земли, схватила меня за ногу с такой силой, что я шагу не мог ступить... <...> Потянуло каким-то нездешним холодом, казалось, он шел из круглой дыры прямо у меня под ногами; этот ледяной сквозняк пронзил меня с головы до пят, а так как я чувствовал его и затылком, то медленно, всем моим окоченевшим телом, обернулся... Там стоял Некто, похожий на пастуха, в руке он держал длинный посох с развилкой наверху в виде большого эпсилона. За ним стадо черных овец. <...> Далее (эти слова уже принадлежат Мюллеру. — Н. Б.) — сплошь обугленные страницы. Судя по обрывочным записям, которые каким-то чудом уцелели, пастух раскрыл Бартлету Грину некоторые тайные аспекты древних мистерий, связанных с культом Черной Богини и с магическим влиянием Луны; также он познакомил его с одним кошмарным кельтским ритуалом, который коренное население Шотландии помнит до сих пор под традиционным названием «тайгерм» (С. 80—81). Далее слово опять переходит к Грину: «...Сказанное пастухом о подарке, который со временем сделает мне Исаис Черная¹⁴, я понял лишь наполовину — да я и сам был

тогда «половинка»¹⁵, — просто никак не мог взять в толк, как возможно, чтобы из ничего возникло нечто осязаемое и вполне вещественное! Когда же я его спросил, как узнать, что пришло мое время, он ответил: «Ты услышишь крик петуха». <...> И вот, когда я наконец услышал крик петуха — он восходил по моему позвоночному столбу к головному мозгу, и я услышал его каждым позвонком, — когда исполнилось предсказание пастуха и на меня, как при крещении, с абсолютно ясного безоблачного неба сошел холодный дождь, тогда в ночь на первое мая, в священную ночь друидов, я отправился на болота <...> со мной была тележка с пятьюдесятью черными кошками — так велел пастух. Я развел костер и произнес ритуальные проклятия, обращенные к полной Луне; неопишущий ужас, охвативший меня, что-то сделал с моей кровью: пульс колотился как бешеный, на губах выступила пена. Я выхватил из клетки первую кошку, насадил ее на вертел и приступил к «тайгерму» Медленно вращая вертел, я готовил inferнальное жаркое, а жуткий кошачий крик раздираал мои барабанные перепонки в течение получаса...» (С. 81—83).

В результате страшного тайгерма слепнет здоровый глаз Бартлета Грина, зато прозревает ранее ослепший, что меняет характеристики окружающего его пространства и времени: «...далекие леса и горы куда-то пропали, меня окружала крошечная безмолвная тьма¹⁶ <...> Для меня больше не существовало «до» и «после», время словно соскользнуло куда-то в сторону...» (С. 84).

В порядке самой предварительной догадки выскажу предположение, что Луна в этом цикле является освободительницей человека от демонов безумия, страха, боли и похоти, как она явилась освободительницей для Бартлета Грина: «...наклик Великой Матери та, что спала во мне, подобно зерну, проснулась, и я, слившись с нею, дочерью Исаис, в единое двуполое существо, пророс в жизнь вечную. Похоти я не ведал и раньше, но отныне душа моя стала для нее неуязвимой. Да и каким образом зло могло бы проникнуть в того, кто уже обрел свою женскую половину и носит ее в себе!» (С. 85). В стихах Кузмина именно похоть («Что надо вам, легко могли б найти В любом из практикующих балбесов»¹⁷) оказывается изжитой, хотя и совсем иным способом.

Конечно, эти рассуждения нуждаются в изрядном количестве оговорок, однако основная направленность текста, как кажется, несомненна, как и его связь с романом Майринка.

Все приведенные текстуральные совпадения стихотворений Кузмина и романа Майринка делают несомненной необходимость тщательного исследования внутренней связи текстов, для чего я представил лишь самый предварительный материал.

Примечания

- 1 Так его фамилию транскрибировали переводчики двадцатых годов и сам Кузмин; нынешние издатели предпочитают писать «Майринк» (см., помимо анализируемого далее издания, книгу: *Майринк Густав*. Голем; Вальпургиева ночь. М.: Прометей, 1990). В дальнейшем я буду употреблять новую огласовку фамилии.
- 2 *Петров В. Н.* Из «Книги воспоминаний» // *Панорама искусств*. М., 1980. Кн. 3. С. 156. Полный вариант воспоминаний см.: *Петров В. Н.* Калиостро: Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине / Публ. Г. Шмакова // *Новый журнал*. 1986. Кн. 163. С. 100.
- 3 *Cheron G.* Kuzmin's «Forel' Razbivaet Led»: the Austrian Connection // *Wiener slawistischer Almanach*. Wien, 1983. Bd. 12. S. 108. Ср. там же воспроизведение автографа.

- 4 См.: *Богомолов Н. А.* Вокруг «Форели» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990.
- 5 См.: *Malmstad John E., Shmakov G.* Kuzmin's «The Trout Breaking through the Ice» // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900—1930. Ithaca—Lnd., 1976; *Малмстад Дж., Марков В.* Примечания // Кузмин М. Собрание стихов. München, 1977. Т. III; *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. Vol. VI—3; *Паперно И.* Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989; *Гаспаров Б.* Еще раз о прекрасной ясности: эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // Там же; *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Комментарии // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.
- 6 *Майринк Густав.* Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. Владимира Крюкова. Предисл. Ю. Стефанова; послесл. Е. Головина. СПб., Terra incognita, 1992. Отмечу, что в данном издании никак не упоминается о связях романа и стихотворений Кузмина.
- 7 *Кузмин М.* Избранные произведения. С. 547.
- 8 Напомню, что в кузминском «Первом ударе» вспоминается «медиум — забитый чех». По предположению Р. Д. Тименчика (см.: Памятные книжные даты. М., 1988. С. 160—161; ср. также: *Кузмин М.* Избранные произведения. С. 548), имеется в виду реальный медиум Ян Гузик, гастролировавший в Петербурге в 1913 г. Однако хотелось бы отметить, что на самом деле Гузик был не чехом, а поляком. Его биографию см.: Ребус. 1901. № 9. С. 95. Ср. также информации «Ребуса»: 1901. № 5. 15; 1903. № 17.
- 9 Имплицитное сопоставление текстов см.: *Лавров А. В.* «Другая жизнь» в стихотворении А. Блока «Было то в темных Карпатах...» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992.
- 10 Установлено Р. Д. Тименчиком; в цикле и кинофильме есть прямые параллели.
- 11 См.: *Кузмин М.* Избранные произведения. С. 548.
- 12 См.: «Много бы я дал, чтобы узнать его мнение об этом приживале (Келли. — Н. Б.), который так или иначе, несмотря на явную абсурдность такого допущения, напоминает мне бессознательного медиума Бартлета Грина!» (С. 207; ср. также с. 451).
- 13 Последнее слово исправлено по беловому автографу; в печатном тексте — «оплата».
- 14 В романе она неоднократно отождествляется с богинями Ночи и Луны (хотя вообще ее функции значительно шире: см. коммент. на с. 503—507), таким образом являясь частичной заместительницей Гекаты.
- 15 Ср. тему «близнеца»-«одиночки» в «Десятом ударе» «Форели».
- 16 Описание нового пространства, увиденного «белым глазом» Бартлета Грина, см. выше.
- 17 В черновике непосредственным продолжением этих строк является выразительное: «От двадцати до двадцати пяти».

«РУССКИЙ ТЕКСТ»

Летом 1993 года в Санкт-Петербурге выходит в свет I номер нового научного русско-американского журнала по русской филологии «Русский текст». Журнал ставит перед собой задачу исследования текста, охватывая как литературоведческую, так и лингвистическую проблематику русской филологии. «РТ» — журнал университетского типа, в нем публикуются на равных правах работы как известных ученых, так и студентов. В редколлегию журнала входят студенты и преподаватели Российского Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена и Канзасского университета (США).

В редакционный совет входят: Б. Ф. Егоров, С. Г. Ильенко, Ю. М. Лотман, Д. С. Лихачев, В. В. Колесов, Е. С. Кубрякова.

В I номере Вы сможете прочесть:

- Б. Ф. Егоров. Вяч. Иванов и русские славянофилы.
- Т. Китанина. Дневник Антония Погорельского: структура романтического цикла.
- Laura K. Wilhelm. Structure as Signifier in E. Zamjatin's «Peščera».
- Ф. Антонов. Ассоциативные и образные виды текстовой связи в прозе Набокова.
- А. Кожевников. Теория и практика социальной диалектологии.
- Д. С. Лихачев. Арготические слова в профессиональной речи (републикация).
- М. Черняк. «Поэтика вещи» и «фантастический реализм» Всеволода Иванова.

Начиная со II номера, впервые публикуется работа И. Г. Франк-Каменецкого «К генезису легенды о Ромео и Юлии».

*Адрес редакции: 196211 С-Петербург, просп. Космонавтов, д. 19,
корп. 3, кв. 48.*

Тел. (812) 299-80-49.

КАБАРЕТНАЯ ЭФЕМЕРИДА*

Драматург М. Кузмин, более известный современному читателю в амплиа поэта и прозаика, — человек театра в большей степени, нежели человек кружка, литературного или артистического, или индивидуалист с мечтою о верном спутнике. Интимный, камерный театр кабаре-типа, охотно вводящий в репертуар небольшие, в основном одноактные пьесы, открывающий драматургу возможность поддерживать постоянный и плодотворный контакт с актерами, художником, режиссером, — вот идеал Кузмина в конце 1900-х — первой половине 1910-х гг., то и дело напоминающий о себе и в более поздних его сочинениях. Производным выглядит сформулированный в 1923 г. (публ. 1924) принцип «пристрастной критики», рекомендуемый Кузминым пишущему о театре: «Критик, имеющий дело с явлениями искусства, естественно влечется к виновникам этих явлений. Избегать артистического общества для сохранения якости самостоятельности суждений — непонятное лицемерие. От общения с живым человеком вы можете лучше понять его искусство»¹.

Намерение стать драматургом при театре Кузмин смог выполнить в 1910 г., когда усилиями группы художников, писателей и режиссеров на Галерной улице в Петербурге был организован маленький театр комедий и пантомим — Дом Интермедий. По свидетельству одного из участников этого театрального предприятия, в Доме Интермедий «не только была уничтожена рампа и построена лестница, но ряды стульев были заменены столиками, чтобы публика могла потребовать себе во время спектакля напитки или еду и, значит, чувствовать себя более свободно и активно»². Кузмин, отнесшийся к идее нового театра с полным энтузиазмом, написал для него две пьесы — комедию «Голландка Лиза» и пролог «Исправленный чудаки»³.

Детищем совершенно неповторимого переживания театральности, возникшего в сознании М. Кузмина-драматурга именно в недолгую пору театра на Галерной, может считаться и публикуемая ниже шуточная пьеса «Зеркало дев», написанная в 1915 г. и представленная для открытия второго сезона артистического кабаре «Привал комедиантов» осенью 1916 г.

Выразительным подтверждением нашей уверенности в том, что Кузмин по-прежнему воспринимает и переживает театр как «волшебство», является не публиковавшийся ранее образчик ораторской прозы М. Кузмина — приветствие посетителям «Привала», собравшимся на открытие кабаре 18 апреля 1916 г. Текст был обнаружен И. Г. Кравцовой в собрании правнука актера Андрея Андреевича Голубева (1881—1961)⁴ В. В. Казиминова (Петербург). Приветствие огласил А. А. Голубев, хотя М. Кузмин тоже присутствовал в зале⁵. Приводим текст по беловому автографу:

* Прочитано 10 ноября 1992 г. на конференции «Литературно-артистические кабаре. Образы, персонажи, жанры» в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (Петербург).

1 Кузмин М. Пристрастная критика // Театр. 1924. № 3. С. 1.

2 Зноско-Боровский Евг. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 302.

3 «Голландка Лиза» опубликована. См.: Северные цветы. Альманах пятый книгоиздательства «Скорпион». М., 1911. С. 43-56. Самым авторитетным источником текста является авторизованная машинопись из библиотеки Е. И. Тиме: СПбГБ. 1. с. 890. Текст пролога не сохранился.

4 Подробнее о нем см.: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 177, 250.

«Приветствую вас, дамы и кавалеры, молодые и немолодые, прекрасные и просто симпатичные, старики и дети, — особенно дети! В этом месте все — дети и все прекрасны. Здесь царствует — фантазия, здесь веет дух графа Гоцци и божественного Гофмана, здесь отдыхает влюбленный в фантазию комедиант и мечтатель, здесь детски улыбается поэт кукольным радостям и печалям так похожим, ах, на человеческие.

Мы не делим искусство на старое и на новое, оно для нас одно — вечно юная дочь фантазии. Мы делим его на настоящее, происходящее из вечно одной прекрасной родины, легкое и крылатое и на другое, вы знаете какое... Может быть, поэты, готовые поделиться с нами своими вдохновеньями, принадлежат к разным школам, даже главы их, но здесь они — только поэты, дети и мечтатели, все разделения, всю тяжесть — оставьте, переступая порог «Привала комедиантов». Пожалуйста, господа, оставьте и вы за порогом все заботы, хандры и разделения, отдайтесь милой и благодетельной фантазии!

Здесь есть такой господин (может быть, вы знаете? доктор Дапертутто?), он доктор, потому что лечит от натуралистического сплина, есть прекрасные художники и прекрасные поэты, — они все прекрасны и молоды, конечно душой, только душой.

Дайте вашу руку! дама Фантазия поведет вас в свое царство. А вы будьте просты, как дети. Милости просим. Мое дело сделано. Хозяева, доктор Дапертутто, комедианты, художники, поэты, музыканты — зовут сами вас в свой «Привал»⁶.

Пьеса «Зеркало дев» не стоит особняком в театральном наследии М. Кузмина, коль скоро автор ее с прекращением Дома Интермедий не изменил своему пристрастию к камерной драматургии, находившей приют в стенах Литейного Интимного театра, «Бродячей собаки», московского театра-кабаре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь», «Привала комедиантов» и т. д. Желанными гостями стали драматические опыты М. Кузмина в наследовавшем «Бродячей собаке» «Привале»: в 1916—1918 гг. здесь, помимо «Зеркала дев», были поставлены кузминские пьесы «Сказание о Сильвиане» (цензурный вариант «Комедии о Мартиниане»), «Два пастуха и нимфа в хижине», балет «Выбор невесты», миниатюра «Два танца», водевиль «Танцмейстер с Хёрстрита»⁷. Кузмина, сочиняющего для сцены, прельщало легкое, воздушное и насмешливое: сценические мирки его лаконичных пьес и драматических номеров варьируют бесчисленные и бесхитростные любовные интриги, кокетливо эксплуатируя странствующую

5 На листе с текстом приветствия имеется карандашная помета А. А. Голубева: «Прочитано мной на открытии «Привала». А. Голубев». Об открытии «Привала комедиантов» М. Кузмин составил собственный отчет (см.: Обзорные театров. 1916. № 3076. 20 апр. С. 12; приведено в исследовании: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. М., 1989. С. 112-113), в котором о чтении приветствия не сообщается.

6 Подготовка текста и публикация И. Г. Кравцовой и А. Г. Тимофеева. Другим известным нам образцом такого рода приветствий является поздравительный адрес, написанный М. Кузминым в связи с заочным чествованием К. Д. Бальмонта в артистическом кабаре «Бродячая собака» 13 января 1912 г. по поводу 25-летия его «поэтической деятельности» (ИРЛИ. Р. I. Оп. 12. № 629).

щие сюжеты и зачастую черпая подробности и детали в старинных пьесах или новейшей оперетте. После непрочного успеха и неудачи с постановкой двух больших «комических опер» — «Забава дев» и «Женская верность, или Возвращение Одиссея» (Малый (Суворинский) театр (Театр Литературно-Художественного общества), 1911) — Кузмин делает выбор в пользу изящного малого жанра и на долгое время перестает тяготиться мнимой упрощенностью своей сценической продукции.

Да не отяготится ею и нынешний читатель «Зеркала дев».

М. Кузмин

ЗЕРКАЛО ДЕВ

ЛИЦА

З е л ь м а, спящая красавица
Е е п о д р у г и (спят и танцуют)
А л и ш а р, принц
З е б у н, влюб<ленный> педант
1 }
2 } е г о у ч е н и к и
3 }

Зал с п я щ и х д е в. Посреди колодец. Все спят в разных позах. В задернутом алькове спит З е л ь м а

<ЯВЛЕНИЕ> 1.

А л <и ш а р>

Приходит усталый А л и ш а р. Садится на ступени колодца. Озирается.

А л <и ш а р>. Вот, по-видимому, и жилище волшебн<ых> дев. Интересно знать, где же Зельма. (*Озирается.*) Однако тут все очень крепко спят, даже собаки на дворе и поварята с соусниками. Наверно, Зельма в алькове. (*Открывает занавес.*) О! (*Целует руку.*) Но и она спит. (*Пробует ее разбудить.*)

Г о л о с а

Кто, все презрев,
Зеркало дев
Добудет,
Тот лишь от грез
Розу из роз
Пробудит.

А л <и ш а р>. Зеркало дев? где же его добыть? Лучше попробую еще пощекотать. (*Щекочет. Зельма во сне хохочет, но не просыпается.*) Ну, ну, еще немножечко.

7 Подробнее см.: Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Артистическое кабаре «Привал комедиантов». С. 125—130, 139—140, 144—145.

Пе д <а н т>. Отлично. Теперь за дело.

Голоса.

Пе д <а н т>. Видите, я еще не приступил к заклинаниям, а уже мне даются указания, как поступать. Теперь узнаем, где находится искомый предмет. (*Бормочет. Ученики делают странные телодвижения.*)

Раз, два, три, четыре,
 Меня грамоте учили.
 Не писать, не читать,
 Только по полу скакать.

Где ты, «зеркало дев»?

З е р к а л о (*тоненьким голоском из колодца*). Здесь!
 Пе д <а н т>. Раз, два, три, четыре, пять,
 Вышел зайчик погулять.
 Вдруг охотник выбегает,
 Прямо в зайчика стреляет.
 Пиф, паф, ай, ай, ай
 Умирает зайчик мой!

Где ты, зеркало дев?

З е р к а л о. Здесь, в колодце.

Пе д <а н т>. Дети мои, опустите меня в колодец. (*Садится в бадью. Его опускают.*)

Голоса за сценой.

Пе д <а н т> (*из колодца*). Есть! нашел зеркальце. Тащите меня обратно!
 (*По мере того, как его тащат, все светл<еет>, оживает. Девы танцуют вальс.*
Показыв<аются> голова педанта и его рука с зеркалом. Альков отдергивается.
Зельма просыпается и целует Алишара.)

З <е л ь м а> (*не открывая глаз*). Милый, Алишар, я люблю тебя, ждала, но не имею права просыпаться.

А л <и ш а р>. М<ожет> б<ыть>, вы побеседуете со мной, не открыв<ая> глаз? Я и на это согласен.

З <е л ь м а>. Нет, я не могу. Но потерпи, не исключен<о>, зеркало скоро найдется.

А л <и ш а р>. Черт бы его побрал, это зеркало.

З <е л ь м а> (*засыпает*).

Голоса.

А <л и ш а р>. Зельма, милая Зельма! не слышит. Ну что ж? Только и остается, что в ожидании самому заснуть рядом с нею. (*Задерж<ивает> альков.*)

ЯВЛ<ЕНИЕ> 2

Комический выход педанта с учениками. Марш. Ученики огляд<ывают> спящих дев.

Пе д <а н т>. Вот, кажется, мы и пришли. Вы знаете законы физики, химии и механики, азбуку, письмо и Коран. Но что важнее всего, особенно в дамском обществе?

У ч <е н и к и > (*хором*). Хорошие манеры.

Пе д <а н т>. Когда учитель говорит, что ученики должны делать?

У ч <е н и к и >. Слушать

Пе д <а н т>. Когда учит<ель> ест, что учен<ики> должны делать?

У ч <е н и к и >. Смотреть и быть сытыми.

П е д < а н т >. Когда учитель чихает, что ученики долж<ны> д<елать>?
У ч < е н и к и >. Поднять руки в знак почтения и сказать: «Будьте здоровы».

П е д < а н т >. Да тут уж есть другой мужчина! Измена! *(Чихает.)*

У ч < е н и к и > *(поднимая руки, так что бабья опять проваливается в колодец).*
Будьте здоровы!

(Общий вальс.)

Примечания

Пьеса публикуется впервые по черновому автографу: РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 11. Л. 16, 18, 17.

Первоначальное (зачеркнутое в рукописи) название произведения было «Вежливость некстати». Поначалу в списке действующих лиц значились: «Школьный учитель. Его племянница. Цирульник Абдулла. Ученики».

Пьеса была написана в 1915 г. (см. авторские списки произведений М. Кузмина. — РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 43. Л. 10, 13). В том же году Кузмин сочинил музыку к «Зеркалу дев».

Единственная постановка этой вещи была осуществлена Н. В. Петровым (Колей Петером) для открытия сезона в артистическом кабаре «Привал комедиантов» 25 октября 1916 г. Повторный и последний спектакль состоялся на следующий день. Согласно репертуарной программе «Привала комедиантов», пьеса представлялась вместе с серией пародий «Театральная злободневность — рисунки Ре-ми <художника Н. В. Ремизова. — А. Т.>»; здесь же жанр кузминской пьесы был определен как «арабская сказка» (см.: РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. № 801; ГРМ. Ф. 115. № 418; опубликовано: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов». С. 125).

Постановка вызвала разноречивые отклики рецензентов. Анонимный репортер петроградской газеты приветствовал новую сценическую эфемериду артистического кабаре: «Нельзя не порадоваться, что «Привал» использовал и намерен еще использовать маленькие драматические произведения Кузмина, специально созданные для репертуара интимного театра, который хочет одновременно увеселить и доставлять зрителю настоящее художественное удовольствие. Произведение Кузмина изящно и законченно и свидетельствует о поэтическом мастерстве. Вместе с тем оно представляет веселое зрелище, своей ясностью и чистотой линий доставляющее беспримерное художественное наслаждение. Приятные впечатления произвели декорации. Режиссер Н. В. Петров сумел выделить фантастический и преувеличенный комический элемент, заложенный в этой драматической сказке» ([Без подписи] «Привал комедиантов». — Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15887. 27 окт. С. 6). Другой обозреватель передает выразительную деталь спектакля: «В 11 часов с шумом, с криком врываются в подвал, в пальто, в шляпах и в калошах, лицедеи во главе с Колей Петером и направляются прямо на сцену, и через некоторое время начинается представление «Зеркала дев». В туманной арабской сказке г. Кузмина (так. — А. Т.) интересны были сочные, красивые декорации. Выслушав молча «арабскую сказку», публика ждала более веселого интересного развлечения, но ошиблась в своих ожиданиях...» (*Доляе А.* Открытие «Привала комедиантов». I. — Зритель. 1916. № 44. 27 окт. С. 25). Следующий рецензент, напротив, полагал, что пьеса Кузмина шла «вторым номером» в день открытия очередного сезона в кабаре (см.: *Ар. Мик.* <Микаэльянц А. Б. ?> «Привал комедиантов». (Открытие сезона). — День. 1916. № 296. 27 окт. С. 5). Были и резко негативные отзывы, каков, например, следующий фрагмент: «Не арлекин и в лохмотьях — аристократ, а то, что было показано вчера в чудесно расписанной Судейкиным венецианской комнате «Привала» под названием «Зеркала дев» (арабская сказка Кузмина, поставленная Колей Петером), имеет идеалом мещанский цирк — цирк, потерявший всю заразительность непосредственного веселья, всю радость примитивности, цирк, в котором осталась только

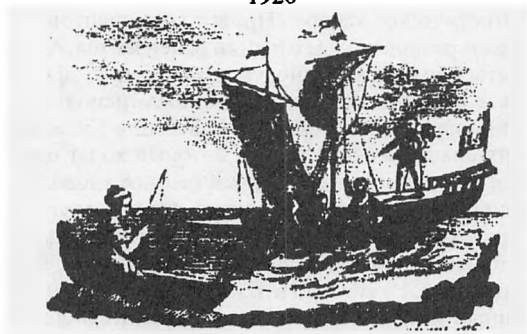
крикливая пошлая повадка провинциального Рыжего. В постановке — нагромождение старых, потерявших содержание и аромат изобразительных форм — безо всякой руководящей идеи; в исполнении — полная беспомощность, плохо спрятанная под нарочитой развязностью» (*Ковалевский Б.* Открытие «Привала комедиантов». — Речь. 1916. № 296. 27 окт. С. 5; впервые приведено в: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов». С. 126).

Пользуясь случаем, отметим, что утверждение историков «Привала комедиантов»: «Сюжет «арабской сказки» М. Кузмина — проникновение в гарем юного венецианца, превращенного в птицу» — является ошибкой, происшедшей из-за путаницы двух разных произведений Кузмина — пьесы «Зеркало дев» и «комической оперы» «Забава дев» (см.: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов». С. 127). Следовательно, текст «стихотворения неустановленного лица» из фонда Кузмина в РГАЛИ, приводимый исследователями ниже, является своеобразным отголоском постановки «Забавы дев» в Малом театре (1911), а не «Зеркала дев» в «Привале комедиантов».

*Подготовка текста, публикация и примечания
А. Г. Тимофеева*

ВЕНЕЦИАНСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ XVIII ВЕКА Перев<ел> М. Кузмин

1920



ВЕНЕЦИАНСКИЕ НОЧИ

(1741)

Веселые девы,
Найму я вам лодку,
В такую погоду
Поедем гулять.
Я на нос сажуся,
Занетто пусть правит
И всех нас направит
Гулять и играть.

Мы пару индюшек
Уложим в плетенку,

Телячью печенку,
Из Бресшии сыр;
Вином в изобильи,
Колбасками с луком,
Салатом латуком
Дополним наш пир.

И скрипки захватим,
И бас с нами будет,
Веселье разбудит
Молчанье реки.
Как пенье услышим,
Так сердце забьется,
В груди затрясется,
Ведь вы — не сурки.

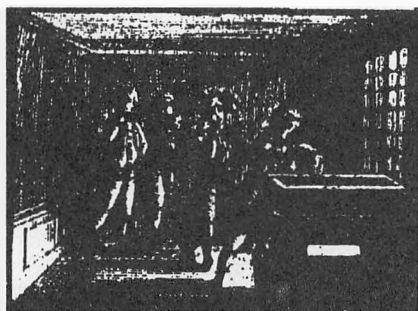
И сам посредине
Двух сяду девиц я,
На всех разделиться
Никак не могу.
Прошу, без обиды,—

<.....>

За всеми угнаться
Нельзя одному.

Хоть сердце широко
И девы все милы,
Не хватит мне силы,
Хоть я и не стар.
Другие пусть гости
Другими займутся,
У них ведь найдутся
Покорность и жар.

На весла, о други,
Наляжем дружнее,
Наступит скорее
Веселия час.
Да здравствуют девы!
Век долгий счастливым,
Век долгий ревнивым,
Что смотрят на нас!



СЧАСТЛИВЫЙ СЛУЧАЙ

На праздник случай
Случился в опере,
Его готов я
Вам рассказать.
Сяду я тихо,
Слушаю музыку,
Вдруг кто-то начал
Меня толкать.
Я обернулся,—
Дама под маскою,

Одета пышно,
Приятный вид.
Я говорю ей:
«Чего прикажете?»
— Дурно, спасите!—
Она твердит.

Быстро достал я
Ложу свободную,
И незнакомку
Прошу войти.
Снимает маску...
Ах, что за личико!
Краше, милее
Век не найти!

Я говорю ей:
— Что с вами, Боже мой?
Она в ответ мне:
— Ах, в сердце боль!—
Флакончик с солью
Тут предлагаю ей,
И всех душистей
Была та соль.

Тут обращаюсь
К ней с предложением:
«Может, проехаться
Кое-куда?»
С лицом приятным,
С милой улыбкою
Мне в утешенье
Молвила: «да!»

Что за улыбка,
За благодарности,
Какая светскость!
Я обольщен.
Лицом прелестным,
Ее любезностью,
Чудной манерой
Насмерть сражен.

Время не тратим,
Я в упоении,
Влеку красотку
Скорее прочь.
Дальше смолкаю...
Но мной получены
Часы от дамы
За эту ночь.



ЛЮБОВЬ НА ДОМУ

Славный завелся обычай,
 Чтоб по комнатам любиться.
 Легче обмануть девице—
 Для нее хорош закон.
 Прежде, дак они живали:
 Ночи напролет не спали,
 Хочешь с кем поговорить,—
 Так пожалуй на балкон.

И на хитрости пускаться
 Легче легкого теперь,—
 Два шага ступи за дверь,—
 Уж возлюбленный стоит.
 Разговор у ней при этом
 И с улыбкой, и с приветом.
 Лиф волнуется упруго,
 Юбка нижняя сквозит.

Тут и ножку в ход пускает,
 Да и ручкам дело есть;
 Стоит тетке задом сесть,—
 Заиграла уж игра.
 Лишь руки рука коснется,—
 Как уловка чуть найдется,
 Чтоб украдкой, контрабандой
 Удовольствовать дружка.

И замужние порою
 Не откажутся от шутки,
 Не теряют ни минутки,
 Мужу в верности клянясь.
 И стараются прилежно,
 Чтоб с поклонником столь
 нежным

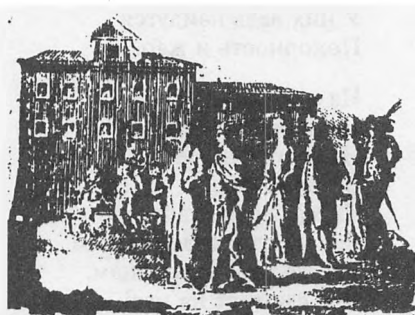
Провести часок удобный,
 Развлекаясь и резвясь.

Сам не мало дам я знаю,
 Что по мыслям хороши,
 Но в семейственной тиши
 Делят свой любовный клад.
 Они мужа уважают,
 Но семья их обожает:

Тут и кум есть, есть и деверь,
 Есть племянник, есть и сват.

Что же? легкая закуска
 Не испортит нам обед...
 Подозренья тени нет,
 Ничего нельзя сказать.
 Хоть во все глаза глядите,
 Хоть на три замка запирайте,
 Но родным в своем вниманы
 Неприлично отказать.

От французов тот порядок,
 Он и там всем дамам сладок,
 Потому что повсеместно
 Без любви им не прожить.



ВЛЮБЛЕННЫЙ ТУРКА

Катю сделаю женой,
 Чтоб достичь ее любви,
 Радость в сердце бьет струей,
 Тик и так стучит в крови.
 Тарапата-та-та-та,
 Радости душа полна!
 Тарапата-та-та-та,
 Я влюблен, как никогда.

Ожерельев и браслет
 Я невесте накуплю.
 Денег дам, что счету нет,
 Так я милую люблю!
 Тарапата-та-та-та,
 Радости душа полна!
 Тарапата-та-та-та,
 Я влюблен, как никогда.

Итальянцем я хожу,
 Туфель и в помине нет,
 Свою бороду стригу,
 Словно куколка одет...
 Тарапата-та-та-та,
 Радости душа полна!
 Тарапата-та-та-та,
 Я влюблен, как никогда.

И в Венеции совсем
Заторгую наконец,
И на удивленье всем
Я найму себе дворец.
Тарапата-та-та-та,
Радости душа полна!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблен, как никогда.

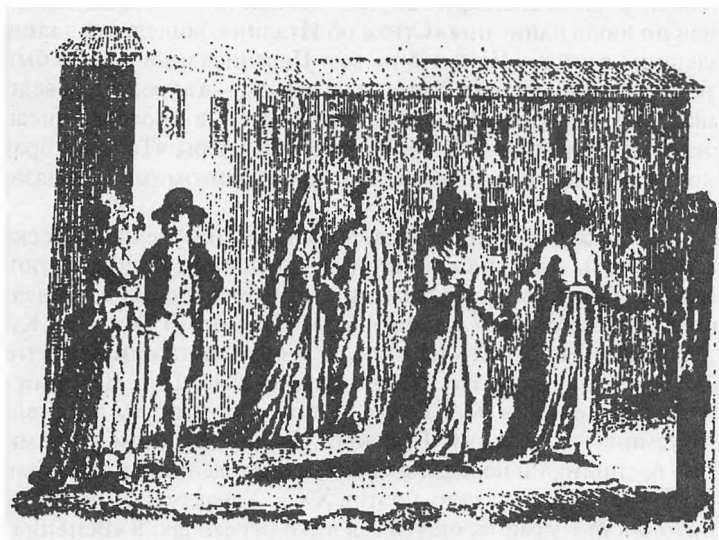
В Андринополь городок
Не вернусь я никогда,
Коли преступлю зарок
На кол посади меня.
Тарапата-та-та-та,
Радости душа полна!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблен, как никогда.

Трать, как хочешь, серебро,
С сундучка сними замок,
Чтобы все свое добро
Предложить тебе я мог.

Тарапата-та-та-та,
Радости душа полна!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблен, как никогда.

Катя, Катя, позабавь,
Выйти замуж обещай,
От погибели избавь
И открой мне сладкий рай!
Тарапата-та-та-та,
Радости душа полна!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблен, как никогда.

О любви подай мне знак
И весельем награди.
Сердце, слышу, «тик и так»
Бьется радостно в груди.
Тарапата-та-та-та,
Радости душа полна!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблен, как никогда.



«Венецианские народные песни XVIII века» в переводе М. Кузмина публикуются впервые по автографу¹. Этот цикл (или сборник) дошел до нас, очевидно, не полностью². Судя по записи Кузмина, сделанной им в своей рабочей тетради, «Венецианские песни» были переведены в июле—августе 1920 г.³. Эта дата подтверждается и сообщением газетной хроники: «М. А. Кузмин заканчивает перевод сборника “Венецианских песен XVIII века”»⁴.

История возникновения замысла издания этого поэтического сборника связана с деятельностью возникшего в 1918 г. петроградского (а затем и берлинского) издательства «Петрополис»⁵. В

1920 г. издательство (выпустившее к тому времени только одну книгу) готовило к изданию целую серию сборников русских поэтов, среди которых — «Нездешние вечера» М. Кузмина, «Подорожник» Анны Ахматовой, «Сады» Георгия Иванова, вышедшие в 1921 г., и многие другие издания, выполненные на том же высоком полиграфическом уровне, резко выделяющемся на фоне книжной продукции эпохи «военного коммунизма». Перевод «Венецианских песен» должен был стать, очевидно, одной из книг в этом ряду. (Первой из книг «Петрополиса», вышедшим после почти трехлетнего перерыва, была книга «Семь любовных портретов» Анри де Ренье в переводе М. Кузмина. Кузмин работал над переводами Ренье и «Венецианских песен» практически одновременно, но перевод «Венецианских песен» так и не вышел в свет.)

Парадоксальным образом 1920 год, страшный год русской истории, для Кузмина стал в каком-то смысле «венецианским» или «итальянским». Если просматривать авторский список работ за весь год в уже упомянутой рабочей тетради, то в глаза сразу бросятся названия произведений, относящиеся к «венецианской теме»: 10 мая помечен план «Венецианского рассказа», впоследствии опубликованного под названием «Из записок Тивуртия Пенцля», 28 мая написано стихотворение «Венеция» и, наконец, — июль—август — «Венецианские песни». Эти произведения образуют своего рода «малый круг» внутри «большого» — «итальянского» — с мая по июль написаны «Стихи об Италии», вошедшие в книгу «Нездешние вечера». Но и это не все. Перечисление можно было бы продолжить, расширив временные рамки, — в апреле переведен отзыв из «Картин Италии» Диккенса, а в июле написана рецензия на спектакль Театра комической оперы «Тайный брак» Чимарозы, а в декабре сочинена музыка к пантомиме под названием «Итальянские комедианты».

Это — только пример 1920 года. Можно без преувеличения сказать, что образы итальянской истории и культуры присутствуют в творчестве Кузмина на протяжении всей его жизни, начиная с его поездки весной 1897 г. по городам Италии⁶. В Венеции Кузмин, очевидно, побывать не смог, и она недостижимой мечтой останется в его стихах. Но неповторимую атмосферу Венеции (в особенности Венеции XVIII века — по собственному определению Кузмина — Венеции Гольдони, Гоцци и Лонги⁷) Кузмин глубоко воспринял и передал в своих произведениях, может быть, как никто другой из русских поэтов XX в. Характерная поэтическая интонация Кузмина, ощутимая в его переводах, в «Венецианских песнях» слышится особенно отчетливо и подчас создает иллюзию оригинального поэтического творения⁸.

Примечания

1 Не можем не упомянуть здесь издание «Венецианских песен» (не лишенное, правда, текстологических погрешностей), осуществленное в 1986 г. М. Раттаузом (см.: *Михаил Кузмин. Венецианские народные песни XVIII века*. М.: Анахорет, 1986). Благодарим Г. Морева, указавшего нам это машинописное издание.

2 РГАЛИ (б. ЦГАЛИ СССР). Ф. 2853 (Я. Н. Блох). Оп. 1. Ед. хр. 29. На титульном листе (рабочей издательской обложке), не принадлежащем руке

М. Кузмина, указано — 8 номеров, в то время как в данной ед. хр. содержатся только 4 стихотворения. Рукопись (в старой орфографии — Кузмин окончательно перешел на новую только ок. сер. 20-х гг.) представляет собой беловик для издательства. Текст нашей публикации дается в современной орфографии с сохранением особенностей авторской пунктуации и написания имен и географических названий. В 4-й строфе стихотворения «Венецианские ночи» Кузминым пропущена строка (дана в виде отточия в ломаных скобках), в стихотворении «Влюбленный турка», начиная со второй строфы, Кузмин опускает повторяющееся четверостишие, приводя только первую его строку и добавляя (во 2-й строфе) — «и т. д.». Мы восстанавливаем строфу полностью.

3 ИРЛИ. Ф. 172. Ед. хр. 319. Л. 98.

4 Жизнь искусства. 1920. № 516. 29 июля. С. 1.

5 См.: Тимофеев А. Г. Михаил Кузмин и издательство «Петрополис» (Новые материалы по истории «Русского Берлина»). — Русская литература. 1991. № 1. С. 189—204.

6 Италии в творчестве М. Кузмина посвящена специальная статья — *Markov V. Italy in Mikhail Kuzmin's Poetry.* — *Italian Quarterly.* 1976. № 77/78. P. 5—18.

7 Кузмин М. Венецианские безумцы. М., 1915. С. 9.

8 К сожалению, нам не удалось разыскать книгу, по которой Кузмин делал свой перевод. В единственном сборнике подобного рода, доступном нам, (*Bernoni D. G. Canti popolari veneziani. Venezia, 1877*), этих стихотворений нет.

Заставки к стихотворениям воспризводятся из книги: «*Parnaso italiano, ovvero Raccolta de' Poeti classici italiani.* Venezia, 1784—1791.

Публикация и примечания
П. В. Дмитриева.



- № 1. Dans ce nid furtif.
- „ 2. Успокоеніе.
- „ 3. Блѣдныя розы.

МУЗЫКА

М. КУЗЬМИНА.

Цѣна 60 коп.

СОБСТВЕННОСТЬ АВТОРА.

МОСКВА.

Гравировано и печатано въ паровой литографіи П. Кургенса.

въ Колпачномъ пер., събств. дома.

К ВОПРОСУ О ПЕРВОЙ ПУБЛИКАЦИИ М. КУЗМИНА

Для литературоведа, занимающегося творчеством Михаила Алексеевича Кузмина (1872—1936), ответ на вопрос о первой публикации писателя не составит затруднения. Известно, что впервые М. Кузмин опубликовал свои произведения в «Зеленом сборнике стихов и прозы» (СПб.: Щелканово, 1905). Это — цикл «XIII сонетов» и пьеса «История рыцаря д'Алессио». Сам Кузмин в своих автобиографиях неизменно отмечает «Зеленый сборник» в качестве точки отсчета в своей литературной деятельности¹.

Что представляют собой произведения М. Кузмина, опубликованные в «Зеленом сборнике»? Поэтический цикл «XIII сонетов» написан, как значится на титульном листе, летом — осенью 1903 г.² и посвящен А. Б.³ Другое произведение — обширная «История рыцаря д'Алессио». Драматическая поэма в 11 картинах⁴. (Отметим практически не встречающееся нигде, кроме этого сборника, написание — Михаил Кузмин — вместо ставшего в дальнейшем литературным именем — М. Кузмин.)

Отличительной особенностью перечисленных произведений служит то, что все они являются текстами для музыки⁵. Известно, что Кузмин готовился стать профессиональным композитором и долгое время рассматривал свои поэтические тексты в качестве либретто⁶ для своих музыкальных произведений.

Нет никаких очевидных оснований пересматривать общепринятые факты, однако нам хотелось бы отметить здесь одно издание, выпавшее из поля зрения исследователей, существование которого позволяет несколько уточнить дату первой публикации М. Кузмина.

Речь идет о нотном сборнике М. Кузмина «Три романса», *op. 1*, для голоса и фортепиано, выпущенного осенью 1898 г. в издательстве Юргенсон⁷. В него входят три романса М. Кузмина 1895—1896 гг. (Что побудило автора, написавшего к этому времени (т. е. к концу 1896 г.) более ста тридцати вокальных миниатюр, включить в свой сборник именно эти произведения — нам не известно.)

№ 1. «Dans ce nid furtif» («В этом гнездышке») — романс для низкого мужского голоса⁸, написанный на оригинальный текст Сюлли-Прюдома (Sully Prudhomme) с параллельным переводом, очевидно, выполненным самим Кузминым, хотя это и не указано в нотах⁹. Романс посвящен Л. Г. Яковлеву¹⁰, время сочинения помечено 1896 годом¹¹.

№ 2. «Успокоение», романс на слова Д. Мережковского для среднего голоса (1895). Стихотворение Мережковского в оригинале носит название «Успокоенные» (см. Мережковский Д. С. Новые стихотворения. 1891—1895. [СПб., 1895] С. 60). Кроме названия Кузмин несколько изменил и текст четырех строк¹².

№ 3. «Бледные розы», романс для среднего голоса на собственный оригинальный текст (1895)¹³, с посвящением А. И. Аничкову¹⁴.

Поскольку рассматриваемый сборник практически неизвестен современным исследователям русской культуры конца XIX — начала XX в., приводим ниже текст М. Кузмина полностью (разбивка на строки наша):

М. Кузмин

БЛЕДНЫЕ РОЗЫ.

Посвящается А. И. Аничкову

Бледные розы осенние...
Астры печально склоненные...
Тихая дальняя музыка...
Нежные ткани поблекшие...
Сумрак... Бокалы старинные...
Мысли покорно застывшие...
Взоры медлительно страстные...
Руки безмолвно сложенные.

1895 г.

Не касаясь здесь художественной стороны приведенного текста, отметим его определенное родство с образным строем стихотворений поэтов конца XIX в. (таких, как А. Н. Апухтин, Я. Н. Полонский, Д. М. Ратгауз и др.), чьи произведения сохранили свою популярность в XX веке именно благодаря переложению их на музыку (ср., напр., стихотворение Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные» (1876)). В то же время произведение Кузмина отлично от текстов названных авторов своей полной статичностью (легко заметить, что в стихотворении нет ни одного глагола), что создает в сочетании с музыкой застывшую, но весьма выразительную картину¹⁵.

Таким образом, рассмотренный здесь нотный сборник 1898 г. является не только первой музыкальной публикацией М. Кузмина, но также и первой публикацией его оригинального стихотворения и перевода¹⁶.

Тема «раннего» или «долитературного» Кузмина в настоящее время все больше привлекает к себе внимание исследователей, и надо надеяться, что их ждут еще многие неожиданные находки.

Примечания

- 1 В одной из своих автобиографий (нач. 1924 г.) Кузмин определенно замечает: «В 1905 году впервые напечатался в альманахе «Зеленый сборник», изданном Верховскими» (РНБ (б. ГПБ). Ф. 474. Альбом 2. Л. 2.). В других известных нам автобиографиях, хранящихся в архивах Москвы и Петербурга, также отмечен этот год и этот сборник. Строго говоря, «Зеленый сборник» появился в декабре 1904 г. (см. *Malmstad John. Mikhail Kuzmin: a Chronicle of His Life and Times.* — Кузмин М. А. Собрание стихов. III. München, 1977. С. 75—76).
- 2 В авторском списке произведений, охватывающем период с апреля 1890 по декабрь 1905 г. (составленном, вероятно, в самом конце 1905 г. либо в начале 1906 г.) цикл носит название «Canzoniere» (в пер. с ит. — «Собрание песен» — название итальянских сборников лирической поэзии, в том числе известного

- сборника Петрарки), сочинение его помечено августом 1903 г. (РГАЛИ (б. ЦГАЛИ СССР). Ф. 232. Оп. 1. № 43. Л. 4. При дальнейших ссылках на этот документ — *Список* с указанием листа). В копии (сделанной по нотному автографу (РНБ. Ф. 400. № 46., в описи ошибочно указано — автограф) кроме перечисленных сведений отмечено место сочинения — Нижний Новгород.
- 3 Раскрыть посвящение позволяет следующая запись Кузьмина из его автобиографических воспоминаний «Histoire édifiante de mes commencements»: «Второе лето я отчаянно влюбился в некоего мальчика Алешу Бехли» (Михаил Кузьмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 153). Из других музыкальных произведений А. Бехли посвящена «Песня про купца Калашникова» (май-июль 1903 г. — *Список*. Л. 4) — «Посвящается Алеше Бехли» (РНБ. Ф. 400. № 82). Сохранились три письма А. Бехли к М. Кузьмину, относящиеся к осени 1903 г. (см. ЦГАЛИ (СПб.) Ф.437. Оп. 1. № 13)
- 4 Сочинение текста относится к осени 1903 г. (т.е. вслед за «Canzoniere»). См. письмо Кузьмина к Г. В. Чичерину за этот период (РНБ. Ф. 1030. № 54. Л. 39 об. — 40 об.).
- 5 В равной степени это относится и к 11-ти Александрийским песням, опубликованным в № 7 журнала «Весы» за 1906 г. В известном смысле первой литературной публикацией Кузьмина является повесть «Крылья» (Весы. 1906. № 11) (где все же присутствует и музыкальный текст — «Вечерний сумрак над теплым морем», впоследствии вошедший в цикл «Александрийских песен»), а первой поэтической публикацией (не связанной с музыкой) цикл «Любовь этого лета» (Весы. 1907. № 3), как справедливо отмечено Н. А. Богомоловым в его недавней статье (Богомолов Н. А. Михаил Кузьмин: Вхождение в литературный мир. — НЛО. № 1. 1992. С. 131).
- 6 Мы пользуемся здесь значением слова «либретто», обоснованным Григорием Ганзбургом в его статье «О либреттологии» (Сов. музыка. 1990. № 2. С. 78—79).
- 7 Ценз. разр. 24 октября 1898 г. Кузьмин своеобразно реагировал на выход в свет первого своего вокального сборника. В письме Г. В. Чичерину от 9 декабря 1898 года, отвечая, очевидно, на упрек Чичерина в лености и равнодушии к судьбе своих творений, Кузьмин пишет: «<...> я не согласен, чтобы первое печатание имело столь первостепенное и решающее значение <...> Что же касается до того, куда меня причислят, то, право, это решительно все равно; если там найдут хождения вверх ногами, значит, оно там есть, а если его нет, то не найдут» (РНБ. Ф. 1030. № 53. Л. 53—53об.). Такое настроение объясняется очередным тяжелым кризисом, переживаемым Кузьминым осенью 1898 г.. Приводим характерное место из письма от 13 октября 1898 г. тому же адресату: «Если бы мне предложили теперь совсем отказаться от писаний опер, даже от музыки, я бы согласился. Ты пойми весь ужас того, что мне «*все равно*». Моя душа вся выгоптана, как огород лошаадьми. И иногда мне кажется таким прекрасным, таким желательным — умереть. Я не убью себя теперь (хотя я не знаю, до чего дойдет жажда любви и религии), но я мечтаю, что умереть теперь было бы самым лучшим. Прости, что я думаю только о себе, что я эгоист, мелочный и недостойный упрямец, но разве ты не видишь, не чувствуешь, что я, здоровый и смеющийся, умираю от жажды любви и никого не люблю и боюсь любить, хотя я знаю, что воскрес бы от этого. Не обижай меня, думая, что я неискренен: ведь это же так банально, что я пишу; какая бы охота была принимать именно эту позу? И если бы меня не мучило слишком, разве я сказал бы даже тебе? Молчал же я до этого времени. Я ничего, ничего не вижу перед собою, и я молюсь, чтобы Бог дал мне смерть, если отказывает в полноте жизни» (Там же. Л. 44—44об.).
- 8 Никаких авторских обозначений относительно того, для какого голоса предназначено произведение, в изданных нотах нет. В автографе помечено — *rouge baryton et piano* (для баритона и ф-но, *фр.*) (РНБ. Ф. 400. № 44. Л. 9об.—10).
- 9 В автографе русского текста нет.
- 10 Яковлев Леонид Георгиевич (1858—1919) — известный певец (баритон), солист Мариинского театра в 1887-1906 гг., впоследствии режиссер этого театра. В

недатированной записке Г. В. Чичерину на своей визитной карточке Кузмин сообщает: «Яковл<ев> поместил 2 <моих> романса в программу <своего концерта — Л. Д.>» (РНБ. Ф. 1030. № 54. Л. 64 об.). Л. Г. Яковлеву посвящен также неизданный романс М. Кузмина «Она была твоя» (текст А. Н. Алухтина), законченный, как явствует запись в нотном автографе, 21 декабря 1897 г. (дата на фр. языке) (РНБ. Ф. 400. № 45. Л. 1об.—3об.).

- 11 В автографе — 29 августа 1896 (на фр. яз.). Год проставлен в конце каждого романса. Кузмин, как правило, пользуется французским языком для обозначения времени сочинения музыкального произведения. В рассматриваемом сборнике число и месяц опущены, но везде сохранено слово «ан» — год.
- 12 Приводим наиболее существенные изменения. 11 строка: Там (вместо «спят» у Мережковского) в безжизненной лазури; 12 — Дремлют в (вместо — «в слабом») отблеске ночном; 15 — Возмущенем и грозой (вместо — «борьбой»); 16 — Так покорны, так (вместо — «Стали кротки и») угрюмы. В *Списке* (Л. 2) сочинение романса помечено августом 1895 г., в черновом автографе запись — «Оконч<ено> 5 Авг<уста> 1895 г.» «Успокоение» — первый романс М. Кузмина на стихи Мережковского. В *Списке* отмечены также «Молчание» — 1895. Август (Л. 2об.); «Синеет море» — 1899. Август. (Л. 3 об.); «Воля» -1899. Сентябрь (там же).
- 13 В *Списке* — «Бледные розы осенние» (свои<стихи>) — 1895. Август. (Л. 2об.).
- 14 Общий знакомый М. Кузмина и Г. В. Чичерина тех лет. См., напр., письмо Кузмина Чичерину от 23 ноября 1896 г.: «Аничкова я видел у Н. В. <Николая Васильевича, брата Г. В. Чичерина — Л. Д.>; он только что вернулся, так же мил и восторжен или негодующ» (РНБ. Ф. 1030. № 52. Л. 26).
- 15 Нам неизвестно, звучал ли когда-либо при жизни автора этот романс на концертной эстраде. Недавно он был исполнен Галиной Сидоренко (меццо-сопрано) и Юрием Серовым (фортепиано) на вечере, посвященном 120-летию со дня рождения М. Кузмина, состоявшемся в петербургском Доме актера 15 ноября 1992 г., в составе программы из произведений М. Кузмина и других композиторов, писавших свои произведения на кузминские тексты.
- 16 Любопытно отметить, что В. Г. Каратыгин, один из вдохновителей «Зеленого сборника» (по свидетельству Ю. Н. Верховского), в обзоре, посвященном вечерам современной музыки, в контексте обсуждения музыкальных композиций Кузмина пишет: «У Кузмина нет напечатанных музыкальных произведений (кроме 2—3 ранних романсов)» («Вечера Современной Музыки <сезона 1905-1906 гг.>» — Вesy. 1906. № 3/4. С. 72—73. Подп.: В. К.). Вне всякого сомнения, здесь имеется в виду именно тот сборник, которому посвящена настоящая заметка.

А. Г. Тимофеев

ЕЩЕ РАЗ О ВЕЧЕРЕ М. КУЗМИНА В СТУДИИ «СИНЯЯ ПТИЦА» (1924)

Ускоренный темп, в котором готовился сборник «Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г.» (Л., 1990), привел к тому, что в нашем комментарии к публикации переписки М. А. Кузмина и В. В. Руслова «Прогулка без Гуля? (К истории организации авторского вечера М. А. Кузмина в мае 1924 г.)» остались неисправленными досадные ошибки.

Первая является следствием путаницы в нумерации писем на предварительной стадии подготовки текстов к печати. В примечании 4 (С. 192) вместо: «Серия автоцитат» — следует читать: «Цитаты из стих. М. А. Кузмина «Не мальчик я, мне не опасны...» (№ 5 из цикла «Осенний май»; вошло в сборник стихов «Осенние озера», 1912)» — и далее по тексту. Во второй из цитат, к которым относится исправление, вместо «луна» следует читать: «лунá» (С. 181).

Во-вторых, в примечании 26 речь следовало вести не о Сергее Сергеевиче, а о Николае Степановиче Позднякове (Позднякове). На взгляд Андрея

Белого, он — «седой херувим с перехваченной талией, позы планируя, как балерина: богач Поздняков, тот, которого годы художники рисовали: вид — пакостный: Дориан Грей!» (*Белый Андрей*. Между двух революций. М., 1990. С. 218). Любопытно, что этот «московский богач, руководитель студии танцевального искусства» (эта характеристика принадлежит А. В. Лаврову, см.: там же. С. 631) 23 февраля 1914 г. сыграл роль Нарчизетто в постановке комедии Кузмина «Венецианские безумцы» на домашней сцене Евфимии Павловны и Василия Васильевича Носовых (см.: Венецианские безумцы. Комедия М. Кузмина. М.: Издание А. М. Кожебаткина и В. В. Блинова, 1915. С. 9). Как указывает Кузмин в своем «Дневнике», Поздняков присутствовал на его вечере в студии «Синяя птица» 12 мая 1924 г. (см.: РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 60. С. 246).

«Неустановленным лицом» из примечания 41 является Николай Михайлович Тезейкин, взявший на себя труд стать посредником в получении денег, недоплаченных В. В. Русловым Кузмину в Москве, на следующий день после вечера. В день отъезда из Москвы, 13 мая 1924 г. (вторник), Кузмин записал в «Дневнике»: «С утра томился, думая, Руслов надует, но не зная, в какой степени. Не выходил. Был Шервинский и ужасный Этьен. Советский эстетизм прямо неисчерпаем. Начали обедать с вином. Наконец около 3-х является Руслов, дал всего 45 р. и расписку на 120. Я дал доверенность Тезейкину, как наибольшему скандалисту» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 60. С. 247). Вопреки выраженной В. В. Русловым в письме Кузмину от 27 мая 1924 г. надежде, что «письмо придет» «уже вслед» денежному переводу от Тезейкина, все произошло как раз наоборот, вызвав некоторое беспокойство Кузмина, отразившееся в «Дневнике»: «Получил письмо я Руслова, что деньги он передал Тезейкину еще 26го, что же их нет» (там же. С. 274). Тем не менее все обошлось, и сумма была получена. На отрывном купоне почтового перевода сохранилась запись доверенного лица: «Глубокоуважаемый Михаил Алексеевич <ч>. Посылаю Вам деньги, переданные В. В. Русловым только вчера вечером. Он извиняется, что задержал, но говорит, что никак не мог раньше. Привет от наших всех. Ваш Н. Тезейкин. 27/V-24 г.» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 401. Л. 1). Согласно почтовому штемпелю, перевод пришел в Ленинград 29 мая 1924 г.

В примечании 43 вместо слов «помечена днем выступления» следует читать: «помечена днем отъезда из Москвы». Слова «дата ошибочная (?)» необходимо опустить.

В дополнение к публикации приведем выдержки из записей в «Дневнике» М. А. Кузмина, относящиеся к московской поездке. Благодарим С. В. Шумихина за разрешение использовать материалы, готовящиеся им в настоящее время к печати. Итак:

«9 (пятница). Целый день сидел и ждал, как арестованный, денег, которых не прислали. <...> Звонил Л<ев> Льв<ович> <Раков. — А. Т.> милый, забыл стихи, советует ехать без денег. <...> Как все выйдет с деньгами, Москвою, Л<ьвом> Львовичем и т. д. <...>. <...> Вышли печально и бедно как-то. Шли пешком. Юр<ий> <Юркун — А. Т.> тащил мой чемодан, купил баранок и 2 яблока, остался сам без копеек. Сынок мой ненаглядный. Поцеловался, побежал. Скучно ему наверное будет идти в пустой, голодный дом. <...> В купэ наездница из цирка с дрессированными бульдогами и пролетарский поэт с подругой. Они с самого начала начали пить мадеру, протыкая пробки карандашом, потом пиво, смешно <?>. То совокуплялись на верхней полке, то он ее посылал к матушке и пихал с полки. На каждой станции запасались вином. Он пропадал, она его отыскивала. Его рвало. Так всю ночь. Пересел в другое купэ. Душная была ночь. Как скучно, неопределенно и безрадостно! И думаю я о Юр<ий> с болью и любовью и о Льв<е> Львовиче с сладкой и поэтической надеждой. Поезд раздавил человека, остановились при переезде через Волхов, всем велели войти в купэ и не смотреть в окна, чтобы не попала пуля. Спать жестко. Часто ели. Снов никаких замечательных не видел. 10 (суббота). Томились жарким утром в вагоне. Руссов <так у Кузмина. — А. Т.> все-таки встретил, поехали на извозчике. Жарко, пыльно, далеко. Маленький домик во дворе, низенькие комнаты, провинциально, летне, тихо и уютно. Зятья. Чай, пасха, кулички. Приготовления к вечеру. Выходили бриться,

я купил марки, бумаги, папирос. Написал письмоцею. Явился Слезкин. Я спать ложился. Набрался народ, много. <...> Были только сладкие вина. Мне достали бутылку белого, делился ею, честь честью, речи, читки, играл. Потом напились, орали, танцевали, рвались, выбегали во двор, перелезал<и> через забор к соседям, где была вечеринка, пропадали без шляп на бульвар. Денег неистовствовал, гонялся по двору за каким-то мальчишкой в подштанниках. В окно лезли любопытные. Еле-еле в 4 часа разбрелись. Пили еще чай и укладывались спать. Церкви целы и звонят по-прежнему. Вот первый день. 11 (воскресенье). Не так жарко. Прелестная погода. Голова не слишком болит. <...> Попелся на Патриаршие пруды <т. е. из дома С. А. Ауслендера «на Конюшках», в Б. Конюшковском пер., в квартире В. В. Руслова на М. Бронной. — А. Т.>. <...> Переулки очаровательны, но требуют совсем других людей, чем в Петербурге. Руслов <так у Кузмина. — А. Т.> в мезонине, сам все устраивал, карточки голых мол<одых> люд<ей> и неополитанцев. Сладкое плохое вино. Сидели тихие посетители и два мол<одых> человека, один мил. Вышли вместе. Теплый вечер, узкие улицы с освещ<енными> домами, люди за воротами — какой-то заграничный южный город. Дома сидели за столом и читали «Параболы». Какое-то провинциальное житье. Не думал о деньгах, масса свободного времени, но, конечно, болтаешься. Дел никаких не делаю. Поехали на трам-е к Гофманисту Петровском<у> в Шереметьевскую богадельню. Было приятно. Самый надутый и глупый — сам Горнунг. <...> Читал и играл. Было ничего себе. Поляков и Шлет, да и Петровские и вообще весь трапн приятен и культурен. Шла с нам<и> Волькенау. Совсем другой в Москве воздух. Если бы были тут друзья, и тут можно было бы жить. 12 (понеде<ельник>). <...> Руслов пришел поздно. Ничего не устроено, никого не пели, не танцевали, не читали, вообще скандал. Помещение бывшей масонской ложи, приятное. В артистической сидели студенты. <...> Собрались тетки и jeunes hom<mes>. Очень по-домашнему, но тепло и любезно. Два молодых человека в 1-ом ряду и какой-то старичок особенно меня поддерживали. Читать было приятно. Даже контролеры из Г. П. У. хлопали. <...> Но Руслов <так у Кузмина. — А. Т.> денег не дал. На завтра. Провожал нас. Мирно попили чай дома. Осадок какой-то был все-таки. 13 (вторник). <...> Поплелись все на трам. <...> Но поезд отошел в 3 1/2, меж тем как эта шляпа <В. В. Руслов <?>. — А. Т.> уверял, что в 4 ч. 10. Переменили на ускоренный. <...> Опять на вокзал. Рюрик <Ивнев. — А. Т.>, тот же тошный Руслов. Выбрал подходящее купэ. Неудача денежная все-таки меня удручила. Спать было ничего себе, так как обе ехавшие дамы улеглись на одну скамейку. 14 (среда). Пил чай в Любани. Вот и Петербург. С удовольствием приехал» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 60. С. 238—249).

Приведенные дневниковые записи М. А. Кузмина не только дополняют нашу публикацию переписки Кузмина и В. В. Руслова 1924 г., но также вносят существенные корректировки дат и оценок событий литературной жизни, описанных в позднейших воспоминаниях Б. В. Горнунга (см.: Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х годов: машинописный журнал «Гермес». I. Мемуарные заметки Б. В. Горнунга. Публикация М. О. Чудаковой и А. Б. Устинова. Вступительная статья М. О. Чудаковой. Примечания А. Б. Устинова. — Пятые тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 179—180). Становится очевидным, что чествование М. А. Кузмина, предпринятое литературным кружком «Зеленая лампа» на квартире С. А. Ауслендера, состоялось не 24 мая, как полагает Б. В. Горнунг, а двумя неделями раньше, 10 мая 1924 г.; встреча с участниками кружка «Гермес» происходила в квартире братьев Петровских в Шереметьевском пер. 11-го, а не 25 мая 1924 г. Сообщение Б. В. Горнунга о том, что Кузмин прожил «у С. А. Ауслендера не меньше двух недель», приехав в Москву «около 20 мая 1924 года», является погрешностью памяти мемуариста (см.: там же. С. 179). «Дневник» М. А. Кузмина подтверждает нашу реконструкцию хронологии событий, которая была выполнена в то время, когда этот наиболее авторитетный источник сведений о «трудах и днях» Кузмина был нам недоступен.

К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. А. КУЗМИНА (1872—1936):
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИЗДАНИЙ И ИССЛЕДОВАНИЙ

Когда Геннадий Шмаков, человек, стоявший у истоков научного исследования жизни и творчества Кузмина, заметил в связи с 50-летием со дня его смерти, что творчество Кузмина на его родине все еще недоступно читателю, что его время все еще не пришло¹, литературоведческое изучение этого «забытого» поэта на Западе тоже только что началось. На вопрос, почему именно творчество Кузмина, которое сегодня повсюду признано как одно из значительных явлений культуры «серебряного века», так долго и единодушно оставлялось без внимания как в России, так и на Западе, в рамках этого обзора ответить невозможно. Во всяком случае, с момента выхода в свет его последнего сборника стихов «Форель разбивает лед» (1929) и до 70-х годов не появлялось ни одного издания его произведений, а имя поэта упоминалось только в мемуарах и в немногих историко-литературных трудах общего характера.

До сегодняшнего дня нет и целостной библиографии, посвященной творчеству Кузмина. Определенное начало положила статья Е. Зноско-Боровского, который дал краткий очерк деятельности писателя до 1917 г.² Список книг Кузмина по 1921 г. включительно (30 названий) помещен на последних страницах сборника его стихотворений «Эхо» (Пб., 1921). Библиографическая статья С. А. Мухина 1925 г. для «Общества ленинградских библиофилов» обнаруживает сильное влияние именно библиофильских интересов ее автора³. Советская библиография большей частью обходила творчество Кузмина молчанием; не нашлось для него места даже в таком подробном справочном издании, как «Русские советские писатели. Поэты» (выходит выпусками с 1977 г.). «Библиографию М. А. Кузмина», недавно опубликованную в «Альманахе биб-

лиофила»⁴, едва ли можно принять всерьез и расценить иначе, как плод свободного времяпрепровождения дилетанта. По-прежнему изучение творчества Кузмина приходится обновлять на данных справочно-энциклопедических изданий⁵ и на скупой информации, рассеянной в научной литературе.

ИЗДАНИЯ

После последнего сборника стихотворений, вышедшего в 1929 г., вплоть по 60-е годы произведения Кузмина, кроме нескольких переводов, не публиковались и не перепечатывались. Единственное исключение, пожалуй, — публикация Эрихом Голлербахом стихотворения «Орфей» (1930) в 1941 г.⁶ Только в 1967 г. несколько стихотворений были включены в небольшую подборку стихов «серебряного века» в «Литературной газете»⁷. Решающую роль в «открытии заново» забытого поэта сыграл молодой ленинградский искусствовед Геннадий Шмаков (1940—1988). Именно он в 60-е годы готовил издание избранных произведений Кузмина для «Библиотеки поэта»⁸, которое, однако, так и не вышло в свет из-за кадровых изменений в редакции этой серии. Шмакову удалось лишь поместить несколько стихотворений в ленинградском «Дне поэзии» (1968. С. 193—196). После эмиграции в США в 1975 г. Шмаков стимулировал исследования жизни и творчества Кузмина американскими славистами, которые могли опираться на обширные материалы, собранные им в российских архивах и библиотеках.

В 70-е годы Джон Малмстад и Владимир Марков подготовили в Америке первое Собрание стихотворений Кузмина, три объемистых тома которого включают в себя не только прижизненные книги сти-

хов, но и рассеянные в периодике и до тех пор не публиковавшиеся тексты, а также часть стихотворных переводов и некоторые вещи смешанных жанров⁹. В обширном разделе примечаний (Т. 3. С. 321—426) указаны первые публикации отдельных стихотворений, варианты и разночтения; кроме того, комментаторами предприняты попытки интерпретации «трудных мест» текстов. В том же третьем томе помещена основополагающая для кузминоведения работа Дж. Малмстада «Mikhail Kuzmin: A chronicle of his life and times» (С. 7—319), в которой автор собрал все доступные тогда источники и впервые дал хорошо читабельную и подробную биографию Кузмина¹⁰. Статья Вл. Маркова «Поэзия Михаила Кузмина (Т. 3. С. 321—426) — это первое введение в поэтику Кузмина, рассматривающее материал всех его поэтических сборников. Досадные многочисленные опечатки в третьем томе, которые, пожалуй, следует отнести скорее не на счет авторов, а на растянувшийся на многие годы и сложно организованный издательский процесс (само издательство находилось в Мюнхене, а печатались книги в Загребе), едва ли уменьшают ценность этого собрания, по сей день остающегося единственно полным¹¹.

После 1970 г. в западных издательствах вышло несколько репринтных переизданий отдельных книг Кузмина¹². В 1974 г. С. Чимишкян опубликовала подборку из переписки Кузмина с другом его юности Г. В. Чичериным¹³. В течение 80-х годов Жорж Шерон регулярно печатал в «Wiener Slavistischer Almanach» (далее WSA) ранее не публиковавшуюся кузминину из советских архивов. Среди этих материалов письма Кузмина А. А. Блоку и одно письмо Ольге Арбениной (1927), а также письма В. Я. Брюсова, Ф. К. Сологуба и В. Ф. Нувеля Кузмину. В других публикациях Шерон представил читателю отрывки из дневника писателя (1905—1906 г., по позднейшей копии) и некоторые неизвестные его произведения¹⁴. В 1976 г. С.

Волков и Л. Флейшман напечатали письмо австрийского композитора Альбана Берга Кузмину¹⁵.

Еще одно многотомное собрание текстов Кузмина было выпущено в 1980-е годы: в 1984—1990 гг. в серии «Berkeley Slavic Specialties» вышел в свет девяти томник его художественной прозы под редакцией Владимира Маркова и Фридриха Шольца¹⁶. Заявленное в предисловии к первому тому намерение «включить в издание книгу статей Кузмина «Условности» (1923) и несобранные статьи, рецензии и предисловия, а также разнообразный иной материал пестрого характера» (С. VI), к сожалению, не было осуществлено: собрание ограничивается лишь художественной прозой¹⁷. В первых восьми томах репринтированы прижизненные издания, лишь текст последнего сборника рассказов «Девственный Виктор» (1918) дан в седьмом томе в перепечатке, что объяснено в редакторском примечании: «Так как книга оказалась невозпроизводимой, пришлось набирать ее заново. При этом пришлось поправить некоторые места в тексте, так что этот текст можно считать вторым, исправленным изданием» (С. 403). К сожалению, во вновь набранный текст, как и в примечания, вкравлись многочисленные опечатки. В восьмом томе, наряду с романом о Калиостро, содержится раздел «Неизданная и несобранная проза». К неизданному относятся два до тех пор неизвестных рассказа — «В пустыне» и «Медный зал», написанные ритмической прозой; они датируются 1897 годом (т. е. задолго до литературного дебюта Кузмина) и дают представление о раннем творчестве писателя. Также здесь опубликованы последние четыре главы повести «Картонный домик», которые по случайным причинам отсутствовали при первой публикации в альманахе «Белые ночи» (СПб., 1907). Остаток восьмого и девятый том занимают несобранные рассказы Кузмина. Вызывает недоумение тот факт, что рассказ «Синий ридикуль», вошедший в репринтное воспроизведение сборника «Ан-

тракт в овраге» (Пг., 1916) в седьмом томе собрания, еще раз появляется в восьмом томе, но уже под заглавием «Невеста». Редакторам, пожалуй, следовало бы также указать на принадлежность текста «Невеста. Римский рассказ» (1920) к фрагментам романа «Римские чудеса. Главы из романа» (1919—1922) (оба в девятом томе). В примечаниях к отдельным томам указаны первые публикации текстов и разночтения. Здесь едва ли можно не заметить многочисленных опечаток и неточностей, но, несмотря на это, данное издание представляет немалую ценность, так как дает представление о художественной прозе Кузмина в целом. К тому же многие из включенных — особенно в последние тома — текстов при отсутствии какой бы то ни было кузминской библиографии можно было лишь с большим трудом разыскать в редких альманахах и журналах 1910—1920-х годов.

В Советском Союзе до недавнего времени публикации Кузмина ограничивались лишь отдельными стихотворениями, появлявшимися в периодических изданиях¹⁸. И только с 1988 г. начинается, так сказать, официальная «реабилитация» поэта, и публикации из его наследия становятся более объемными и содержательными¹⁹. Здесь хотелось бы отметить подборку, подготовленную Н. А. Богомоловым, включившую ряд интересных, в том числе и неиздававшихся, стихотворений и сопровождаемую информативным предисловием публикатора²⁰.

В 1989 г., то есть через 60 лет после последней книги Кузмина, в СССР вышли сразу два сборника его избранных произведений²¹. Ярославское издание (составитель С. С. Куняев) по общему построению и по тенденциозным примечаниям, содержащим порой умышленные фальсификации, вряд ли подлежит серьезной дискуссии²². В сравнении с ним московское издание (составитель Е. В. Ермилова) более солидно, однако при ближайшем рассмотрении также обнаруживает существенные недостатки. Это относится прежде всего к

выбору стихотворений, которые были вырваны составителем из авторских циклов и подобраны сугубо по ее собственному предвзято-пуританскому вкусу. Так, в первую очередь были «отсеяны» все образцы мужской любовной лирики и тексты, на которых, по словам Е. В. Ермиловой, «лежит печать чрезвычайной “манерности” или “пряности”» (С. 415). Ряд преданных стихотворений ранее не перепечатывался и не входил в мюнхенское «Собрание стихов». В раздел прозы включены две ранние «стилизированные» повести, роман о Калиостро, несколько рассказов и пьеса «Комедия о Евдокии из Гелиополя»; вошли в книгу и семь критических статей Кузмина. Серьезные замечания вызывают текстология и примечания. На редакторские вмешательства в авторский текст отдельных стихотворений указал в рецензии на книгу Л. Селезнев²³; подготовка прозаического раздела также грешит существенными неточностями: библиографические данные и датировки часто указаны неправильно, роман «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» не просто переименован в «Необыкновенную жизнь...», но дважды неверно датируется — то 1917 годом (С. 10), то 1919-м (С. 383), хотя в действительности он был опубликован уже в 1916 г.

Первым научным изданием избранных произведений Кузмина разных жанров стала подготовленная Александром Лавровым и Романом Тименчиком книга «Избранные произведения» (Л., Худож. лит., 1990). Основываясь на «Собрании стихов», новое издание вносит многие существенные поправки с учетом 20-летнего опыта кузминоведения. Том открывается блестяще написанной и насыщенной достоверными фактами статьей составителей «Штрихи к портрету М. Кузмина». Наряду с кратким, но содержательным биографическим очерком она дает и сжатую характеристику творчества писателя, подытоживающую предыдущие исследования. Центральное место в самом

издании занимают стихотворные тексты, причем циклическая композиция поэтических сборников Кузмина не разрушена, как это было в предшествующих вышедших в СССР книгах, а тщательно сохранена, а сами тексты критически выверены (сюда вошли шесть авторских сборников: «Сети», «Осенние озера», «Вожатый», «Нездешние вечера», «Параболы», «Форель разбивает лед»). В научной текстологии заключается важное преимущество данного издания перед «Собранием стихов», где тексты просто воспроизводятся по частично искаженным прижизненным публикациям, а текстологические уточнения даются лишь в примечаниях. Например, впервые Лавров и Тименчик дают «корректный» текст сборника «Параболы» (Берлин, 1923), выверенный по авторскому экземпляру. В обширных комментариях не только указываются первые публикации, но и приводятся отзывы современников, обширные выдержки из неопубликованных архивных материалов, вносящие ценные дополнения в биографические материалы о Кузмине. В примечаниях к отдельным стихотворениям авторы часто опираются на издание Малмстада и Маркова, но при этом актуализируют и во многих случаях существенно дополняют его. В прозаический раздел вошли ранние повести и рассказы («Приключения Эме Лебеф», «Подвиги Великого Александра» и др.), роман о Калиостро и проза 1920-х годов («Из записок Тивуртия Пенцля», «Римские чудеса»). Конечно, однотомные издания типа «избранное» сами по себе уже определяют специфику отбора, так сказать, «лучших» произведений автора, что часто сужает картину его творчества. Но в данном случае, в отличие от упомянутых советских изданий 1989 г., этот отбор отнюдь

не выглядит тенденциозным, а, напротив, продуман и убедительно обоснован.

Научной подготовки поэтических сборников, не вошедших в «Избранные произведения» («Куранты любви», «Глиняные голубки», «Занавешенные картинки», «Эхо», «Новый Гуль»), а также несобранных стихотворений можно ожидать в заявленном в 1987 г. томе серии «Библиотека поэта» (составитель Н. А. Богомолов)²⁴. Пока готовится научное издание, появляются перепечатки, эксплуатирующие эротический потенциал сборников Кузмина: цикл «Занавешенные картинки» («Амстердам», 1920) помещен в газете «Час пик» (1991. № 17. С. 14)*, а в Ленинграде в 1991 г. в одной книге были напечатаны циклы «Куранты любви» (1910) и «Новый Гуль» (1924). Две книги Кузмина были репринтированы в России: сборник стихов «Нездешние вечера» (Молодая гвардия, 1989) и роман о Калиостро издания 1919 г. в прекрасном оформлении и с рисунками Добужинского (Панорама, 1991). Тот же роман в 1990 г. вышел в московском «Худлите» в серии «Забывтая книга», но, к сожалению, многословное предисловие и послесловие, примечания, мало связанные с самим романом и с творчеством Кузмина, кажутся попросту неуместными, что обесценивает эту публикацию и не делает чести известной издательской серии.

Следует упомянуть еще изящное издание пьес Шекспира в переводе Кузмина (Московский рабочий, 1990), где впервые опубликован текст перевода «Бури»²⁵.

Отметим, что в настоящее время отсутствуют издания критических работ Кузмина, его драматических²⁶ и музыкальных произведений.

* Уже после завершения работы над этим обзором вышел сборник «Эрос. Россия. Серебряный век» (М., Серебряный бор, 1992), куда кроме «Занавешенных картинок» из сочинений Кузмина вошли «Крылья» и «Печка, в бане». Ср. рец. на сборник: *Поливанов К.* Хлестаковщина или порнография. Книга, «обреченная... войти в историю литературы»? — Независимая газета. 1992 (4 дек.), № 234.

ИССЛЕДОВАНИЯ

При жизни Кузмина его творчество, помимо рецензий, было предметом лишь немногих специальных исследований. В. М. Жирмунский посвятил поэтическому творчеству Кузмина две ранние статьи²⁷; отдельные страницы его книги «Композиция лирических стихотворений» (1921) уделяют внимание книге стихов «Александрийские песни». Статья Б. М. Эйхенбаума о прозе Кузмина была написана к 15-летию творческому юбилею поэта²⁸. Е. Зноско-Боровский и Э. Голлербах опубликовали общие очерки его жизни и творчества²⁹.

В связи с кончиной Кузмина 1 марта 1936 г. в советской официальной печати появились лишь краткие информация и анонимный некролог³⁰; за рубежом наряду с несколькими некрологами³¹ было напечатано яркое эссе Марины Цветаевой «Нездешний вечер»³². С 1920-х до конца 60-х годов, как в России, так и за границей имя Кузмина упоминалось лишь мельком в мемуарах³³ и в немногих литературоведческих статьях. Так, переиздание его перевода «Метаморфоз» Апулея в 1959 г. вызвало сочувственный критический отклик С. Маркиша³⁴. Только в 1963 г. в статье американского исследователя Э. Фида была сделана попытка напомнить в науке о забытом писателе³⁵. Принципиально важная статья Г. Шмакова «Блок и Кузмин: новые материалы» (1972)³⁶, в приложении к которой опубликованы письма Блока Кузмину, является первой серьезной попыткой охарактеризовать истоки творчества Кузмина и черты его поэтики.

В 70-е и 80-е годы преимущественно в США появился ряд анализов отдельных произведений и тем Кузмина. Обзору его театральных произведений посвящена статья М. Грин, к которой приложен список пьес Кузмина, сохраняющий свое значение и сегодня, хотя в свете новых данных требует дополнений и поправок³⁷. Театр Кузмина стал темой диссертации Ж. Шерона³⁸. Дж. Малмстад в одной из ста-

тей рассматривает стихотворение «Темные улицы рожают темные мысли» как отклик на загадочную смерть молодой балерины Лидии Ивановой и тем самым затрагивает проблему автобиографического контекста творчества Кузмина³⁹. В написанной совместно с Г. Шмаковым большой статье о цикле «Форель разбивает лед» он поднимает тему межтекстуальных связей этого цикла с произведениями Шекспира, Вагнера и др.⁴⁰ Отношению Кузмина к «Итальянским стихам» А. Блока посвящена статья Вл. Маркова «Italy in Mikhail Kuzmin's poetry»⁴¹. Венгерская исследовательница З. Зельдхей к VIII съезду славистов в Загребе (1978) подготовила сообщение о русской «стилизованной прозе», указав на необходимость более глубокого изучения прозы Кузмина и его «школы» (С. Ауслендер, Б. Садовской и др.)⁴². В двух статьях рассматривается первый роман Кузмина «Крылья»: Д. К. Жиллис исследует платоновские мотивы в романе⁴³, а Н. Граноён — влияние «Мира искусства», которое он, пожалуй, переоценивает⁴⁴. С. Карлинский в своей статье «Russia's gay literature and history (11th — 20th centuries)» отводит Кузмину видное место в русской «gay literature»⁴⁵.

Три работы И. Т. Бэра посвящены «Александрийским песням», «Леснику» и роману о Калиостро⁴⁶; предметом двух глубоких статей канадского литературоведа Дж. Барнстеда стало отношение Кузмина к поэтике Вячеслава Иванова (на примере полемического подтекста статьи «О прекрасной ясности») и к философии слова Осипа Мандельштама⁴⁷. В 1985 г. вышла обзорная статья Т. Никольской об «эмоционалистах», кружке начала 20-х годов, группировавшемся вокруг Кузмина⁴⁸.

Повышенное внимание творчеству Кузмина было уделено на Международном коллоквиуме по русской постсимволистской поэзии (Париж, июнь 1986 г.), где писателю было посвящено девять докладов; все они, за одним исключением⁴⁹, позже вошли в специальный

«кузминский» том WSA (Т. 24, 1989)⁵⁰, ставший этапным в изучении темы по богатству и разнообразию представленных материалов.

В работе Г. Шмакова «Михаил Кузмин и Рихард Вагнер» (С. 31—45) исследуются следы «любви-ненависти» к одному из титанов культуры XIX в. в творчестве Кузмина. Дошедшие до нас его высказывания о Вагнере странным образом почти все чрезвычайно критичны, даже негативны (особенно в период первой мировой войны). Лишь в начале 20-х годов, когда Кузмин увлекался немецкой неоромантикой, он демонстрирует свое поклонение Вагнеру (см. в статье «Глашатай правды»⁵¹). На особо явственные вагнеровские мотивы (главным образом из «Тристана и Изольды») Шмаков указывает в стихах книги «Форель разбивает лед»; в этой связи он упоминает о неопубликованном цикле «Тристан», над которым Кузмин работал после «Форели», в том числе в 30-е годы; на данный замысел частично оказали влияние историко-мифологические штудии О. М. Фрейденберг и И. И. Франк-Каменецкого. Эта зависимость документируется дарственной надписью Фрейденберг Кузмину на «яфетическом» сборнике «Тристан и Изольда...» (Л., 1932). Шмаков публикует и одно из стихотворений цикла, «В начале было так — и музыка, и слово»⁵². Дж. Малмстад в детальном анализе стихотворения «О завтрак, чок!..» (из цикла «Северный веер», 1925) формулирует тезис о «близорукости памяти» у Кузмина (статья «“You must remember this”. Memory’s shorthand in a late poem of Kuzmin». S. 115—140). На примере этого стихотворения он показывает глубокую когерентность всего творчества Кузмина, выражающуюся в повторении и развитии устойчивых символов. Совмещение различных временных пластов и ассоциативных уровней Малмстад объясняет неразрывной связью категорий любви, культуры и памяти в сознании Кузмина. Близкую проблему временных несоответствий в творчестве писателя на примере двух его

рассказов рассматривает Дж. Барнстед (статья «Stylization as renewal. The function of chronological discrepancies in two stories by Mixail Kuzmin». S. 7—16). Нарушения хронологии анализируются исследователем в связи с часто используемым применительно к прозе Кузмина понятием «стилизации», причем трактуются как ее инновационный момент. Две работы сборника посвящены циклу «Форель разбивает лед». И. Паперно («Двойничество и любовный треугольник: Поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция», с. 57-82) исходит из определяющего для эстетики постсимволизма «смыслового единства мира», выражающегося в том, что поэт понимает все свое творчество и свою жизнь как «единое смысловое пространство», сопряженное с мировой культурой в целом. Исходя из этого, исследовательница интерпретирует многочисленные и многообразные в творчестве Кузмина случаи восприятия какого-то события или персонажа литературного произведения как возвращение праобраза, будь он реально-биографического, текстуального (из какого-либо другого текста Кузмина) или общекультурного (из чужого текста) происхождения. В стихотворениях и циклах Кузмина такое возвращение часто осуществляется в форме двойничества (в образе «вожатого»). Объединение с двойником («вожатым»), как считает Паперно, является актом преодоления смерти. Подобное двойничество у Кузмина, однако, не только служит общим конструирующим принципом, но и выступает как собственно поэтический миф, как символический сюжет, который расширяет двухчленную схему до трехчленной («любовный треугольник»). Третьим членом в этом сюжете, который особенно четко сформулирован в поэме-цикле «Форель разбивает лед», выступает олицетворенная в женском персонаже «преграда» между двойниками. В качестве «биографических подтекстов» Паперно указывает на отношения между Кузминым, Князевым и Ольгой Глебовой-Судейки-

ной (1913) и Кузминым, Юркуном и Ольгой Арбениной (1921). Биографические намеки тесно сплетены с культурным подтекстом (Шекспир, Вагнер, Пушкин); исследовательница выдвигает тезис о том, что сюжет «любовного треугольника» у Кузмина соотношен с обстоятельствами последних лет жизни Пушкина и дуэльной историей. Б. Гаспаров в своей работе, во многих отношениях примыкающей к аргументации Паперно (статья называется «Еще раз о прекрасной ясности: Эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед», с. 83—114), наряду с другими лейтмотивами цикла, исследует различные формы «преграды», медиальной и одновременно разделяющей инстанции между двойниками. В качестве первичной основы построений Гаспаров рассматривает общую концепцию символизации, в которой сформулирована «общепризнанная философская и эстетическая позиция» Кузмина (имеется в виду описанная Паперно трехчленная модель), затем он обращается к непосредственным эстетическим высказываниям поэта (главным образом в статье 1910 г. «О прекрасной ясности») и, наконец, связывает их с отношением Кузмина к символизму. Заканчивается том архивным разделом, в котором редактор Дж. Малмстад приводит ряд неопубликованных материалов кузминяны: три письма Н. Н. Сапунова Кузмину 1907 и 1911 гг., письмо Кузмина его берлинскому издателю Я. Н. Блоху (1924 г.) и две одноактные пьесы писателя («Алиса, которая боялась мышей», «Фея, Фагот и машинист»). Как дополнение к статье Малмстада 1975 г. (о стихотворении «Темные улицы рождают темные мысли») здесь напечатано эссе Кузмина «Две стихии» (из кн. «Лидия Иванова. 1903—1924». Л., 1927). В целом, блестящие работы, собранные в сборнике, демонстрируют тот высокий уровень, на который вышло кузминоведение в 1980-е гг.

В 1978 г. советские исследователи Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров и

Т. В. Цивьян опубликовали на Западе свой капитальный труд «Ахматова и Кузмин»⁵³, в котором с исчерпывающей полнотой проанализированы интертекстуальные связи ахматовской «Поэмы без героя» с творчеством Кузмина. Отозваввшись в биографиях обоих поэтов события, связанные с самоубийством Всеволода Князева в 1913 г., служат центральным и отправным пунктом глубокого разбора ряда произведений Кузмина, в первую очередь романа «Плавающие-путешествующие» и поэмы «Форель разбивает лед».

Начиная с 1970-х годов вслед за упомянутой работой Г. Шмакова в советской периодике появлялись лишь единичные публикации о Кузмине. Г. С. Васюточкин в двух статьях рассмотрел сложную ритмическую структуру «Александрийских песен»⁵⁴. В 1976 г. К. Н. Суворова установила до тех пор точно не определенную дату рождения Кузмина (6 октября 1872 г.) и подтвердила тем самым предположение Дж. Малмстада (см. «Собрание стихов». Т. III. с. 17—18)⁵⁵. В 1981 г. она же опубликовала письма Кузмина А. А. Блоху и очень краткие и разрозненные отрывки из его дневника, дав в предисловии первое детальное описание этого важнейшего источника⁵⁶. В том же году Н. А. Богомолов опубликовал письмо Бориса Пастернака спутнику жизни Кузмина Ю. Юркуну⁵⁷, подтверждающее как интерес Пастернака к Кузмину, так и настороженность, служившую барьером для непосредственного общения⁵⁸. Много ценного материала о связях Кузмина с театральной культурой Петербурга начала века содержат две большие публикации об артистических кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов»⁵⁹.

С 1988 г. в результате изменившейся культурно-политической ситуации центр исследований по Кузмину переместился в Россию. Богатая материалами статья Н. Богомолова об основанном в 1906 г. Вяч. Ивановым, Кузминым и другими кружке «Друзья Гафиза» рассказывает о важном эпизоде в куль-

турной жизни Петербурга; существовавшими еще цензурными ограничениями объясняется тот факт, что гомосексуальная ориентация этой группы просматривается в статье только между строк⁶⁰. На примере анализа трех циклов из сборника «Сети» М. Л. Гаспаров в статье того же года демонстрирует возможность описания «художественного мира писателя» исходя из формального и функционального тезауруса текста. В приложении приводится чрезвычайно интересный неизданный текст Кузмина 20-х годов: стихотворение в прозе, построенное по принципу алфавитного расположения⁶¹. В другой своей статье ученый сообщает о неизвестном переводе Кузмина байронического «Дон-Жуана», осуществленном в 30-е годы, и цитирует отрывки из него⁶². Л. Селезнев собрал доступные на сегодня факты, касающиеся отношений Кузмина и В. В. Маяковского, сосредоточив внимание на обстоятельстве посвящения Маяковскому написанной в 1917 г. «оды» «Враждебное море»⁶³. Однако тему «Кузмин и Маяковский» нельзя считать этим исчерпанной, поскольку тесные контакты, которые Кузмин поддерживал с Маяковским и Бриками в 1916—1917 гг., еще почти не изучены⁶⁴. В оригинальной статье Л. Кациса «Занавешенные картинки» Кузмина (наряду с произведениями Ремизова и Розанова) рассматриваются как своеобразная реакция на Октябрьскую революцию и как «книга памяти В. В. Розанова, скончавшегося 23.01.1919»⁶⁵. И если в деталях анализ не всегда убедителен⁶⁶, то в любом случае он полезен как серьезное прочтение текста, которым ранее пренебрегали как «порнографическим пустяком».

Творчество Кузмина стало темой целого ряда докладов на конференциях последних лет. На прошедшем летом 1989 г. в Лозанне симпозиуме «Любовь и эротика в русской культуре XX века» два выступления были посвящены первому роману Кузмина «Крылья»⁶⁷. Доклады, сделанные на ленинградской конференции «Михаил Кузмин и русская

культура XX века» в мае 1990 г.⁶⁸, а также богатые материалы о его жизни и творчестве вошли в сборник под тем же заглавием (редактор Г. Морев)⁶⁹. Так как статьи сборника уже были неоднократно отрецензированы⁷⁰, мы ограничимся лишь общей их характеристикой. Книга разделена на три части, в первой из которых помещены попытки интерпретации творчества Кузмина, в третьей — архивные сообщения и новые материалы о писателе; во втором разделе собраны работы о литературе 20 — 30-х годов, в большинстве своем связанные с Кузминым лишь опосредованно. В противоположность посвященному Кузмину венскому сборнику, материалы которого сконцентрированы на изучении его поэтики, здесь и в первом разделе преобладают работы более конкретного и фактографического характера. К ним относятся чрезвычайно интересная «инвентаризация» В. Н. Топоровым петербургской топонимии в творчестве Кузмина, попытка Б. М. Гаспарова и М. Л. Гаспарова интерпретировать стихотворение «Олень Изольды», статьи типа «Кузмин и ...»⁷¹. Более общие вопросы поэтики Кузмина рассматриваются в тезисной форме Вяч. Вс. Ивановым («Постсимволизм и Кузмин») и Н. В. Злыдневой («Мотив Волны в русской графике начала XX века и поэтический мир М. А. Кузмина»). В третьем разделе особого внимания заслуживают впервые публикуемые произведения Кузмина. И. Г. Вишневецкий, Н. Г. Князева и Г. А. Морев представляют два ранее неизвестных стихотворения 1917 и 1925 гг.; публикация Н. А. Богомоловым цикла «Печка в бане» дает более ранний (1926 г.) вариант этого произведения, напечатанного на Западе по источнику 1928 г.⁷² В работе А. Г. Тимофеева («Прогоулка без Гуля?») прослеживается история организации вечера Кузмина в Москве в 1924 г.; центральное место занимает здесь подробно прокомментированный обмен письмами Кузмина с одним из организаторов вечера, В. В. Руслковым. Публика-

ция дает интересную картину работы одного из московских кружков («Антиной») с явно гомосексуальным уклоном. Лишь упомянутый тут комплекс более ранних (1907—1908 гг.) писем Кузмина к Руслову теперь опубликован в «Новом литературном обозрении», № 1 (1992). Другие сообщения содержат ценные свидетельства о последних годах жизни Кузмина и о дальнейшей судьбе Юрия Юркуна. Одну из основных проблем кузминоведения составляют скандально знаменитые, но до сих пор недоступные для изучения дневники Кузмина. С. Шумихин в статье «Дневник Михаила Кузмина: архивная предыстория» рассказывает о судьбе текстов дневника и публикует написанную Кузминым как предисловие к дневнику 1905 г. «Histoire édifiante de mes commencements». А. Е. Парнис приводит и комментирует упоминания в дневниках Кузмина о Хлебникове; также на дневниковых записях и на письмах Ал. Н. Чеботаревской Вяч. Иванову основывается разъяснение Н. Богомолловым обстоятельств разрыва между Кузминым и Ивановым весной 1912 г.; он же в статье «Вокруг “Форе-ли”» дает подборку дневниковых записей, необходимых для понимания этого стихотворного цикла.

Сюжет с дневниками Кузмина, набравший новые обороты после заявления С. Шумихина на ленинградской конференции об их предстоящей публикации, был продолжен в некоторых выступлениях Н. Богомолова в печати. В 1990 г. появилась его статья «Дневники в русской культуре XX века», в которой особое внимание уделяется дневнику Кузмина⁷⁴. В том же году он напечатал кузминские заметки «Чешуя в неводе (только для себя)» (из петербургского альманаха «Стрелец», 1922) с поучительным послесловием, где прослеживает связь этого текста с манерой письма Розанова, с одной стороны, и с художественной сущностью жанра дневника — с другой. Дополняется эта публикация «литературным портретом» Кузмина, который набросал А. Ремизов после смерти писателя

в очерке «Послушный самокей»⁷⁵. В качестве предварительной публикации запланированного полного издания дневника С. Шумихин и Н. Богомоллов подготовили дневник 1921 г., первая часть которого вышла в 1991 г. Развернутые примечания и указатель имен дополняют информацию кратких, часто нуждающихся в пояснениях дневниковых записей⁷⁶. Данная публикация еще раз доказывает огромное значение этого документа и позволяет надеяться, что вскоре будет осуществлено и объявленное полное издание. Оно, надо надеяться, поможет прояснить и отдельные «тайны» биографии писателя. В один из таких темных эпизодов его жизни вносит определенную ясность полемическая статья Л. Селезнева, направленная против спекуляций в связи с вопросом о членстве Кузмина в правозэкстремистском «Союзе русского народа»⁷⁷. О его вступлении в эту организацию заявлял С. С. Куняев в предисловии к подготовленному им изданию Кузмина⁷⁸. Впоследствии это утверждение было отвергнуто (впрочем, без аргументации) Г. Моревым как «фантастическое»⁷⁹. Л. Селезнев цитирует дневниковую запись Кузмина от 29.XI. 1905 г., которая действительно подтверждает его вступление в «Союз»; мотивы этого поступка разобраны Л. Селезевым в целом убедительно, хотелось бы только указать на важную параллель к записи в дневнике в статье 1925 г. «Стружки»⁸⁰, из которой более отчетливо проясняется специфика «антисемитизма» Кузмина.

Ряд других материалов ленинградской конференции 1990 г. был опубликован в посвященном Кузмину одиннадцатом литературном приложении к парижскому еженедельнику «Русская мысль» (2.XI.1990), где они предварены обстоятельным обзором конференции, составленным М. Мейлахом и А. Тимофеевым, там же помещены и не лишённые педантизма «Уточнения и добавления к венскому Кузминскому сборнику» последнего из соавторов. Наиболее весомой среди материалов представляется, пожалуй,

публикация Г. Левинтона и А. Устинова «К истории машинописных изданий 1920-х годов», где рассматривается участие Кузмина в московском машинописном журнале «Гермес» и публикуются письма к нему А. А. Смирнова (А. Альвинга) и Бориса Горнунга за 1923—1924 гг. Расширенный вариант этой статьи образует третью часть объемной публикации «Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х годов: Машинописный журнал “Гермес”» (совместно с М. Чудаковой), включившей и интересные воспоминания Б. В. Горнунга о Кузмине⁸¹. В «Русской мысли» также приведены воспоминания Горнунга с публикацией стихотворения «Зеркальным золотом вращаясь» (1923). Там же помещена и статья Г. Морева «Заметки о прозе Кузмина («Высокое искусство»)», являющаяся продолжением его разбора данного рассказа в «Блоковском сборнике X», где вскрывается полемическая по отношению к символизму «тенденция» рассказа (сопоставимая с положениями статьи «О прекрасной ясности») и прототипом героини называется Зинаида Гиппиус⁸².

В том же «Блоковском сборнике X» А. Тимофеев рассматривает значение понятий «память» и «археология» в цикле «Форель разбивает лед» и критических статьях Кузмина 1918—1926 гг. Отталкиваясь от полемического изображения Кузмина как «монстра» «без памяти» в «Поэме без героя» А. Ахматовой, Тимофеев излагает концепцию Кузмина жизнеутверждающей «памяти», противопоставляемой педантично реставрирующей «археологии». Интересны привлеченные для аргументации критические статьи Кузмина, которые в определенной своей части до сих пор даже не были охвачены библиографией. Малоубедительным, однако, представляется сам апологетический подход автора, когда он стремится «отмыть» Кузмина от «упреков» Ахматовой⁸³.

Обзорная статья Т. Никольской рассматривает стихи поэтов из окружения Кузмина о «мистической

секте» хлыстов; особо любопытны впервые здесь публикуемые стихотворения ученицы Кузмина Ольги Черемшановой⁸⁴.

Насыщенная материалом статья А. Тимофеева «Михаил Кузмин и издательство «Петрополис» (Новые материалы по истории «Русского Берлина»)»⁸⁵ дает обзор деятельности этого очень важного для русской культуры 20-х годов издательства и знакомит с некоторыми письмами издателя Я. Н. Блоха Кузмину⁸⁶.

В недавней статье Г. Морев рассматривает историко-биографический фон стихотворения «Баржи затопили в Кронштадте...», которое по цензурным соображениям в сборнике «Форель разбивает лед» было заменено рядом точек и политический контекст которого был отмечен еще А. Лавровым и Р. Тименчиком в их примечаниях к ленинградскому изданию Кузмина (С. 550). Выявленный Моревым личный содержательный пласт стихов делает понятными их детали и показывает, что в стихотворении воспроизводятся обстоятельства ареста Юрия Юркуна осенью 1918 г. (в связи с убийством Л. Каннегисером председателя Петроградского ЧК М. С. Урицкого)⁸⁷.

В статье очень общего характера М. Э. Жуковская дает характеристику поэзии Кузмина, главным образом на материале «Форели...». В типично «советской» манере она при этом проходит мимо всех работ зарубежных литературоведов и утверждает, что об этом сборнике «до сего <?> времени в критике не было сказано ничего серьезного»⁸⁸.

В обширной и насыщенной материалом работе «Кузмин—кинозритель»⁸⁹. М. Ратгауз, исходя из «киностихотворений» 20-х годов, дает выходящую далеко за рамки обозначенной темы широкую картину поэтики Кузмина. Ратгауз ставит восприятие Кузминым кино как гипнотически действующего искусства в связь с теоретическими высказываниями поэта в 20-е годы, особенно с принципами «эмоционализма» Кузмина. Указываются общие для поэтики Кузмина и немецкого экспрессионизма источ-

ники: романтика Гофмана и Эдгара По, неоромантика «Новой Венны» и пражских писателей М. Брода, П. Леппина и Г. Мейринка. В хорошо обоснованном и подкрепленном биографическими и литературными материалами разборе поэтических приемов Кузмина Ратгауз приходит к аналогичным выводам, что и И. Паперно и Б. Гаспаров в упомянутых выше работах. В трехчленной модели, которую образуют двойники и стоящая между ними преграда, экран занимает в кинематографическом мифе Кузмина место посреднического и разделяющего обе сферы бытия барьера. Проекция, с одной стороны, и гипнотическое воздействие кино — с другой — направлены на преодоление такого барьера. Кроме того, эта работа дает на примере кино и более четкое представление об отношении Кузмина к искусству в 20-е годы.

Говоря о современном состоянии исследований жизни и творчества Кузмина, приходится отметить, что по-прежнему далеко не

удовлетворительно положение с фактическими источниками. Не изданы (и не собраны) критические статьи Кузмина и его театральные произведения. На музыкальные работы Кузмина до сих пор вообще не обращали внимания. Дневники и переписка известны только в довольно незначительной части. Это ощущается тем более болезненно, что последние работы, в частности Н. Богомолова, Г. Морева, М. Ратгауза, убедительно показали значимость автобиографических моментов в творчестве Кузмина. Потребностью полного освоения источников объясняется то, что большая часть посвященных Кузмину работ до сих пор направлена прежде всего на публикацию новых или неизвестных текстов и документов. В то же время интерпретация произведений и собственно литературоведческое освоение творчества Кузмина только начинаются.

Перевод с немецкого

Примечания

- 1 Шмаков Г. М. А. Кузмин, 50 лет спустя. — Русская мысль. 1987. № 3676 (5 апреля). Лит. прилож. № 3/4. С. IX.
- 2 Зноско-Боровский Е. О творчестве М. Кузмина. — Аполлон. 1917. № 4/5. С. 25 — 44.
- 3 Мухин С. А. Описание нескольких редких и любопытных экземпляров сочинений М. А. Кузмина. — К двадцатилетию литературной деятельности Михаила Алексеевича Кузмина. Л., 1925 (без пагинации).
- 4 Тишков А. А. Библиография Михаила Кузмина. / Публ. Н. Тишковой. — Альманах библиофила. Вып. 25. М., 1989. С. 188 — 207.
- 5 См. особенно: Литературно-художественные альманахи и сборники. Библиографический указатель. Т. 1 — 4. М., 1957 — 1959 (по указателю); Тарасенков А. К. Русские поэты XX века. 1900 — 1955. Библиография. М., 1966; Библиотека русской поэзии И. Н. Розанова. Библиогр. описание. М., 1975; Бахтин В., Лурье А. Писатели Ленинграда. Библиогр. справочник. 1934 — 1981. Л., 1982. С. 173 — 174; Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. Аннотир. каталог. Публикации. М., 1989; Русские писатели. Биобиблиогр. словарь. М., 1989 Т. 1.
- 6 Геллербах Э. А. Я. Головин и М. А. Кузмин. — Литературный современник. 1941. № 4. С. 59.
- 7 Орлов В. Н. Поэты начала XX века. — Литературная газета. 1967. № 12.
- 8 См.: С. А. Умер Геннадий Шмаков. — Русская мысль. 1988. № 3739 (26 августа). С. 15.
- 9 Кузмин М. А. Собрание стихов: Gesammelte Gedichte. Hg., eingel. u. komm. von John E. Malmstad u. Vladimir Markov. Bd. 1-3. München: Fink, 1977 (Centrifuga; 12/1-3).


- См. рецензии *В. Казака* (Wiener Slawistisches Jahrbuch, 23 <NF 2> (1978), P. 419—424) и *С. Карлинского* (Slavic Review, 38 (1979), P. 92—96).
- 10 В настоящее время Дж. Малмстад и Н. А. Богомолов готовят новое, переработанное издание этой работы, которая должна выйти одновременно в английском и русском вариантах (сообщение Н. А. Богомолова).
- 11 См. дополнения: Неизданные стихотворения М. Кузмина. — *Slavica Hierosolymitana*, 4 (1979), S. 329—330; Поправки и добавления к изданию стихов Кузмина. — *Studies in the life and works of Mixail Kuzmin* (Wien 1989), S. 207—212.
- 12 Комедии (1908). Letchworth: Prideux Pr., 1970 (=Russian titles for the specialist; 9—11); Занавешенные картинки (1920). Ann Arbor: Ardis, 1972; Форель разбивает лед (1929). Ann Arbor: Ardis, 1978; Крылья (1907, 1923). Ann Arbor: Ardis, 1979; Сети (1908, 1923). New York: Russica Publ., 1979; «Вожатый» (1918). New York: Russica Publ., 1979; Нездешние вечера (1921). New York: Russica Publ., s. a.; Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро (1919). С предисл. Г. Шмакова. New York: Russica Publ., 1982.
- 13 *Satho Tchimichian*. Extraits de la correspondance Mihail Kuzmin — Georgij Chicherin. — *Cahiers du Monde russe et soviétique*, 15 (1974). 1—2, p. 147—181.
- 14 *Cheron G.* Letters of M. A. Kuzmin to A. A. Blok. — *Wiener Slawistischer Almanach* (далее сокращенно — WSA), 5 (1980), P. 55—56; Letters of V. Ja. Brusov to M. A. Kuzmin. — WSA, 7 (1981), P. 65—79; F. Sologub and M. Kuzmin. Two letters. — WSA, 9 (1982), P. 369—374; Michail Kuzmin and the Oberiuty: an overview. — WSA, 12 (1983), P. 87—105 («Печка в бане»); Kuzmin's «Forel' razbivaet led»; The Austrian connection. — WSA, 12 (1983), P. 107—111; Неизвестные тексты М. А. Кузмина. — WSA, 14 (1984), P. 365—382 («Плен», «Пять разговоров и один случай»); Michail Kuzmin and the «Stray Dog» cabaret. — WSA, 14 (1984), P. 383—394 («Рождество Христово (Вертеп кукольный)»); The diary of Michail Kuzmin. — WSA, 17 (1986), P. 391—438; Letters from V. F. Nuvel' to M. A. Kuzmin: summer 1907. — WSA, 19 (1987), P. 65—84; Письма М. Кузмина 30-х годов. — *Новый журнал*, 183 (1991). С. 358—364.
- 15 *Волков С., Флейшман Л.* Албан Берг и Михаил Кузмин (к 50-летию со дня премьеры «Вошчека»). — *Russian Literature Tquarterly*, 14 (1976), P. 451—456. Переведенное Кузминым либретто было опубликовано в клавире этой оперы: Л.: Изд-во «Музыка», 1977.
- 16 *Кузмин М. А.* Проза. / Ред. и примеч. Вл. Маркова и Ф. Шольца. Т. 1—9. Berkeley, 1984—1990 (Modern Russian literature and culture. Studies and texts; 14—22). См. также рецензии: *Квареро С.* (Русская мысль. 1985. № 3550 (3 янв.). Лит. прилож. 1. С. VII). *Томсон Р.* (Canadian Slavonic Papers, 27 (1985), P. 460) и *Шерон Ж.* (Slavonic and East European Journal, 31 (1987), P. 630—631).
- 17 Двухтомное издание критической прозы Кузмина, как сообщил нам Ж. Шерон, в настоящее время готовится им в серии Berkeley Slavic Specialities.
- 18 Литературная Грузия. 1971. № 7. С. 14—16; «День поэзии». М., 1981. С. 102—104.
- 19 См.: *Тимофеев А.* Из плена забвения. — *Нева*. 1988. № 1. С. 202—204; *Кузмин М.* Рассказы / Предисл. и публ. М. Кралина. — *Волга*. 1989. № 10. С. 66—74; *Кузмин М.* [Стихотворения] / Предисл. и публ. Р. Тименчика. — *Родник*. 1989. № 5. С. 16—19.
- 20 *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: «Высоко окошко над любовью и тлением...» — *Наше наследие*. 1988. № 4. С. 71—78.
- 21 *Кузмин М.* Стихотворения. Поэмы / Сост., вступ. ст. и примеч. С. С. Куняева. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во. 1989; *Кузмин М.* Стихи и проза / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. В. Ермиловой. М.: Современник, 1989.
- 22 Ср.: *Д<едюлин> С.* О последних изданиях М. Кузмина. — *Русская мысль*. 1990. № 3852 (2 ноября). Лит. прилож. 11. С. VI; *Harer K.* Michail Kuzmins Wiederentdeckung in der Sowjetunion — Ein Überblick. — WSA, 29 (1992) (в печати).
- 23 *Селезнев Л.* Как издавать стихи Михаила Кузмина? — *Вопросы литературы*. 1990. № 6. С. 258—262.

- 24 Ср.: Перспективный план «Библиотеки поэта». — Библиотека поэта. Аннотированный библиогр. указатель. 1933 — 1986. Л., 1987. С. 287.
- 25 *Шекспир Уильям*. Пьесы в переводе М. Кузмина. М., 1990.
- 26 Журнал «Современная драматургия» (1990. № 4) перепечатал драму «Смерть Нерона» (впервые: «Собрание стихов», Т. 3); А. Тимофеев опубликовал пьесы «Соловей» (Русская литература. 1991. № 4) и «Кот в сапогах. Сказка для кукольного театра» (Всемирное слово. 1992. № 2); им же, как стало нам известно, подготовлено отдельное издание драматургии Кузмина, которое, будем надеяться, скоро выйдет в свет.
- 27 *Жирмунский В. М.* М. А. Кузмин. — Биржевые ведомости, утренний вып. 11 ноября 1916. С. 7; *Поэзия Кузмина*. — Жизнь искусства. 1920. № 576 (7 окт.). С. 1.
- 28 *Эйхенбаум Б. М.* О прозе Кузмина. — Жизнь искусства. 1920 (29 сент.).
- 29 *Зноско-Боровский Е.* О творчестве М. Кузмина. — Аполлон. 1917. № 4/5. С. 25—44; *Голлербах Э. Ф.* Радостный путник. (О творчестве М. Кузмина). — Книга и революция. 1922. № 3. С. 42—45.
- 30 Литературный Ленинград. 1936 (3 марта); Известия. 1936 (4 марта).
- 31 *Анон*. — Slavische Rundschau (Praga). 1936. № 3. S. 209—210. *Адамович Г.* Кузмин. — Последние новости (Париж). 1936. № 5538 (22 мая); *Пильский П.* Умер поэт М. А. Кузмин. — Новое русское слово. 1936 (22 марта). С. 2 (то же в: Сегодня (Рига). 1936. № 67); *Тэффи*. Река времен. Памяти М. А. Кузмина. — Сегодня (Рига). 1936. № 83 (23 марта).
- 32 Современные записки. 1936. N 61. С. 172—184.
- 33 *Иванов Г.* Петербургские зимы. Париж, 1928. С. 124—134; *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933; *Головин А. Я.* Встречи и впечатления. Воспоминания художника. Л.; М., 1940; *Шайкевич А.* Петербургская богема (М. А. Кузмин). — Орион. Литературный альманах. Париж, 1947. С. 136—144 (то же с предисл. Г. Морева — Русская литература. 1991. № 2. С. 104—112); *Ремизов А.* Послушный Самокей (Михаил Алексеевич Кузмин. 1871—1936). — *Ремизов А.* Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949. С. 42—51; *Woloschin M.* Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen. Stuttgart, 1954; *Guenter Joh. V.* Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. München, 1969; *Одоевцева И.* На берегах Невы. Washington. [1967]; *Милашевский Вл.* Побег тополя. — Волга. 1970. № 11; *он же*. В доме на Мойке. — Звезда. 1970. № 12; *он же*. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. Л., 1972 (2-е изд. М., 1989); *Петров В. Н.* Из «Книги воспоминаний». — Панорама искусств. М., 1980. Вып. 3 (раздел «Калиостро. Отрывки», С. 142—161; более полная редакция под заглавием «Калиостро. Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине». — Новый журнал. 1986. № 163. С. 81—116); *Ивнев Р.* Встречи с М. А. Кузминым. — Звезда. 1982. № 5. С. 164—165. И др.
- 34 *Маркиш С.* Несколько заметок о переводах с древних языков. — Мастерство перевода. М., 1959. С. 153—172 (см. с. 166—167).
- 35 *Field A.* Mikhail Kuzmin. Notes on a decadent's prose. — The Russian Review, 30 (1963), P. 289—300.
- 36 Блоковский сборник II: Труды второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972. С. 341—364.
- 37 *Green M.* Mikhail Kuzmin and the theater. — Russian Literature Triquarterly, 7 (1973), P. 243—266.
- 38 *Cheron G.* The drama of Mixail Kuzmin. PH. D. diss. UCLA 1982. Ann Arbor, 1982.
- 39 *Malmstad John E.* The mystery of iniquity. Kuzmin's «Temnye ulitsy rozhdaiut temnye mysli». — American Slavic Review, 34 (1975), P. 44—64.
- 40 *Malmstad John E., Shmakov Gennady.* Kuzmin's «The trout breaking through the ice». — Russian Modernism. Culture and Avant-Garde. 1900—1930. Ithaca, London, 1976, P. 132—164.
- 41 Italian Quarterly, 77—78 (1976), P. 5—18.
- 42 *Зельдхейн-Деак З.* К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века. —

- Hungaro-Slavica. 1978. VIII Internationaler Kongress der Slawisten. Zagreb, 3 — 9 September 1978. Budapest, 1978, P. 389—402.
- 43 Gillis D. C. The platonian theme in Kuzmin's «Wings». — Slavonic and East European Journal, 22 (1978), 3, P. 336—347.
- 44 Granoien N. «Wings» and «The World of Art». — Russian Literature Triquarterly, 11 (1975). P. 393—405. См. его же диссертацию: Mixail Kuzmin. An aesthete's prose. Ph. D. diss. UCLA 1981. Ann Arbor: UMI, 1981.
- 45 Gay Sunshine. 1976. № 29/30, P. 1—7; см. варианты этой статьи на испанском (Quimera 24 (Octubre 1982), P. 8—11) и русском (Литературное обозрение. 1991. №11. С. 104—107) языках.
- 46 Baer I. T. Mikhail Kuzmin's «Aleksandrijskie pesni». — South Atlantic Bulletin, 41 (1976), 1, P. 22—31; Mikhail Kuzmin's «Lesok». A rococo work in the twentieth century. — American contributions to the eighth international congress of slavists (Zagreb-Ljubljana 1978). Vol. 2: Literature. 1978, P. 7—23; Mikhail Kuzmin's «The miraculous life of Joseph Balsamo Count Cagliostro». Artfulness and metaphysics. — Studies in Russian literature in honour of Vsevolod Setchkaev. Columbus, 1986, P. 34—49.
- 47 Barnstead J. A. Mickail Kuzmin's «On beautiful clarity» and Vj. Ivanov. A reconsideration. — Canadian Slavonic Papers, 24 (1982), 1, P. 1—10; Mandel'stam and Kuzmin. — WSA, 18 (1986), P. 47—81.
- 48 Nikoljska T. Emocionalisty. — Pojmovnik ruske avangarde. Treci svezak. Zagreb, 1985. P. 79—89. То же на русском языке: Russian Literature. 1986. № 20, P. 61—70.
- 49 Этим исключением является разбор А. Синявским стихотворения Кузмина «Панорама с выносками» в «Синтаксисе» (1987. № 20. С. 58—71).
- 50 Studies in the life and works of Mixail Kuzmin / Ed. by John E. Malmstad. Wien, 1989. Ср. рецензии Ж. Шерона (Slavonic and East European Journal. 1990. № 34. P. 262—263) и А. Тимофеева (Русская мысль. 1990. N 3852 (2 ноября). Лит. приложение 11. С. IV).
- 51 Кузмин М. Глашатай правды («Трагедия шута»). — Жизнь искусства. 1920. № 571—573 (1—3 окт.). С. 1.
- 52 Ранее с некоторыми сокращениями статья была опублик. в «Русской мысли» (1988. № 3750 (11 дек.). Лит. прил. №7. С. XII — XVI).
- 53 Russian Literature. 1978. № 6, P. 213—305.
- 54 Васюточкин Г. С. Ритмика «Александрийских песен». — Лингвистические проблемы функционального моделирования речевой деятельности. Л., 1976. Вып. III. С. 158—167 (немецкий перевод в сб.: Glottometrica, 8 / Ed. by I. Fickermann. Bochum, 1987 (Quantitative Linguistics, 32)); он же. О некоторых аспектах применения математики и ЭВМ в стиховедении. — НТР и развитие художественного творчества. Л., 1980. С. 206—213.
- 55 Суворова К. Н. Архивист ищет дату (К изучению архива А. А. Блока). — Встречи с прошлым. М., 1976. Вып. 2. С. 118—119.
- 56 Письма М. А. Кузмина к Блоку и отрывки дневника М. А. Кузмина / Предисл. и публ. К. Н. Суворовой. — Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1981. Т. 2 (Литературное наследство. Т. 92; кн. 2). С. 143—174.
- 57 Богомолов Н. А. Письмо Б. Пастернака Ю. Юркуну. — Вопросы литературы. 1981. № 7. С. 225—232.
- 58 В связи с темой «Кузмин и Пастернак» см. также: Толстая Е. Пастернак и Кузмин (К интерпретации рассказа «Воздушные пути»). — Russian literature and history: In honor of Ilya Serman / Ed. by W. Moskovich et al. Jerusalem, 1989, P. 90—96.
- 59 Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки». — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. М., 1985. С. 160—257; Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Артистическое кабаре «Привал комедиантов». — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. М., 1989. С. 96—154.

- 60 *Богомолов Н. А.* Эпизод из петербургской культурной жизни 1906—1907 гг. — Блоковский сборник VIII: Ал. Блок и революция 1905 г. Тарту, 1988 (Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 813). С. 95—111.
- 61 *Гаспаров М. Л.* Художественный мир писателя. Тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М. Кузмин, «Сети», ч. III). — Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988. С. 125—137.
- 62 *Гаспаров М. Л.* Неизвестные русские переводы байроновского «Дон-Жуана». — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1988. Т. 47. N 4. С. 359—367.
- 63 *Селезнев Л.* Михаил Кузмин и Владимир Маяковский. (К истории одного посвящения). — Вопросы литературы. 1989. № 11.
- 64 См. указания в кн.: *Янгфельдт Б.* Любовь это сердце всего: В. В. Маяковский и Л. Брик. Переписка 1915—1930. 2-е изд. М., 1991. С. 17, 45 (примеч. 4), 201.
- 65 *Кацис Л.* «...Я точно всю жизнь прожил за занавескою» («Занавешенные картинки» М. А. Кузмина и В. В. Розанов). — Русская альтернативная поэтика. М., МГУ, 1990. С. 38—52.
- 66 См., например, возражения, которые выдвигает Н. А. Богомолов в своей статье «Мы два грозой зажженные стволы»: Эротика в русской поэзии — от символистов до обэриутов. — Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 56—65.
- 67 *Шиндлер Ф.* Отражение гомосексуального опыта в «Крыльях» М. Кузмина. — *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle: actes du colloque de juin 1989.* Bern, Berlin, 1992. P. 57—63; *Харер К.* «Крылья» М. А. Кузмина как пример «прекрасной легкости». — Там же. P. 45—56.
- 68 См. информацию *М. Мейлаха* и *А. Тимофеева* «Михаил Кузмин и русская культура XX века»: Научная конференция в Ленинграде. — Русская мысль, 1990, № 3852 (2 ноября). Лит. прил. 11. С. I—II.
- 69 Михаил Кузмин и русская культура XX века.: Тезисы и материалы конференции. Л., 1990.
- 70 См. отклики и рецензии: *Сумеркин А.* Кузминский научный сборник. — Русская мысль, 1990, N 3852 (2 ноября). Лит. прилож. 11. С. III; *Сергел А.* «Михаил Кузмин и русская культура XX века. Ленинград, 1990». — WSA, 27 (1991). С. 269—273; *Мазур С.* Заметки на полях кузминского сборника. — Литературное обозрение. 1992. № 3/4. С. 110—111; *Harer K.* Michail Kuzmins Wiederentdeckung in der Sowjetunion — Ein Überblick. — WSA, 29 (1992) (в печати).
- 71 *Фрейдин Ю. Л.* Михаил Кузмин и Осип Мандельштам: влияние и отклики (С. 28—31); *Гиндин С. И.* «Александрийские песни», «Песни» Метерлинка и семантическая теория стихосложения (С. 39—42); *Тимофеев А. Г.* Poleмический контекст некоторых «Заметок о русской беллетристике» М. А. Кузмина (С. 50—56).
- 72 Текст был впервые опубликован Дж. Малмстадом и Г. Шмаковым в альманахе «Аполлон 77». Париж, 1977. С. 189—193, а затем Ж. Шероном в WSA, 12 (1983). С. 102—105; по другому автографу «Печка» напечатана в моей публикации: «Верчусь как ободранная белка»: Письма Михаила Кузмина к Я. Н. Блоху (1924—1928). — Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; Москва, 1992. С. 222—243; см. там же список разночтений (С. 239—240).
- 73 В сокращенном варианте текст вошел и в статью С. В. Шумихина «Из дневника М. Кузмина». — Встречи с прошлым. Вып. 7. М., 1990. С. 232—248, причем под сокращение попали все намеки на гомосексуальные мотивы. См. также публикацию, где обозначены эти купюры: М. А. Kuzmins «Histoire édifiante de mes commencements» / A. d. Russ. übers. u. komm. von K. Harer. — Forum Homosexualitaet und Literatur, 12 (1991). S. 32—44.
- 74 *Богомолов Н. А.* Дневники в русской культуре начала XX века. — Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 148—158.
- 75 *Богомолов Н. А.* «Внелитературный» Кузмин. — Литературная учеба. 1990. № 6. С. 115—124.

- 76 Кузмин М. Дневник 1921 года (часть 1). / Публ. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. — Минувшее. Историч. альманах, 12. Париж, 1991. С. 423—494.
- 77 Селезнев Л. Вступал ли Михаил Кузмин в «Союз русского народа»? — Литературное обозрение. 1992. № 3/4. С. 110—111. Эта статья уже в 1991 г. появилась в газете «Литературная Россия» (№ 20), причем в результате сокращений в столь фальсифицированном виде, что полный вариант был необходим в качестве исправления!
- 78 Куняев С. С. Жизнь и поэзия Михаила Кузмина. — Кузмин М. Стихотворения. Поэмы. Ярославль, 1989. С. 16. Утверждение, что Кузмин в ноябре 1905 г. вступил в «Союз», высказал ранее Л. К. Эрман (Интеллигенция в первой русской революции. М., 1966. С. 164).
- 79 Морев Г. Два стихотворения Михаила Кузмина. — Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 171, примеч. 2.
- 80 Новая Россия. 1925. № 5 (14). С. 164—169.
- 81 Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 167—210.
- 82 Морев Г. Poleмический контекст рассказа Кузмина «Высокое искусство». — А. Блок и русский символизм: Проблемы текста и жанра. Блоковский сборник Х. Тарту, 1990. С. 92—100.
- 83 Тимофеев А. Г. «Память» и «археология»-«реставрация» в поэзии и «пристрастной критике» М. А. Кузмина. — Там же. С. 101—116.
- 84 Никольская Т. Л. Тема мистического сектантства в русской поэзии 20-х годов XX века. — Пути развития русской литературы. Тарту, 1990 (Уч. зап. Тартуского университета, вып. 883). С. 157—169.
- 85 Русская литература. 1991. № 1. С. 189—204.
- 86 Ответные письма Кузмина Блоху, а также некоторые дополнения к статье Тимофеева помещены в моей указанной выше публикации (см. примеч. 72).
- 87 Морев Г. А. Из комментариев к текстам Кузмина («Баржи затопили в Кронштадте...»). — Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; Москва, 1992. С. 25—30.
- 88 Жуковская М. Э. Последняя книга стихов М. Кузмина «Форель разбивает лед». — Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 1990. № 3. С. 26—32.
- 89 Ратгауз М. Кузмин — кинозритель. — Киноведческие записки. Вып. 13. 1992. С. 52—86.



ЗАМЕТКИ

Константин Шилов

НОВОЕ В ИКОНОГРАФИИ ВЯЗЕМСКИХ

(к истории отношений П. А. Вяземского и О. А. Кипренского)

Не рискуя слишком ошибиться, заметим, что «Записная книжка», с какой сравнивал и отождествлял себя Петр Андреевич Вяземский, время от времени требовала появления графической иллюстрации, дававшей возможность оценить содержимое «книжки» аналитическим взглядом извне, со стороны. Творение портретиста, особенно графика, и было важно Вяземскому как быстрый и точный художественный документ, как повод для самооглядки. Уместно вспомнить верное наблюдение Л. В. Дерюгиной: «Способность к эстетическому переживанию, по Вяземскому, определяется жизнью человека во времени, между прошлым и будущим»¹. Вот почему на протяжении всей своей долгой жизни Вяземский тщательно и терпеливо — с неким чувством «исполнения долга», личной исторической ответственности — позирует художникам. В итоге мы получили богатую портретную галерею, созданную в разные годы и десятилетия К. Рейхелем, И. Германом, С. Дицем, Ф. Вольтреком, И. Зонгагом, И. Вивьеном, Т. Райтом, Т. Ольденбургской... Русских авторских имен меньше, но среди них — великие имена Кипренского и Пушкина...

Несмотря на очевидную притягательность для изучения, обширная иконография Вяземского и поныне содержит много неясностей и весьма значительных лакун. Мы мало знаем историю создания иных изображений, как и историю взаимоотношений авторов и модели. Даже когда речь идет об отношениях Вяземского — первого теоретика литературного романтизма в России — с первым портретистом-романтиком эпохи Орестом Кипренским.

Первая бытующая тут ассоциация связана с самой последней вехой этих отношений. Ею стал тоже последний известный исследователям карандашный портрет работы Кипренского: изображение Вяземского в профиль, сделанное в Риме, с точной авторской датировкой: 17 марта 1835 года (хранится во Всероссийском музее А. С. Пушкина, Санкт-Петербург). Справедливо полагая, что этот портрет недооценен искусствоведами, и напоминая, что он создан спустя пять дней после похорон дочери Вяземского Прасковьи, И. Бочаров и Ю. Глушакова называют его «потрясающим по искренности графическим шедевром»².

1 Дерюгина Л. В. Эстетические взгляды П. А. Вяземского. — Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., «Искусство», 1984. С. 10.

2 Бочаров И., Глушакова Ю. Кипренский (ЖЗЛ). М., «Молодая гвардия», 1990. С. 322.

Однако подчеркнутая Кипренским под изображением надпись «В знак памяти» связана, безусловно, не только с памятью драматической встречи в Италии в 1835 г. — в канун кончины самого Кипренского. За ней — малоизученная история старинного дружеского знакомства. Отвлекаясь от имевших место в переписке Вяземского разных лет упоминаний о Кипренском и памятуя, что «главная встреча» литератора и художника все же произошла в искусстве последнего, напомним, что существовал не дошедший до нас живописный портрет Вяземского кисти Кипренского, как бы входивший в один ряд с портретами В. А. Жуковского, С. С. Уварова и другими, созданными перед первой поездкой мастера в Италию. Э. Н. Азаркина датировала эту работу 1815—1816 годами (она упомянута в «Биографии Кипренского» в «Художественной газете», 1840, №13). Насколько нам известно, не сохранилось даже воспроизведение пропавшего портрета. Таким образом, мы, казалось бы, навсегда лишились возможности представить, каким виделся молодой П. А. Вяземский автору портретов прославленных русских поэтов Батюшкова, Крылова, Жуковского, Пушкина... А вместе с этим — и возможности сопоставления прошлого графического портрета 1835 г., где дан образ убитого горем, «потухшего» Вяземского, с его же изображением в молодости. В наших представлениях, да и в истории портретного искусства, возник разрыв, пробел. С олжной осторожностью можно предположить, что этот пробел в известной мере ликвидируется с фактом первой публикации старого фотоснимка двух графических портретов П. А. и В. Ф. Вяземских. Оригинал этого снимка, подаренный автору публикации в конце 1960-х годов покойным саратовским искусствоведом И. А. Маневичем, судя по всему, был сделан в 1920-х годах сотрудниками Нижне-Волжского краевого музея, известными саратовскими краеведами и фотографами братьями А. и В. Леонтьевыми (один из которых и передал Маневичу фотоснимок). Леонтьевы были известны как неутомимые исследователи памятников усадебной культуры Саратовской губернии, оставившие, по их подсчетам, около 6 тысяч стеклянных негативов, подчас уникальных. В их обязанности входила и фотофиксация поступавших в музей эк-

спонатов. Леонтьевский фотоотпечаток с негатива (не обнаруженного пока в музейных собраниях Саратова) возвращает нас к давно забытым и выглядящим сейчас в новом свете фактам и публикациям.

Столетию гибели Пушкина в Саратове был издан сборник статей и материалов, посвященных поэту и его окружению. Вошедшая в сборник статья В. П. Воробьева «Друг Пушкина П. А. Вяземский в Саратовской области» заканчивалась выражением уверенности, что этот край еще даст «новые материалы не только по Вяземскому, но и по Пушкину... Залогом такой уверенности является то обстоятельство, что в 1920 г. фольклорная экспедиция Саратовского этнографического музея (входил в Н-В Краевой музей. — К. Ш.) обнаружила в с. Мешерском случайно в крестьянской избе два портрета неизвестных помещиков (портреты рисованы карандашом — мужской и женский). Как оказалось, это портреты Вяземского и Вяземской, выполненные (как предполагают) рукою Кипренского»³. Как известно, в усадьбе Мешерское Сердобского уезда П. А. Вяземский жил и работал у отчима своей жены П. А. Кологривова с осени 1827 по осень 1828-го и весь 1829 год.

В Саратовском Государственном художественном музее им. А. Н. Радищева (тоже ранее входившем в Краевой музей) нами обнаружен единственный след хранения там оригиналов графических портретов Вяземских. В инвентарной книге № 2 (с. 232) — записи, скопированные из ранней, не сохранившейся книги 1920-х годов:

«№ 6862 — Неизв. худ. нач. XIX в. (О. Кипренский?) Портрет полковника Кологривова Петра Александровича, строителя мешерского дивного храма (начало стройки в 1818 году). Портрет снят в 1805 г. Рис<унок>, кар<андаш>, бум<ага>. В<ысота> 39. Ш<ирина> 28. Справа за плечом монограмма 18 ♀ г. (ОК или ОА). Очень плохой сохранности.

№ 6863 — Неизвестный худ. 1 пол. XIX в. (О. Кипренский?). Портрет Параскевы Юрьевны Кологривовой, прежде бывшей за князем Гагаринным, кормилица царской фамилии, строительница Мешерского храма. Сангина, кар<андаш>, бум<ага>. В<ысота> 41. Ш<ирина> 29. Очень плохой сохранности. Оба рисунка вырезаны в 1920 г. из села Мешерского Сар. губ.»

3 А. С. Пушкин. 1837—1937. Сборник статей и материалов. Саратов, 1937. С. 104.



Налицо полное сочетание информации Н. П. Воробьева, записи в инвентарной книге и сохраненной нами фотофиксации давней находки. Стиль, малограмотный характер сведений о Кологривовых («Мещерский дивный храм», «кормилица царской фамилии») либо воспроизводят надписи на оборотной стороне портретов, либо запись со слов крестьян с. Мещерского, хранивших путаные предания. Их зафиксировал еще один не дошедший до нас источник, процитированный Воробьевым, — хранившаяся в том же музее «Летопись села Мещерского», где говорилось: «Кологривов был большой самодур, человек грубый, жестокий и властный. К тому же имевший любовь к тяжбам»⁴. Цитата помогает понять, почему сурового на вид молодого Вяземского местные крестьяне принимали за Кологривова — владельца их крепостных предков. Однако, как точно выразился Воробьев, портреты «неизвестных помещиков» оказались портретами Вяземских, но не слишком ли поздно их опознали? Судя только по фотографии 1920-х годов, можно предположить, что к моменту выхода сборника 1937 г. портреты были уже списаны за ветхостью, хотя никакого акта на списание или уничтожение тоже не имеем. Иначе трудно объяснить тот факт, что опознанные портреты близких друзей Пушкина не были переданы в центральный музей или архив наряду с переданными из Саратова в те годы автографами Пушкина, Радищева и другими реликвиями, и то, что они так никогда и не «всплыли» и нигде не воспроизводились.

Самым ценным в инвентарной записи является сообщение о сохранившейся над правым плечом Вяземского знаменитой монограмме: литера «К» вписана в заглавную букву имени «Орест». При этом сообщается совершенно невероятная датировка портрета: 1805 год. Естественно предположить, что справа от монограммы, где читалась только цифра «5», стояло «15». Образы Вяземских на портретах вполне отвечают их возрасту в 1815 г.: князю 23 года, княгине — 25. К тому же манера и техника, в какой выполнены портреты (особенно П. А. Вяземского), более всего напоминают карандашную пор-

третнюю сюиту Кипренского 1815—1816 гг. В любом случае поразительное сходство, не требующее доказательств, и графические приемы выдают руку большого мастера. Мы не будем сознательно касаться авторства портрета княгини В. Ф. и определения самой модели, уверенно сделанного по нашей просьбе известным специалистом по атрибуции персонажей портретов пушкинской эпохи Л. И. Певзнер. Наиболее убедительными аналогиями можно считать портреты Вяземской работы К. Рейхеля 1817 г. и миниатюру Молинари 1809 г. Что касается нового изображения Вяземской, то предположение об авторстве Кипренского представляется гораздо менее безусловным. При этом наши портреты вряд ли являются парными, о чем свидетельствует и различие в их размерах, хотя они оба когда-то, возможно, были на одном паспарту⁵.

Не разворачивая в данном случае чисто искусствоведческого анализа и сознывая, что с научной точки зрения надежно определять авторство по любой фотокопии, даже очень хорошей, все же заметим, что публикуемые изображения Вяземских (особенно Вяземского) ни в чем не противоречат исследовательским трактовкам и оценкам своеобразия портретной графики Кипренского такими знатоками его искусства, как Э. Н. Ацаркина, М. М. Ракова, В. С. Турчин... Приведем лишь несколько цитат из монографии Ацаркиной: «Большинство портретов Кипренского этого периода производит впечатление быстрых набросков. Резче обрисовываются черты лица, суровее становится взгляд... Кипренский подчеркивал особенности структуры лица, не избегая передачи и некрасивой внешности...»⁶ «...Прибегая в эти годы только к карандашу, Кипренский довел графическую технику до виртуозности... Художник обычно утолщал штрих в одежде, нежно скользя по лицу. Он слегка утолщает штрих и при обозначении ресниц, ноздрей и уголков губ... Кипренский охотно прибегал к растушке. Свободно и легко штрихует он фон, затеняя обычно одну сторону больше, чем другую...»⁷ К словам авторитетного ученого добавим, что в этих портретах часто встречается фиксация зрачка в уголке глаза

4 Там же. С. 134.

5 Выразило благодарность Л. И. Певзнер за консультацию, данную в беседе с автором этой работы 23 февраля 1991 г.

6 Ацаркина Э. Н. Орест Кипренский. М., изд. Третьяковской галереи, 1948. С. 94.

7 Там же. С. 96—97.

и одинаковое затемнение фона справа — за плечом изображенного, идущее как бы по дуге... (Это особенно наглядно при сравнении предлагаемого портрета Вяземского с такими же, предназначенными для интимного, семейного пользования работами Кипренского, как портреты Вилло и Н. М. Муравьева 1813 г., и другими). Наконец, если бы 72 года назад в саратовской крестьянской избе были найдены только копии, надо ли было копиисту непременно воспроизводить монограмму Кипренского?

Автор публикации был бы рад ошибиться, узнав, что где-то чудом сохранились ветхие оригиналы портретов, о которых шла речь. Но пока нам по-прежнему неведом живописный портрет Вяземского кисти Кипренского. Был неведом сам факт существования графических портретов. Исчезли их оригиналы. Не найден даже негатив с них 1920-х годов. Вот почему един-

ственный известный фотооттиск А. и В. Леонтьевых приобретает на данный момент значение первоисточника. Это изображение П. А. Вяземского — по времени и смыслу — находится в явной связи с утраченным живописным портретом, писавшимся в конце 1815 — начале 1816 г. Пока что оно — единственное свидетельство того, каким видел Вяземского в пору его знакомства с Пушкиным знаменитый живописец. Это — звено в творческой работе портретиста и недостающее звено в истории отношений Вяземского и Кипренского. Но даже если отрицать такую аргументацию авторства или спорить о датировках, при любой доле скептицизма — мы, кажется, имеем совершенно неизвестные ранее изображения, которые нельзя не учитывать как новое слово в иконографии Петра Андреевича и Веры Федоровны Вяземских.

В. И. К о р о в и н

ПОМЕТЫ П. А. ВЯЗЕМСКОГО НА СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ М. В. ЛОМОНОСОВА

В Музее книги (отдел редких книг) Российской государственной библиотеки находится экземпляр издания: «Полное собрание сочинений Михаила Васильевича Ломоносова. С приобщением жизни сочинителя и с прибавлением многих его нигде не напечатанных творений. Часть первая. В Санктпетербурге, изданием Императорской Академии Наук 1784 года». Он испещрен пометами П. А. Вяземского, чей угловатый, с левым наклоном почерк узнается без особого труда.

Пометы П. А. Вяземского относятся предположительно ко второй половине 1850-х — середине 1860-х годов (в тексте упоминается «герой» «Мертвых душ» Чичиков, а также М. Н. Катков, с которым Вяземский как раз в это время вступил в политическую и литературную полемику). О более точной датировке можно высказать лишь догадку. Вероятнее всего, поводом к тому, чтобы Вяземский снова взял в руки том сочинений Ломоносова, послужило либо 150-летие со дня рождения, либо 100-летие со дня смерти великого ученого, т. е. 1861 или 1865 г. Россия в ту пору начала новый период своей истории, и Вяземский, чутко относившийся к общественным переменам, ощутил потребность сравнить век нынешний и век минувший. С устранением крепостного права уходила в прошлое старая Россия, у истоков государства и культуры которой стоял Ломоносов. Ранний Вяземский видел в Ломоносове до известной степени литературного противника, но теперь, по прошествии ста или ста с лишним лет, оказалось, что они звенья одной культурной цепи. В начале 1810-х годов авторитет Ломоносова был поколеблен предпушкинским поколением, к которому принадлежал и Вяземский. Во всяком случае, для «арзамасцев» Ломоносов был во многом «мертвым» автором. В 1850-е и особенно в 1860-е годы Вяземский почувствовал себя ненужным. Он не нашел общего языка с новым литературным племенем. По всей видимости, это заставило его острее осознать свою спаянность с предшествующей литературной и культурной традицией. В пометах Вяземский в какой-то мере искупал «грехи» молодости: верный последователь Карамзина, воспитанный на французской словесности и усвоивший вольтерьянство, он теперь отдавал должное, хотя и не принимал безоглядно и целиком, своему соотечественнику,

чь заслуги, к тому же восхваляемые «староверами» из «Беседы», он не слишком ценил в молодости.

Вяземский перечитал Ломоносова с необыкновенным тщанием, оставив на полях и в самом тексте множество помет: почти на каждой странице встречаются отчеркнутые и подчеркнутые места, краткие и развернутые записи, касающиеся как общего смысла, так и отдельных выражений. Самое, может быть, примечательное состоит в том, что Ломоносов для Вяземского перестал быть «мертвым», как в молодости, а явился живым автором и участником современных споров. Это видно из весьма пристрастных заметок, отзывов, оценок.

Пометы многое открывают и в авторе их. Вяземский с годами не утратил ни полемического задора, ни остроты зрения. Он цепко держит в памяти и русскую историю, и русскую литературу от XVIII до середины XIX в. Он остался боевым критиком и боевым публицистом. В пометах нет следа какой-либо реакционности, в чем часто упрекали Вяземского в середине XIX в. и уже в наше время. И все же можно заметить, что Вяземский более историчен и более осторожен в своих выводах, чем в молодости. Например, из того факта, что язык и стих Ломоносова устарели, Вяземский вовсе не склонен принижать его творчество.

В 1813 г. Вяземский сделал запись об оде Вольтера: «По мне в сей оде гораздо более лирической поэзии, чем в оде Руссо к Фортуне и всех торжественных одах Ломоносова» (*Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848)*. М., 1963. С. 20). В 1860-х годах ту же оду Руссо, переведенную Ломоносовым, он снова поставил невысоко. Многие в стихах Ломоносова по-прежнему раздражает Вяземского: безотчетный и безоглядный восторг, неумеренный гиперболизм, рискованные сравнения, затемняющие смысл инверсии, необоснованные пророчества, холодное перечисление названий, предметов, обращение к научным знаниям («реляция», «статистика», «профессорство»), непосредственное вторжение в лирику политического содержания («газета»). По мнению Вяземского, Ломоносов создал звучный и стройный стих, но лишь редкие его выражения бывают удачными. Самый главный недостаток, с точки зрения Вяземского, состоит в том, что в сочинениях Ломоносова не проглядывает его индивидуальность («мало выпуклостей»). Однако эти недостатки поэзии Ломоносова, считает Вяземский, нерасторжимо слиты с ее неоспоримыми и несомненными достоинствами. Стоит только перенестись в XVIII век, и становится ясно: то, что ныне выглядит чуждым поэзии, во времена Ломоносова составляло самую суть настоящей, подлинной лирики. Тем самым Вяземский не упускает из вида исторического своеобразия, исторических особенностей поэтической культуры, взрастившей Ломоносова и взращенной им. Затуманенная индивидуальность в лирике — не частный признак одной лишь поэзии Ломоносова, но специфическое качество, присущее поэтической культуре начала и середины XVIII в. В таком исторически пронизательном взгляде, конечно, больше правды, чем в запальчивом отрицании ломоносовских од у молодого Вяземского. Отсюда следует, что в пометах Вяземского ощутимо движение истории, ее дыхание. Он почувствовал перемены, которые произошли с литературой, в жизни страны, и заметно изменился сам. Он осознал себя связующим звеном между веком XVIII и веком XIX. И это особенно ценно.

Суждения Ломоносова служат для Вяземского поводом для его собственных размышлений. Поэт XVIII в. часто становится союзником Вяземского, не принимавшего многие стороны тогдашней русской государственности.

Пометы Вяземского можно условно разделить на три большие группы. К первой относятся конкретные реалии: Вяземский высказывает догадки о лицах, которых, возможно, имел в виду Ломоносов, уточняет места, описываемые Ломоносовым, упоминает об устных отзывах на его стихи. Все это имеет несомненную ценность, поскольку Вяземский многое слышал и многое запомнил от людей XVIII в., которых застал в живых. Во вторую группу входят политические рассуждения, основанные на сопоставлении высказываний Ломоносова о русских государственных и общественных делах с их современным состоянием. Третью группу составляют стиховые и стилистические пометы. Маргиналии на эту тему особенно многочисленны и весьма значимы для понимания эволюции стиха и стиля и для представления о литературных вкусах самого Вяземского. Всего в книге отмечено (подчеркнуто, отчеркнуто на полях, снабжено значками и маргиналиями) около 170 мест; здесь приводится подавляющее большинство словесных ремарок Вяземского; указанные номера стихов означают отчеркнутые фрагменты текста.

ПИСЬМО О ПРАВИЛАХ РОССИЙСКОГО СТИХОТВОРСТВА

Я не могу довольно о том нарадоваться, что российский наш язык не токмо бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе купно природную и свойственную версификацию иметь может. Сие толь долгое пренебреженное счастье чтобы совсем в забвении не осталось, умыслил я наши правильные стихи из некоторых определенных стоп составить...

/с. 17/

Зачем же сам не пользовался этим толь долго пренебреженным счастьем и не писал различными размерами?

ОДА. ВЫБРАННАЯ ИЗ ИОВА...

Обширного громаду света
Когда устроить я хотел,
Спросил ли твоего совета
Для множества толиких дел?

.....
За чем тогда ты не сказал,
Чтоб вид иной тебе я дал?

/С. 50; строфа 13/

И без роптания проси.

/С. 50; строфа 14, ст. 112/

Признаюсь, если меня спросили бы, то я сказал бы. В том-то и беда, что не спросили, да и теперь не спрашивают.

Все это так, — но если просишь и не дают, если долго страдаешь, то по неволе, пожалуй, по слабости своей, человек в горести не напрасно ропщет: а если напрасно, т. е. бесполезно, то не в моготу не роптать. Под пыткую кричишь, хотя и знаешь, что крик не поможет.

ОДА... АННЕ ИОАННОВНЕ... НА ВЗЯТИЕ ХОТИНА 1739 ГОДА

Скрывает небо конской пар!
Чтож в том?..

/С. 58; строфа 3, ст. 29, 30/

.....
Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?

/С. 59; строфа 5, ст. 41—44/

Наполнил степь голов поганских

/С. 61; строфа 11, ст. 110/

В Китайских чтут Ее стенах

/С. 66; строфа 24; ст. 238/

Вот уж гипербола.

В чем в том? В конском паре что ли?

Что-то есть подобное у Державина.

От этих голов и стих выходит поганый.

Это еще не очень лестно!

ОДА НА ПРИБЫТИЕ... ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ ИЗ МОСКВЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 1742 ГОДА ПО КОРОНАЦИИ

«Благословенна вечно буди, —
Вещает Ветхий деньми к Ней, —
И все твои с Тобою люди,
Что вверил власти Я Твоей.

.....
/С. 71; строфа 6/

Что Курций, видя мрачну пасть,

Презрел и младость, и породу,

Погиб за Римскую свободу,

С разъезду в оную скочив...

/С. 75; строфа 19, ст. 184—187/

Какая бодрая дремота

Открыла мысли явный сон?

/С. 81; строфа 33, ст. 321—322/

Мне всегда кажется неприличным и неловким подсказывать и впадать в уста Богусвои собственные понятия и слова.

П а с т ь слишком далека: не знаешь, куда соскочил Курций — и еще с разъезду — в младость ли, в породу или римскую свободу. Quelle docte et sainte ivresse. <Какой ученый и святой восторг - фр.>

Взирая на Россійскій флагъ.
Въ стѣнахъ внезапно укрѣпленна,
И зданіями окруженна
Смигивная Невзвезда рекла:
Или я нынѣ позабылась,
И съ онаго пущи склонилась,
Которымъ прежде я текла?

Нева, ты ждешь, ска
заны эти наводне
Въ, - что УНА ТВОЯ
Ихъ и съ УН:
Пущи склонил
нахъ.

Тогда божественны науки
Черезъ горы, рѣки и моря,
Въ Россію простирали руки,

Твоей умножатъ громкость славы.
Но все художество свое
Тебѣ Никограмъ посвящаетъ,
И усугубишь тѣмъ желаніе
И въкъ и здравіе Твое.

уны это - не на
теж - ли на
Лестокъ?

Да будетъ тое невредимо,
Какъ перехъ высотъ горы
Напрасно непоколебимо
На мракъ и вредные пары;

не фкорда ли
на вынхъ на туръ

Но се различныя языки
Отъ рѣкъ великихъ и морей
Согласны возносятъ клики;
Къ Тебѣ Монархиня своей
Сердца и руки простираютъ,
И многократно повтораютъ

Тогда ты ждешь
Въ - что
Россія
удерживать
хотятъ станахъ
нахъ

(*) Въ бесчестны

ОДА... НА ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ... ПЕТРА ФЕОДОРОВИЧА
1742 ГОДА ФЕВРАЛЯ 10 ДНЯ

И Марс вложи свой шумный меч
/С. 86; строфа 3, ст. 22/

*Бывают шумные сабли у молодых
офицеров, постукивающих ими, но едва
ли может быть шумным меч.*

ОДА НА ДЕНЬ ТЕЗОИМЕНИТСТВА... ПЕТРА ФЕОДОРОВИЧА 1743 ГОДА

Возри в безмерный круг небес:
Он зыблется и помавает
И славу зреть Твою желает
Светящих тьмами в нем очес.
/С. 96; строфа 12, ст. 115—120/

*Восторг уж через край полился: небеса
славу Петра Федоровича зреть желают. Да
кто им мешает? Беда в том, что нечего
видеть: как ни гляди, никакой славы не
разглядишь.*

ОДА НА ДЕНЬ БРАЧНОГО СОЧЕТАНИЯ... ПЕТРА ФЕОДОРОВИЧА И...
ЕКАТЕРИНЫ АЛЕКСЕЕВНЫ 1745 ГОДА

Древа листьями помавают,
Друг друга ветвями обнимают,
В бездушных там любовна страсть!
/С. 99; строфа 7, ст. 61—66/
И полк всех нежностей теснится
/С. 101; строфа 11, ст. 105/

*Немного похабно и напоминают стихи
Белосельского в опере его Оленька: Дуб
дубинку мнет, камень камня жмет¹.*

*Ныне сказали бы р о й. Полк нежнос-
тей.*

*Внизу, после текста Оды: Плохая ода. Ни
одного нет живого стиха.*

ОДА НА ДЕНЬ ВОСШЕСТВИЯ НА ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРЕСТОЛ...
ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ... 1746 ГОДА

И се уже рукой багряной
/С. 105; строфа 2, ст. 11/
Хотя от смертных сокровенно...
/С. 112; строфа 19/
Да возрастет Ея держава...
/С. 112—113; строфа 21/

Слова «рукой багряной» подчеркнуты.

*Вся строфа дважды отчеркнута, на полях: Очень
плохо.*

*Вся строфа отчеркнута, в конце: Хорошо
выдержано и развито сравнение.
Картина полная.*

ОДА НА ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ... 1746 ГОДА

Елисавет тебе дана
/С. 113; строфа 1, ст. 4/
Там муж, звездами испещренный,
Свой светлый напрягает лук
/С. 116; строфа 7, ст. 61—62/
Но се различные языки
/С. 118; строфа 14, ст. 131/

*Ломоносов как бы угадал слово
принца de Ligne: Catherine Le Grand.
Свистунов ли? Смотри фотографию
его².*

*Тогда признавали, что Россия не одним
русском сплотилась.*

Тебе Иппократ посвящает...
/С. 119; строфа 16, ст. 157—160/
Как верьх высокоя горы
Взирает непоколебимо
На мрак и вредные пары
/С. 119; строфа 17, ст. 161—164/

Уж это — не намек ли на Лестока?

Не скорее ли на винные пары?⁴

ОДА НА ДЕНЬ ВОСШЕСТВИЯ НА ПРЕСТОЛ... ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ
1748 ГОДА

Божественным устам приличен

Вся строфа отчеркнута. На полях: Есть движение

.....
/С. 121; строфа 6/
Сомненная Нева рекла:
«Или я ныне позабылась
И с онаго пути склонилась,
Которым прежде я текла?»
/С. 123; строфа 8, ст. 77—80/
Тогда божественны науки
.....
/С. 123; строфа 9/

Толикое земель пространство
.....
/С. 126; строфа 15/

ОДА НА ДЕНЬ ВОСШЕСТВИЯ НА ПРЕСТОЛ... ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ
1748 ГОДА.

Священны да хранят уставы
.....
/С. 130; строфа 4/
Монархия, Твои дела!
Народов Твоя державы
Различна речь, одежда, нравы,
Но всех согласна похвала.
/С. 134; строфа 12, ст. 117—120/
Своими чистыми струями
Шумя, стадам наводят сон.
/С. 136; строфа 17, ст. 163—164/
Сие Россия восхищенна
.....
/С. 138; строфа 22/
Но естыи гордость ослепленна
.....
/С. 139; строфа 24/

ОДА, В КОТОРОЙ ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВУ БЛАГОДАРЕНИЕ ОТ СОЧИНИТЕЛЯ
ПРИНОСИТСЯ ЗА ОКАЗАННУЮ ЕМУ ВЫСОЧАЙШУЮ МИЛОСТЬ В
САРСКОМ СЕЛЕ АВГУСТА 27 ДНЯ 1750 ГОДА

Где, древним именем Славена
.....
/С. 140; строфа 4/
Когда заря багряным оком
/С. 142; строфа 8, ст. 71/
В середине жаждущего лета,
Когда томит протяжный день
/С. 142; строфа 9, ст. 81—82/
Я воды обращу к вершине
.....
/С. 143; строфа 10, ст. 99—100/
Коль часто доли оживляет
.....
/С. 143; строфа 11/
Из гор иссеченны колоссы
.....
/С. 146; строфа 19/

и неподдельная восторженность.

Нева может сказать при наводнении, что она позабылась и с онаго пути склонилась.

Вся строфа отчеркнута. На полях: Ломоносов заочно позволял немцам приносить ума труды. Но при себе не хотел видеть немцев в Академии.

Вся строфа отчеркнута. На полях: Ломоносов везде ходатайствует за науку и преподает пользу ее, хотя иногда и плохими стихами.

Вся строфа отчеркнута. На полях: Поэтическая и прекрасная строфа.

В старину хвалились у нас разнородностию русской державы. Теперь за Катковым след требуют, чтобы речь, одежда, нравы — все было пригнано (или загнано) в один покрой, в одну мерку.

Поэтические стихи.

Карамзин любил эту строфу.

Вся строфа отчеркнута. На полях: Прекрасно.

Вся строфа отчеркнута. На полях: Вероятно Царское, а по-тогдашнему Сарское Село.

багряное око — не хорошо, и напоминает офтальмию.

Вторая строка подчеркнута, на полях: верный и хороший стих. Жаждущего лета тоже очень хорошее выражение.

Это уже Петергоф.

Нелединский был уверен, что Ломоносов был влюблен в Елисавету⁵.

Вся строфа отчеркнута. На полях: Статистика, но выражение везде верно и звучно.

Наука легких метеоров,
Премены неба предвещай

/С. 147; строфа 22, ст. 211—216/

Это сбивается на Mathieu de la Drôme.

ОДА НА... ДЕНЬ ВОСШЕСТВИЯ НА ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРЕСТОЛ...
ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ НОЯБРЯ 25 ДНЯ 1757 ГОДА

Вы, ударяючи во бреги тучны
/С. 151; строфа 8, ст. 73/
И к звуку приложило шум
/С. 152; строфа 9, ст. 87/
Кто в гrome радостные клики
И огонь от многих вод дает?
И кто ведет в перунах лики?
/С. 152; строфа 10, ст. 91—93/
О полны чудесами веки!
О новость непонятных дел!
Текут из моря в землю реки,
Натуры нарушив предел!
/С. 152; строфа 11, ст. 101—104/
Помысли, зря дела толики

.....
/С. 153; строфа 12/
Стремилась на Твое вдовство
/С. 154; строфа 16, ст. 157/
Но больше, что нам сохранила
Петра от внутренних врагов!
Мы ныне в страхе обмираем,
Когда злодеев представляем
Рыкающих, как лютых львов!
/С. 155; строфа 18, ст. 176—180/
О ты, которого Россия
Давно от чресл Петровых ждет
/С. 156; строфа 20, ст. 191—192/
О небо, предвари судьбину,
Снабди плодом Екатерину,
Внуши народов многих глас!
/С. 156; строфа 20, ст. 198—200/

Однако в силах Бог Великий
Тебе венец, нам радость дал,
В Тебе одной хвалы толики
Российских Героинь послал.
В Тебе одной всех почитаем,
И к Вышнему всегда взываем:
«Подай Елисавете век
Обилен, радостен, спокоен,
Таков, коль долго жить достоин
Тебе подобный человек».
/С. 157; строфа 23/

Опечатка, две лишние стопы⁷.

Не понимаю.

Бессмыслица.

Где же тут чудеса, что прорывают каналы? Кажется это и хотел сказать поэт.

В стихотворце везде проглядывает профессор.

Странно, а смело и хорошо.

У Ломоносова кружится калейдоскоп имен: Петр I, Екат<ерина> I-я, Елисавета, Анна, Екатерина II и одно лице другое сменяет, заменяет, пополняет, превосходит — и все во благо и к славе России.

Подумасишь, что Петр III был брюхат Павлом.

Чего же он хочет? Чтобы Екатерина преждевременно родила. Екатерина и без того охотно делала все, что нужно, чтобы снабдить себя плодом.

Разумеется, все это не поэзия в смысле нынешних понятий, сочувствий и требований. Но, читая Ломоносова, надобно перенестись в его время. Этот звучный, твердый язык, эти смелые и живые обороты — все должно было увлекать читателей. Самое содержание, самый склад ломоносовских од должны были иметь сильное значение. Тогда не было еще ни premiers Paris, ни premiers Moscou⁸. Политика, ученость не вредили тому, что называлось тогда поэзией и что впрочем и было поэзией того времени. И теперь нельзя отрицать в Ломоносове многие свойства поэта: звучность, краски и нередко воодушевление.

ОДА НА РОЖДЕНИЕ... ПАВЛА ПЕТРОВИЧА СЕНТЯБРЯ 20 1754 ГОДА

И прежде смерти приключилось
/С. 159; строфа 5, ст. 45/

Мудрено, если приключилось бы после смерти.

В пределы славы стран звучит
/С. 159; строфа 6, ст. 53/

Пучина преклонила волны
/С. 160; строфа 6, ст. 57/
Богов Породе бесполезно
Не должно сроку ожидать.
/С. 163; строфа 14, ст. 139—140/
Расти, расти, крепися
/С. 163; строфа 15, ст. 141/
Там вокруг облег Дракон ужасный
/С. 163; строфа 20, ст. 195/
Щедротой больше, как грозю
/С. 165; строфа 20, ст. 195/

ОДА... ЕЛИСАВЕТЕ ПЕТРОВНЕ..., ПОДНЕСЕННАЯ ОТ ИМПЕРАТОРСКОЙ
АКАДЕМИИ НАУК ДЕКАБРЯ 18 ДНЯ 1757 ГОДА

Небесного очами света
На сродное им небо зрит.
/С. 169; строфа 9, ст. 83—84/
«Храните праведны заслуги...»
/С. 171; строфа 13/
Что Петр, Она и Я велел
/С. 171; строфа 14, ст. 140/
Свирепой Марс в минувши годы
В России по снегам ступал,
Мечем и пламенем народы
В середине самой утрашал.
/С. 172; строфа 17, ст. 161—164/

ДЕНЬ ВО ВЕКИ ПРЕСЛАВНЫЙ КОРОНОВАНИЯ... ЕЛИСАВЕТЫ... ОТ
ИОАННА ГЕОРГА БОКА... ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА

Цветами разными возженные свечи
Являют каждая веселие души.
Когда блистания составы в верх возводят,
То значат, что к звездам желанья восходят.
/С. 176; строфа 8, ст. 61—64/

Ростановка слов в языке нашем
позволительна, но употреблять
ее должно с большою осмотри-
тельностью, а не то выходит
сумбур, как здесь, где слово
с т р а н втерлось между
с л а в а и з в у ч и т.
Поэтическое выражение.

*La valeur hà tend pas le nombre des
années* <Доблесть не ждет годов
— фр.>
Не полный стих?

Вся строфа отчеркнута. На полях: Турция
что ли?
Не галлицизм ли?

Голубые ли глаза были у Елисаветы?

Вся строфа отчеркнута. На полях: Эта
строфа напоминает Державина.
Это сбивается на новую Троицу.

Пророчество 12 года.

Ракеты и римские свечи — как
дурно и пошло. Шестистопная
ода, кажется, хуже всех.

ОДА... ЕЛИСАВЕТЕ ПЕТРОВНЕ... НА ПРЕСЛАВНЫЕ ЕЯ ПОБЕДЫ...

.....
О мыслей наших Рай прекрасный,
Небес безмрачных образ ясный,
.....
/С. 176—177; строфа 1, ст. 1—8/
Чтоб враг делам Российским верил
/С. 178; строфа 5, ст. 48/
Каков наш род, мочь, верность, власть.
/С. 178; строфа 5, ст. 50/
Пускай на гордых гнев мой грянет,
Соблещет молния мечу.
/С. 179; строфа 8, ст. 79—80/
Богини нашей важность слова
К бессмертной славе совершить
Стремится Сердце Салтыкова,

Чуть ли Нелединский, qui s'y con-
naîtreur <как знаток — фр.>, не
прав ли, и не был ли Лом. влюблен
в Елисавету.

Проза.

Не легко разжужешь этот стих.

Поэтическое выражение.

Реляция в стихах.

Дабы коварну мочь сломить.
/С. 181; строфа 13, ст. 121—124/
Ни горы Шлонския высоки
В защиту не стоят врагам;
Напрасно путь нам возбраняют:
Российски стопы досягают
Чрез трупы к Франкфуртским стенам.
/С. 181; строфа 13, ст. 126—130/
Военны запечатай двери
/С. 185; строфа 23, ст. 229/

Прекрасно, в хвале! (Дмитриев).

Что-то полицейское.

ОДА... ЕЛИСАВЕТЕ ПЕТРОВНЕ... НОЯБРЯ 25 ДНЯ 1761 ГОДА

Безгласна видя на одре
Защитника, Отца, Героя,
Рыдали россы о Петре
.....
Екатерине скиптр вручен
.....
/С. 187; строфы 4, 5/
Ты, Мемель, Франкфурт и Кистрин,
Ты, Швейдниц, Кенигсберг, Берлин
/С. 193; строфа 20, ст. 195—196/

Петр Первый умер — и Екатерине
скиптр вручен — и *sempre bene*
<отлично — итал.>, по мнению
Ломоносова.

Газета.

ОДА...ИМПЕРАТОРУ ПЕТРУ ФЕОДОРОВИЧУ...

Уже плачевная утрата,
Дражайшая сокровищ злата
/С. 194; строфа 1, ст. 5—6/
Но больше чту сию заслугу,
Что ты, усердствуя к Нему,
Достойную дала Супругу,
Любезну Отчеству всему.
Уже из общей их любви
Цветет от Нашей Отрасль крови,
Дражайший Павел, Правнук Мой.
.....
/С. 198; строфа 12/
Германия сему подобно
По собственной крови плывет,
.....
/С. 201; строфа 19, ст. 181—184/
В зеркале жидком представляет
/С. 202; строфа 21, ст. 203/
.....
Ты к морю в празднестве стремишя,
Цветущий славою Цветин.
Хотя не силен ты водою,
Но радостью сравнись с Невою
/С. 202; строфа 23, ст. 221—226/

Опять и *sempre bene, господя*¹⁰.

Вся строфа отчеркнута. Под текстом: Как судьба жестоко осмеляла все пророчества бедного Ломоносова в отношении к Петру III и к Павлу.

Ломоносов в одах своих, как газетчик, не теряет никогда из вида политических современных вопросов.

Не поэтическое, а смелое выражение.

Фрагмент отчеркнут, к подчеркнутым словам «не силен ты водою», отмеченным знаком «+»: Опять газета.

После текста Оды: Как редки в Ломоносове удачные выражения. Есть иногда полные, стройные, звучные строфы. Но мало выпуклостей. У Державина даже и в слабых одах его все вырываются местами выражения, бойкою рукою отчеканенные.

ОДА ТОРЖЕСТВЕННАЯ... ЕКАТЕРИНЕ АЛЕКСЕЕВНЕ ИЮНЯ 28 ДНЯ 1762 ГОДА... ОТ ВСЕПОДДАНЕЙШЕГО РАБА МИХАЙЛА ЛОМОНОСОВА

И от презрения избавит
Возлюбленный Российский род.
/С. 204; строфа 1, ст. 9—10/

А что поэт предсказывал Петру III?

Предался в руки побежденных?

Опять газета.

.....
/С. 206; строфа 6, ст. 53—60/

Услышите, Судии земные
И все державные главы...

Вся строфа отчеркнута. На полях: *Поучительно и хорошо выражено.*

.....
/С. 210; строфа 17/

ОДА... ЕКАТЕРИНЕ АЛЕКСЕЕВНЕ... В НОВЫЙ 1764 ГОД...

О Пиндар! Естлиб в оны веки
Под сею властью жили Греки,
Тоб пел ты о своих Богах,
Что могут завсегда в забаве,
Не мысля о земной управе,
Свой Нектар пить на Небесах.
/С. 221; строфа 21, ст. 205—210/

Зачем же из Пиндара сделать ишта? - Стало быть и Господу Богу нечего при Елисавете мыслить о земной управе?

ВЕНЧАННАЯ НАДЕЖДА РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ... ОТ ГОТЛОБА ФРИДРИХА ВИЛГЕЛЬМА ЮНКЕРА... ПЕРЕВЕЛ МИХАЙЛО ЛОМОНОСОВ

Он ставит войско в строй, притом и мертвых числит. *Подобно Чичикину*¹¹.

.....
/С. 235; строфа 23, ст. 179/

Когда спокойно их хранит кака держава

Слово «кака» подчеркнуто. На полях: *Извините.*

.....
/С. 236; строфа 28, ст. 227—232/

Чтобы в торгу своем никто не знал урону...

Проповедывал свободную торговлю.

.....
/С. 237; строфа 29, ст. 227—232/

РАЗГОВОР С АНАКРЕОНТОМ

Проведи дугами брови

Верно и живописно выражено.

По высокому челу

.....
/С. 243; Ода XXVIII, ст. 103—104/

ОДА ГОСПОДИНА РУССО... ПЕРЕВЕДЕННАЯ Г. СУМАРОКОВЫМ И Г. ЛОМОНОСОВЫМ...

<Перевод Сумарокова>

Вместо яростию взята
Зверски Клита кто убил;
Вобразим себе Сократа:
Естлиб он на троне был...

Не хорошо, а все лучше, чем у Ломоносова.

.....
/С. 265/

СТИХИ... БЛАЖЕННОЙ ПАМЯТИ ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ НА ФЕЙЕРВЕРК... В САНКТПЕТЕРБУРГЕ 1 ЯНВАРЯ 1755 ГОДА; СОЧИНЕННЫЕ Г. ЛОМОНОСОВЫМ И НАПЕЧАТАННЫЕ ЕЖЕМЕСЯЧНЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ САНКТПЕТЕРБУРГСКИХ СОЧИНЕНИЙ В ЯНВАРЕ 1755 ГОДА НА СТР. 24 И 25¹²

Какой Монарх возмог, чтоб под одну державу
Народов множество толикое собрать?..

Опять разнонародности России обращаются ей в похвалу.

.....
/С. 307; строфа 1, ст. 4—8/

Языки разными вещает Твой народ

Стало быть Ломоносов позволил бы немцам говорить у нас по-немецки, полякам по-польски.

.....
/С. 308; строфа 3, ст. 22/

Тебе и всей Твоей Фамилии, Богиня!

Фамилия Богини как-то не ладно.

.....
/С. 308; строфа 3, ст. 25/

К ПАХОМИЮ

Ты думаешь, Пахом, что ты уж Златоуст! Почти вольнодумно.

/С. 312—313; ст. 19—24/

СТИХИ, СОЧИНЕННЫЕ ПО ДОРОГЕ В ПЕТЕРГОФ... В 1761 ГОДУ...

Ты Ангел во плоти иль, лучше, ты бесплотен! Кувничик — ангел во плоти!

/С. 315; ст. 7/

Пометы П. А. Вяземского с очевидностью свидетельствуют, что их автор разошелся в осмыслении национальной истории и с западниками, и со славянофилами, и с консерваторами из правительственных кругов. Вяземский полагал, что Россия может и должна сохранить национальное обличье. Вместе с тем трактовка Вяземским национальной самобытности исключает какую-либо ограниченность и никак не предполагает ущемление прав ни народов, населяющих территорию России, ни лиц других национальностей, находящихся на государственной службе или живущих в России в качестве частных граждан. Так, Вяземский явно сочувственно отмечает слова Ломоносова о том, что здание империи создавалось не одними лишь русскими, а всеми народами, обитавшими в российском пространстве. Сосуществование разных народов, разных «языков», о чем писал Ломоносов, ставится ей всюду в заслугу, в похвалу, а не в хулу или в порицание. Самобытность России виделась Вяземскому не в ограничении прав и культурных проявлений разных народов, не в искусственном предпочтении русского народа всем остальным, а в исторически возникшем и потому естественном единстве многих народов и культур.

Вяземский настаивал на том, что своеобразиие страны есть своеобразиие ее истории. Новые веяния («душегубка-новизна»), какового бы толка они ни были, его чаще всего сглаживают и уничтожают. Эта точка зрения, согласно которой старина — опора национальной самобытности, чревата опасными и отрицательными последствиями. Вяземский их не избежал. Однако «грех» неприятия и отвержения нового, а иногда и фальшивость изображения русского национального начала в какой-то мере искупались положительными сторонами той же позиции. По мнению Вяземского, существует некая общероссийская самобытность, основанная не на моно-, а на поликультуре. Она предполагает самобытность отдельных культур внутри себя. В свете такого взгляда многие стихотворения Вяземского («Памяти живописца Орловского» и др.), восторженно встреченные славянофилами, весьма далеки от славянофильских устремлений. Вяземский, прославляя русские нравы, обычаи, русский способ мыслить и изъясняться, не считал, что только они представляют Россию во всем ее объеме. Российская культура не является культурой только русских. В ее сотворении, как и в создании государства, участвовали все народы. Эту мысль он постоянно находит у Ломоносова и считает, что, признавая ее, предки по справедливости гордились такой «разнонародностью».

Что же касается поэтического языка, то тут Вяземский выступил прямым защитником точности словоупотребления, притом не только лексической и стилистической, но и предметной. Метафоризм и отвлеченность эпитетов Ломоносова вызывают у Вяземского естественное сопротивление. Вяземский-читатель и Вяземский-критик неудовлетворен несколько фамильярным обхождением Ломоносова с Богом и отношением к божественным атрибутам. Он недоволен перенесением бытовых и светских понятий на область сакрального и смешением их. Тут Вяземский солидарен с той критикой, которая раньше звучала в адрес Ф. Н. Глинки со стороны Крылова и Пушкина.

Несмотря на историзм суждений Вяземского (поэзия Ломоносова, хотя и не подчиняется принципам чистой художественности и выходит за ее пределы, все-таки признается им поэзией, свойственной XVIII веку), его эстетические взгляды остаются в известной степени ограниченными и рационалистическими. Например, Вяземский осуждает такие словосочетания, как «багряная рука», «багряное око». Метафорический язык Ломоносова (слово «багряный» связано в сознании поэта XVIII в. с царской одеждой, багрянницей, с властью и могуществом, с мифологией) вызывает протест Вяземского, потому что в эпитете «багряный» он ищет реальный цвет, в согласии с которым должна, по его мнению, рождаться

метафорическая образность. Все это, конечно, верно и вполне приложимо к послепушкинскому периоду русской поэзии. Однако поэт XVIII в. еще очень далек от предметной точности эпитета (как и в других случаях, отмеченных Вяземским), и потому упрекать его в неконкретности такого рода не совсем исторично.

В целом же пометы Вяземского дают живое представление о его размышлениях на темы политической и гражданской истории, культуры и поэтического словоупотребления. Они еще раз напоминают о пути, пройденном русским обществом со времен Ломоносова до 1860-х годов XIX столетия.

Примечания

Заглавия произведений Ломоносова, а также ссылки на строфы и стихи даются по изданию: *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1959. Т. 8. Страницы приведены по Изд. 1784 г.

- 1 Речь идет о князе Александре Михайловиче Белосельском-Белозерском (1752—1809), отце З. А. Волконской. Упомянутое сочинение издано в Москве в 1796 г. («Олинька, или Первоначальная любовь. Село Ясное»). Однако в нем нет стихов, упоминаемых Вяземским.
- 2 Догадка Вяземского неверна: П. С. Свистунов (1732—1808), государственный деятель, губернатор и сенатор, известный переводчик, никак не мог в 1746 г., 14 лет от роду, «напрягать свой светлый лук» и не был еще «испещрен звездами».
- 3 Хотя Ломоносов сделал приписку к имени Иппократ («Изобретатель Медицины»), Вяземский не без основания упомянул Лестока, придворного врача, игравшего важную роль в государственных делах при Елисавете Петровне.
- 4 Явный намек на пристрастие Елисаветы Петровны к вину, о чем были осведомлены современники и о чем было известно Вяземскому.
- 5 Вяземский ссылается на близкого ко двору поэта Ю. А. Нелединского-Мелецкого (1752—1828), который был посвящен в тайны царской семьи.
- 6 Вяземский имеет в виду сочинения французского политического деятеля и ученого-метеоролога Филиппа Матье де ла Дрома (1808—1865).
- 7 Никакой опечатки здесь нет. Но Вяземский отчасти прав: стих действительно содержит лишние стопы.
- 8 Т. е. передовых статей в парижских и московских газетах.
- 9 В экземпляре Вяземского опечатка; надо: «Расти, расти, расти, крепися».
- 10 Здесь и выше Вяземский использовал стих из «Евгения Онегина» (гл. 8, XXXV).
- 11 Вяземский явно запомнил фамилию Чичикова.
- 12 Эти стихи не включены в Полное собрание сочинений М. В. Ломоносова. Название, приведенное в изд. 1784 г., ошибочно, так как в изд. «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащих» (СПб., 1755, январь), на которое есть ссылка, стихи озаглавлены: «Стихи Ея Императорскому Величеству, Великой и Всемиловившей нашей Монархине». Они входят в состав «Описания и изъяснения великого фейерверка» в честь Елисаветы Первой. Помещены на указанных в заглавии страницах.

«ФЛАМАНДСКОЙ ШКОЛЫ ПЕСТРЫЙ СОР»

Эту строку в «Отрывках из Путешествия Онегина» обыкновенно комментируют, поясняя особенности фламандской живописи XVI — XVII вв., называя имена художников бытового, «жанрового» направления, которых имел в виду Пушкин. Меня остановило другое. Первым делом — возможно «нецветовое» значение эпитета «пестрый», который здесь употреблен в смысле «разнообразный», «всякий». (В черновых рукописях сначала был не «пестрый», а «гадкий» сор). Затем — и получилось, что это важнее, — меня заинтересовало короткое слово «сор». Оно встречается у Пушкина редко — всего семь раз. Причем четыре раза в прямом смысле. Например, в прозе — в «Капитанской дочке»: «...вывозили в тележках с о р, наполнявший ров»; или в стихах:

Во градах ваших улиц шумных
Сметают с о р, — полезный труд!

Дважды Пушкин употребил это слово в переносном, поговорочном смысле («не выносить сор из избы») и только один раз в таком значении, как в этой строке «Отрывков из Путешествия Онегина». Какое же значение имеет здесь слово «сор»?

Метафора сора, мусора в рассказе о живописи на бытовые темы есть у римского писателя Плиния Старшего — автора «Естественной истории» («*Historia naturalis*»), книги, которая была в библиотеке Пушкина. Пушкин ее читал, листы в этой книге разрезаны. Плиний Старшего он упоминал в Проекте предисловия к 8-й и 9-й главам «Евгения Онегина»; в «Путешествии в Арзрум», описывая Дарьяльское ущелье, Пушкин, пересказывая Плиния, сообщал: «По свидетельству Плиния, Кавказские ворота, ошибочно называемые Каспийскими, находились здесь... Под ними, пишет Плиний, течет река Дириодорис...» Источником стихотворения «Сапожник» с подзаголовком «притча» был также рассказ Плиния о греческом художнике Апеллесе:

Тут Апеллес прервал нетерпеливо:
«Суди, дружок, не выше сапога!»

Несколько ниже в той же части своей «Естественной истории», которая была посвящена живописи и где речь шла об Апеллесе, Плиний вспоминал также и другого греческого художника по имени Пирейк. Имя его — а возможно, это было прозвище — происходит от названия гавани Пирей. Пирейк изображал сапожные мастерские, цирюльни, рыбу, разную снедь и за это был прозван *рипографом* (от греческого слова *τὰ ρύλα*, или *ὀρύλοα* — грязь, нечистота, сор). Т. е. сюжеты картин Пирейка были близки к сюжетам фламандских художников. В книге об античных скульпторах и живописцах Пирейка тоже называют «художником мусора». Авторы этой книги¹ переводят выделенное в латинском тексте Плиния и отмеченное им греческое слово. Плиний сообщал (XXXV, 112), что, несмотря на низкие темы своих картин, Пирейк достиг не меньшей славы, чем те художники, которые изображали полководцев, богов — т. е. темы высокие. Таким образом, употребляя слово с о р, Плиний в этом рассказе нечто как бы малозначительное противопоставлял высокому и значительному. Пирейк — художник мусора, *«рипограф»*. Живописцев, писавших на высокие темы, называли *«мегалографами»* (Витрувий 7, 5). Определенное противопоставление у Пушкина, конечно, тоже имеется:

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!

1 Чубова А. П., Конькова Г. И., Давыдова Л. И. Античные мастера. Скульпторы и живописцы. Л., 1986. С. 182.

А дальше следуют строки:

Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум?..

Кроме Плиния, имя «художника сора» Пирейка присутствует в некоторых изданиях элегий Проперция (в других изданиях вместо Пирейка фигурирует более известный в древности художник Паррасий). Стихи Проперция Пушкин читал и знал так хорошо, что в варианте беловой рукописи 8-й главы, которая начинается строками:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал... —

(с тем же представлением о расцвете в том месте, где все посвящено противопоставлению того, что было, тому, что стало), Пушкин цитирует Проперция по-латыни, немного переиначив, «отредактировав» строку Проперция. У Пушкина:

Amorem sanat aetas prima, —

а у Проперция было:

Aetas prima sanat veneres...

Он противопоставлял юность и старость. Известный переводчик Проперция Л. Остроумов писал в этом месте:

Пусть молодежь воспевае любовь, пожилые — сраженья.

И дальше:

Прежде я милую пел, войны теперь воспеваю.

В той же элегии Проперция (III 9, 12), где речь шла о Пирейке, которого Плиний называл «художником сора», тоже есть противопоставление, и сейчас надо на него обратить внимание:

Ликом Венеры достиг Апеллес вершины искусства,
Мелочью всякой себе место Пирейкус снискал.
(*Pireicus parva vindicat arte locum*).

Таким образом, при комментировании строки «Фламандской школы пестрый сор», кажется, к списку известных художников можно добавить указание на определенное сходство с Плинием Старшим и с Проперцием.

Кроме этого, слово «сор», по-видимому, имеет здесь у Пушкина более глубокий и более широкий исторический и проблематический контекст. Здесь не только противопоставление молодого возраста и зрелого, не только сопоставление более значительных тем и менее значительных, но и сравнение поэзии и прозы. Той самой, по выражению Пушкина, «презренной прозы», «прозы-мякины» с намеренно очень русским словесным колоритом («бредни», «намедни», «тьфу!»), и перед этими словами стоят такие российские, как «гумно», «пьяный топот трепака Перед порогом кабака», «мой идеал теперь — хозяйка да шей горшок, да сам большой...»). А прежде было другое, гораздо более поэтическое и романтическое — например: «...гордой девы идеал...»

Эти пушкинские противопоставления в «Отрывках из Путешествия Онегина» вводятся в ряд не только русский, но и в ряд общеевропейский, в общекультурный. Здесь присутствуют и картины фламандских художников XVI — XVII вв., и — «пестрый сор», вынесенный у Пушкина, кажется, не из русской избы и не из фламандского городского дома, а из древности. И само слово «сор» при этом имеет не уничижительное, а гораздо более широкое, важное и уважительное, но вместе с тем и несколько ироническое значение, отозвавшееся потом в нашем «настоящем двадцатом веке» в строках Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

«СЕМИСВЕЧНИК» АННЫ АХМАТОВОЙ

В двухтомнике Анны Ахматовой (Библиотека «Огонек») среди многих других впервые опубликованных записей из блокнотов поэта есть фрагменты, озаглавленные публикатором «Наброски к циклу “Семисвечник”»¹. Первый из них по положению в записной книжке можно датировать серединой октября 1963 года. Приведем его по транскрипции безвременно ушедшей Клары Николаевны Суворовой (1928—1992), подготовившей текст ахматовских записных книжек к печати:

За плечом, где горит семисвечник
[Где обломки] Где тень иудейской
стены,

Изнывает невидимый грешник
Под сознанием предвечной вины.
Многоженец, поэт и начало
Всех начал и конец всех концов².

Из контекста соседствующих записей в рабочей тетради явствует, что мотив семисвечника был пробой заглавия для цикла «Семь стихотворений», впоследствии получившего окончательный титул «Полночных стихов».

Семистольный светильник (менора), символ сотворения мира в семь дней, согласно Ветхому Завету, был установлен в скинии по синайскому предписанию Бога Моисею, а затем — в иерусалимском храме. После разрушения храма римлянами увезен в имперскую столицу и пронесен там в триумфальном шествии Веспасиана.

Падение Иерусалима, по словам Байрона, одна из «еврейских мелодий» которого написана «на разорение Иерусалима Титом», есть самое примечательное событие всей мировой истории, ибо, как говорил он, «кто мог бы созерцать полное разрушение этой громады, неутешные скитания ее обитателей и, сравнив это осуществившееся происшествие с давними пророчествами, предвещавшими его, остаться неверующим?»³.

«Еврейские мелодии» Байрона, видимо, ассоциировались у Ахматовой с ночной беседой 1945 года, ставшей событием, породившим циклы «Cinque», «Шиповник цветет» и «Полночные стихи», — так, лермонтовское переложение одной из «еврейских мелодий» «Я видал иногда, как ночная звезда...» отразилось в ритмическом и семантическом строе стихотворения «И время прочь, и пространство прочь...»⁴. Байрон был одной из частей того долгого ночного разговора. Как вспоминает сэр Исайя Берлин, «после некоторого молчания она спросила меня, хочу ли я послушать ее стихи. Но до этого она хотела бы прочесть мне две песни из «Дон Жуана» Байрона, поскольку они имеют прямое отношение к последующему. <...> Закрыв глаза, она читала наизусть, с большим эмоциональным напряжением»⁵.

И «еврейский мотив» в «Поэме без героя», вариант строк «Расстояние, как от Луги // До страны атласных баут» — «До сионских горних высот»⁶, напоминающая о пушкинском наброске, отсылает к тому же «Дон Жуану» — «the captive Jews by Babel's waters, still remembering Sion» (II, 16). Это тема нового вавилонского пленения, в котором равно недоступны Венеция и Иерусалим. Откровение Моисею как символ назначения поэта было утверждено для Ахматовой еще авторитетом Иннокентия Анненского, его стихотворением «Поэзия»:

Над высью пламенной Синая
Любить туман Ее лучей...

Напоминание о протопэте было преподнесено ей в мадригале Федора Сологуба 1917 года:

И это нежное волненье,
Как в пламени синайский куст,
Когда звучит стихотворенье...

Ахматова подобрала комплимент и ввела его в свою поэтическую сис-

тому пять лет спустя, скрыв синайский куст, неопалимую купину, в царкосельском зимнем пейзаже:

Хорошо здесь: и шелест и хруст,
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Льжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

(Впрочем, несгорающий терновник прямо назван в другом стихотворении 1920-х годов:

Лишь память о тебе, как тот библейский
куст,
Семь страшных лет мне путь мой освещает⁷.)

«Далекие века» отсылают к ветхозаветным временам, «пышные снега» напоминают о неожиданной примете библейских мест, о горе Ливан («дивно сказать, но снег лежит на ней густым и плотным слоем даже при здешней невозможной жаре⁸»), так же как в «ближневосточный» регистр переводило свое действие стихотворение 1914 года:

А нынче только ветры
Да крики пастухов,
Взволнованные кедр
У чистых родников.

Двое из этих пастухов станут потом персонажами ахматовской поэзии — Иакови «первый поэт», царь-псалмопевец Давид.

Цикл, потом получивший название «Полночные стихи», летом 1963 года еще назывался «В давнем зеркале (Шесть стихотворений)⁹». 10—13 сентября было написано еще одно стихотворение «Ночное посещение». Оно снова возвращается к эпизоду визита 1945 года (в первом варианте: «Не спрошу тебя я, почему зашел ты / В мой полночный дом¹⁰»). Теперь цикл стал называться «Семь стихотворений». Сентябрьское стихотворение носило эпиграф «Все ушли и никто не вернулся», отсылая читателя к рифмующей строке из этого, не напечатанного тогда стихотворения Ахматовой:

Мой последний, лишь ты оглянулся,
Чтоб увидеть все небо в крови.

Эта ламентация-жизнеописание настроена в тон тому псалму, который евреи поют у Стены плача, у «обломка» «иудейской стены» («осквернили святыи храм Твой, Иерусалим превратили в развалины», «пролили кровь их, как воду», «мы сделались посмешищем у соседей наших, поруганием и посрамлением у окружающих нас»):

Осквернили пречистое слово,
Расстоптали священный глагол,
Чтоб с сиделками тридцать седьмого
Мыла я окровавленный пол.
.....
Наградили меня немотою,
На весь мир океанно кляня...

Вскоре после появления седьмого стихотворения, повлекшего за собой интонационные отголоски оплакивания Иерусалима, возник проект «Семисвечника» (не забудем, что именно в этом цикле Ахматова прямо сказала об этимологии своего имени, о древнееврейском «Анна» — «благодать»).

В том же году, когда складывался этот цикл, параллельно сложилось стихотворение «Через двадцать три года», попытка прощания с «Поэмой без героя»:

Я гашу те заветные свечи <...>
Все уходят — мне снишься ты,
Доплясавший свое пред ковчегом.

«Те заветные свечи» в зачине «Поэмы», возжигание которых приводит в дом Автора «ровесника Мамврийского дуба», того, кто

ни в чем не повинен: ни в этом,
Ни в другом и ни в третьем... Поэтам
Вообще не пристали грехи.
Проплясать пред Ковчегом Завета
Или сгннуть! —

это не просто особо хранимый и ценный предмет. Прилагательное здесь не качественное, а относительное. Оно относится к объявлению союза между Богом и народом. Первым знаменем Завета была радуга в облаке, явленная Ною пос-

ле потопа. И это знамение помянуто в 1945 году в цикле «Сinque»:

В легкий блеск перекрестных радуг
Разговор ночной превращен.

Затем завет был дан Моисею на Синае вместе с описанием светильника о семи ствколах.

История семисвечника объемлет судьбу древнего Израиля, его начала и концы. В центре этой судьбы для Ахматовой стоял образ «бродяги, разбойника, пастуха» (стихотворение «Мелхола»), «многоженца, поэта», пляской приветствовавшего Завет и по-царски одарившего грядущие тысячелетья творческой печалью и сознанием предвечной

вины. Этот дорогой подарок царь-Давида по частичкам разделили потомки по крови и потомки по слову. Разрушение храма не стало концом его рода, хотя император Веспасиан, объявивший Иудею своей личной собственностью, велел казнить всех евреев из дома Давидова. Поэтому последней смысловой точкой всех трех циклов, вызванных к жизни встречей 1945 года в распятой столице, стало добавление к циклу «Шиповник цветет», написанное проездом в Риме декабрьской ночью 1964 года:

И это станет для людей
Как времена Веспасиана.
А было это — только рана
И муки облачко над ней.

1 Ахматова А. Соч. в 2 т. Сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М., 1990. Т. 2. С. 96.

2 ЦГАЛИ, Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 72.

3 См.: Ashton T. L. Byron's Hebrew Melodies. L., 1972. P. 169.

4 Тименчик Р. Д. К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте. — Труды по знаковым системам. Вып. 23. Тарту, 1989. С. 145—150.

5 Берлин И. Встречи с русскими писателями. — Slavica Hierosolymitana. Vol. V-VI. Jerusalem, 1981. P. 626.

6 Ахматова А. Соч. в 2 т. Л. 1969. Т. 2. С. 192.

7 Там же. Т. 2. С. 39.

8 Корнелий Тацит. Сочинения в 2 т. Л. 1969. Т. 2. С. 192.

9 ОР ГБЛ, Ф. 218. Карт. 1351, 7.

10 Там же.



СМЕСЬ

Валерий Сажин

ТЫСЯЧА МЕЛОЧЕЙ

1

Фундаментальное издание «Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова», подготовленное А. Зориным и Н. Саповым (М., «Ладомир», 1992), ставит, как говорится, в повестку дня вопрос о публикации возможно более полного (и достоверного) корпуса текстов российской эротической музыки. Надеемся, для одного из таких будущих изданий небесполезен окажется перечень (оглавление) подборки текстов под наименованием «Сочинения действительного тайного советника, Управляющего кабинетом Сенатора Адама Васильевича Олсуфьева». Некоторые из этих произведений «гуляют» по различным вариантам барковской «Девичьей игрушки», иногда некоторым сопутствуют в разной форме указания на авторство видного сановника времен Екатерины II графа А.В. Олсуфьева (1721—1784). Но, кажется, именная (и настолько обширная) подборка его произведений является большой редкостью. Она включена как часть в сборник, датированный концом XVIII — началом XIX в. из собрания А.Титова (ГПБ, Титов, № 3478). Вот перечень всех текстов А.В. Олсуфьева:

Портрет Ивана Данилыча (Здесь зрится человек, кому никто подобен...)

На день рождения дочери Ивана Данилыча (Встань, Ванька! пробудись...)

Символ веры Ивана Данилыча (В раю кто хочет быть ...)

Элегия. На намерение Ивана Данилыча ехать в деревню (С плотины, как вода, слез горьких токи лейтесь...)

Письмо Ивана Данилыча (Александр Васильевич, Государь мой...)

Письмо к Данилычу (Красе кабацкой, пьянице беспросыпному...)

Письмо к Данилычу (Чтоб ведомо тебе, Данилыч, друг мой, было...)

Приписка Ивана Данилыча к Анне Д.Е. из Москвы (Анютушка моя, Частухина сестра...)

Перевод с французского (Повздорил некогда ленивый хуй с пиздою...)

К некоторой княгине (Живыми красками что мог я начертать...)

К Александру Васильевичу Салтыкову, когда он выпущен был в полковники, на заданную рифму Полковник (Брось к черту, Салтыков, все книги и гербовник...)

К нему же как вскоре потом пожалован в бригадиры, на рифму бригадир (Да слышат небеса, да ведает весь мир...)

Эпиграмма (Почто не верим мы, что басни нам вещают...)

Эпиграмма на князя Александра Алексеевича Вяземского (Кроходов день и ночь потеет и трудится...)

Исповедь Олсуфьева (Достигли мы опять, отец честнейший Фока...)

Эпиграмма (Напрасно так, Дамон, людей всех презираешь...)

На шум в Правительствующем Сенате (В деревне некогда, нис баба, нис мужик...)

Речь к откупщикам на Правительствующий Сенат (В священном месте сем да слышит внятно всяк...)

На князя Николая Михайловича Голицына в СП<етербурге> 1782 год (В час скаучной праздности...)*.

В том же собрании Титова под № 2194 имеется полная копия названного нами № 3478, снятая, по-видимому, в середине XIX в. Стоит быть отмеченной также более ранняя сходная подборка текстов (ГПБ. НСРК. 1943. 67. F) на бумаге с «белой датой»: 1783 и 1784, в которой Олсуфьеву атрибутирован лишь один из десяти текстов. При этом семь произведений повторяются в списке Титова, а три в нем отсутствуют. Назовем их:

Оскверненный Ванюшка Яблочник. Поэма в 4-х песнях

Милостивый государь мой Михайло Григорьевич (Не знаю, бес какой теперь меня вздурил...)

Письмо именем его же <Ивана Данилыча?> к коменданту Вранникову (Данилыч Вранников дружище Петр ты мой...)

2

В Отделе рукописей ГПБ находится прижизненное издание «Мертвых душ» Гоголя 1842 года (Собрание В.Крылова, № 42). В книгу вплетены 40 отдельных листов: 14 цветных акварелей и 26 черно-белых рисунков карандашом и пером. На двух акварелях подпись: «Дядя Коля». Последний владелец книги, коллекционер В.Крылов, считал эти рисунки выполненными самим писателем. Характер рисунков и отдельные детали убеждают, что они действительно исполнены для публикации в каком-то иллюстрированном издании поэмы. Но наивность версии об авторстве Гоголя очевидна — он был принципиальным противником иллюстрирования «Мертвых душ» (его письмо П.Плетневу от 20 марта 1846 г. из Рима и другие высказывания общеизвестны). Вероятно, иллюстрации выполнены четвертью века позже: на одной из акварелей, в левом нижнем углу, в камне, лежащем при дороге, предположительно читается дата: «1873». Отнести эти иллюстрации ко второй половине века побуждает и переплет из английского ледерина, который, по словам знатока переплетов А.Баду, появился в России именно в этот период.

В просмотренных — опубликованных и оставшихся в рукописи — словарях псевдонимов художников не обнаружен псевдоним «Дядя Коля». Таким образом, личность иллюстратора и датировка рисунков остаются непроясненными.

Вместе с тем, кажется, следует обратить внимание на некоторые работы известного художника Николая Егоровича Сверчкова (1817—1898), обнаруживающие в отдельных деталях — манера изображения лошадей, наклоненный верстовой столб — удивительное сходство с работами неведомого иллюстратора.

Как бы то ни было, выразительность типажей, знание природы и известное мастерство рисунка делают эти иллюстрации заслуживающими внимания и изучения.

3

Павел Александрович Висковатов (1842—1905), прославившийся многочисленными изданиями произведений Лермонтова и фундаментальным исследованием «Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество» (1891), получал университетское образование в бурные 1860—1862 гг., насыщенные попытками властей

* В конце прошлого года в выходящем в Великобритании периодическом издании Группы по изучению России XVIII в. была помещена статья итальянского слависта Стефано Гардзонио «Цикл об Иване Даниловиче» в исследовании М.М.Никитина (Замечания к предварительной публикации сочинений А.В.Олсуфьева) (Study Group on Eighteenth-century Russia Newsletter. № 20. 1992, P. 44—60), в значительной степени посвященная материалам этой же подборки, частью сохранившимся в копиях М.М.Никитина (без указания местонахождения оригинальной рукописи в настоящее время); в приложении опубликованы тексты № 1, 3, 4, 6, 8 по приведенному списку. (Примеч. ред.)

обуздать неудовольствие общества недостаточно энергичным, по мнению многих, проведением реформ. Мотором большинства акций протеста было студенчество. П.Висковатов, по-видимому, принадлежал к радикально настроенной его части. Одним из штрихов такого умонастроения будущего либерального ученого является автограф сохранившегося в его архиве стихотворения Висковатова с прозрачным заголовком: «На смерть М.....ва» и датой: «Сентябрь 1865г.», т.е. посвященного арестованному 14 сентября 1861 г., сосланному на каторгу и скончавшемуся там 3 августа 1865 г. писателю М.И.Михайлову. Это был первый в 1860-е годы арест известного писателя, вызвавший множество публичных протестов интеллигенции и студенчества. Сочувствие Михайлову проявилось в двух стихотворных обращениях к нему — Н.Огарева и кого-то из студентов (Н.Утина или И.Рождественского). Стихотворение П.Висковатова включается в этот мемориальный ряд (который, очевидно, вследствие его «потаенности» еще не весь нам известен).

НА СМЕРТЬ М<ИХАЙЛО>ВА

На земле лежит белый снег глубок.
Солнце красное в небе скрылося.
Хлад мороз его пеленой одел.
На бугре сидит за оградю
За заводскою удалой певец ...
На ногах его цепи тяжкие...
Перекинул он ногу на ногу
И подпер рукой свою голову.
С головы его полустриженной
Шапку сбросило на холодный лед...
Призадумался удалой певец
О свободе той, что на родине
Не нашел нигде, пробудить не мог:
На родной земле тьма кромешная,
И огни, что в ней загораются,
Озаряют тьму безобразную.
Но из тьмы ночной ясный день рожден
И не век царить безобразию.
Над ночью тьмой разгораясь,
Зорька алая яркий свет прольет.
Отшатнется тьма, тени скроются,
И расстелет день крылья белые.
На земле тогда воля вольная,
Правда-истина будут царствовать.
На ногах его цепи звякнули,
Голова на грудь тихо свесилась,
Тело дрогнуло и бездыханно
Да на белый снег повалилося.

Сентябрь 1865 г.

(ГПБ. Ф.48. Ед.хр.1. Л.80б.—9).

4

5 февраля 1925 г. на заседании Ленинградского общества библиофилов (ЛОБ) был прочитан А.С.Молчановым доклад о деятельности известнейшего петербургского книгопродавца и издателя журналов «Антиквар» и «Русский библиофил» Н.В.Соловьева (1877—1915). Изложение этого доклада с двумя небезынтересными фактами находим в части архива ЛОБа в ГПБ. Приведем интересующий нас текст:

«Первой крупной покупкой Н.В.Соловьева, у которого докладчик работал в то время, было приобретение остатка склада книгоиздателя И.Т.Лисенкова. Среди купленных книг было немало курьезных по содержанию и архив, перепроданный П.А.Картавову, в котором был найден оригинал сказки Некрасова «Баба Яга».

Характеризуя личность И.Т.Лисенкова, докладчик указывает на его оригинальность и попутно рассказывает, со слов сына покойного, что у последнего на складе хранилась в закладе шинель А.С.Пушкина, погибшая с течением времени от моли и крыс в магазине Гостиного Двора». *(ГПБ. Ф.76. Ед.хр.65. Л.206).*

Гоголь был одним из любимых писателей Хармса. Мне уже довелось однажды отметить близость его «Анекдотов из жизни Пушкина» рассказам о Пушкине Хлестакова в «Ревизоре». Кажется, что не лишены интереса в связи с текстами Хармса несколько деталей «Мертвых душ», на которые осмелось обратить внимание читателя (ссылки на поэму даются по т. 5 собрания сочинений Гоголя в 6 т. М., 1959).

1. У Хармса есть миниатюра под заглавием «Новая Анатомия», где речь идет об одной маленькой девочке, на носу которой выросли две голубые ленты. Кажется, что подобный случай «новой анатомии» фигурирует и в рассказе о Ноздре: «И наврет совершенно без всякой нужды: вдруг расскажет, что у него была лошадь какой-нибудь голубой или розовой шерсти, и тому подобную чепуху...» (С.74). Кстати, слово «чепуха» — тоже популярное в лексике Хармса.

2. У Хармса есть такое стихотворение (или строфа, место которой не определено):

Взяли фризую шинель
пристрочили кант
положили на панель
вот и вышел музыкант.

Фризовая шинель, т.е. из толстой ворсистой ткани, вышла из употребления еще до конца XIX в. — не только из быта, но и из языка. Не лишено вероятия, что к Хармсу она «вернулась» от капитана Копейкина, который носил именно фризую шинель.

3. В тексте Хармса «Ехал доктор из далека...» фигурирует мужской персонаж с женским именем: Доктор Матрена. В «Мертвых душах» похожего «персонажа» подсовывает Чичикову Собакевич. Это Елизавета Воробей, баба, которую под видом мужика Собакевич включил в список проданных им душ (С.142).

4. В нескольких произведениях Хармса фигурирует сабля: то как своеобразная хармсовская «мера мира», то как некий квазифилософский термин. Хармсовская игра саблей вполне могла быть инициирована саблями, мелькающими в «Мертвых душах»: то в словах Чичикова, сулящего привезти ее сыну Манилова Фемистоклосу; то в кабинете у Ноздрева, где «висели только сабли и два ружья» (С.40 и 78).

5. Многочисленные «Истории», то и дело озаглавливающие тексты Хармса (см. «Историческая личность», «История», «История дерущихся» и мн.др.), вполне могут происходить из каламбура Гоголя по поводу Ноздрева: «Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила» (С.74).

6. В одном, по-видимому, незавершенном прозаическом тексте Хармса, начинающемся: «Иван Федорович пришел домой...», фигурирует кот Селиван. Эта кличка, возможно, произведена озвончением имени чичиковского кучера Селифана.

7. Не только в тексте Хармса, начинающемся стихами: «Я не имею больше власти// таить в себе любовные страсти...», но и еще в нескольких — стихотворных и прозаических — тема и само понятие «страсти» фигурирует достаточно отчетливо. В связи с этим стоит, возможно, обратить внимание на пространный пассаж о страстях в гоголевских «Мертвых душах»: «Быстро все превращается в человеке; не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно обративший к себе все жизненные токи. И не раз не только широкая страсть, но ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому разрасталась в рожденном на лучшие подвиги, заставляла его забывать великие и святые обязанности и в ничтожных побрякушках видеть великое и святое. Бесчисленные, как морские пески, человеческие страсти, и все не похоже одна на другую, все они, низкие и прекрасные, вначале покорны человеку и потом уже становятся страшными властелинами его. Блажен избравший себе из всех прекраснейшую страсть; растет и десятирится с каждым часом и минутой безмерное его блаженство, и входит он глубже и глубже в бесконечный рай своей души. Но есть страсти, которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Высшими начертаньями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, не умолкающее во всю жизнь» (С.254).

Р. П. Мошинская

«ВЕРИТЕ ЛИ ВЫ В ПРИВИДЕНИЯ?»

Загробные визиты Марфы Петровны могут показаться случайными и не говорящими ни о чем, кроме как о больной психике г-на Свидригайлова, но между «визитами дамы» есть связь — и эта связь — литературная. Посещая Свидригайлова, покойница говорила, «вообразите себе, о самых ничтожных пустяках...». В первый раз, сразу после похорон, «вошла в дверь: «А вы, говорит, Аркадий Иванович, сегодня за хлопотами и забыли в столовой часы завести». А часы эти я, действительно, все семь лет, каждую неделю сам заводил, а забуду — так всегда, бывало, напомнит»¹.

Между тем в литературе уже был персонаж, регулярно заводивший часы: «*Послушайте, дорогой, — произнесла моя мать, — вы не забыли завести часы? — Господи боже! — воскликнул отец в сердцах, стараясь в то же время приглушить свой голос, — бывало ли когда-нибудь с сотворения мира, чтобы женщина прерывала мужчину таким дурацким вопросом?*» Все дело в том, что отец героя «взял себе за правило в первый воскресный вечер каждого месяца, от начала и до конца года, — с такой же неукоснительностью, с какой наступал воскресный вечер, — — собственноручно заводить большие часы, стоявшие у нас на верхней площадке черной лестницы. — А так как в пору, о которой я завел речь, ему шел шестой десяток, — то он мало-помалу перенес на этот вечер также и некоторые другие незначительные семейные дела, чтобы, как он часто говаривал дяде Тоби, отделаться от них всех сразу и чтобы они больше ему не докучали и не беспокоили его до конца месяца.

Но в этой пунктуальности была одна неприятная сторона <...> а именно: благодаря несчастной ассоциации идей, которые в действительности ничем между собой не связаны, бедная моя мать не могла слышать, как заводятся названные часы, — без того, чтобы ей сейчас же не приходили в голову мысли о кое-каких других вещах, и *vice versa*»².

Так повествует Тристрам Шенди о моменте собственного зачатия. Если следовать учению «проницательного Локка» об ассоциации идей, на которое ссылается английский джентльмен, то напоминание Марфы Петровны Свидригайлову о необходимости завести часы связывается с другими «пустяшными» семейными обязанностями, которые, видимо, были тягостны для Свидригайлова в силу того, что его супруге «шел шестой десяток» — Свидригайлов неоднократно напоминает, что она была «старее... пятью годами», а Свидригайлов — «человек лет пятидесяти». Итак, первое явление Марфы Петровны Свидригайлову, по всей видимости, говорит о том, что в его сознании Марфа Петровна — «старуха», к которой он был прикован супружескими обязательствами.

Второе появление Марфы Петровны — в дороге, на почтовой станции, здесь Марфа Петровна появляется с колодой карт: «Не загадать ли вам, Аркадий Иванович, на дорогу-то?» А она мастерица гадать была» — ведала тайну карт. «Ведьма». «Старая ведьма».

В третий раз покойница явилась Свидригайлову в новом модном платье и заявила, что «Аниська так не сошьет» («Аниська — это мастерица у нас в деревне, из прежних крепостных, в ученье в Москве была...») Обсуждение платья и сравнение его с работой швеи из крепостных выводит читателя на «Недоросля» Фонвизина — комедия начинается с диспута по поводу кафтана, сшитого крепостным портным-самоучкой. Враг просвещения, Простакова настаивала, что портному учиться ненадобно; Аниську уже

1 Достоевский Ф.М. Полн.собр.соч. в 30 т. Л., 1973. Т. 6. «Преступление и наказание». С.219. Последующие цитаты см. на с.215 — 220.

2 Стерн Лоренс. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968. С.27, 29—30.

отправляли учиться в Москву, но, по мнению требовательной Марфы Петровны, и она не достигла должного уровня. Марфа Петровна спрашивает у Свидригайлова суждения о новом платье — так же, как Простакова добивалась от мужа и брата мнения о Тришкином кафтане. Свидригайлов «осмотрел платье, потом внимательно ей в лицо посмотрел: «Охота вам, говорю, Марфа Петровна, из таких пустяков ко мне ходить, беспокоиться». — «Ах бог мой, батюшка, уж и потревожить тебя нельзя!» Обращение «батюшка» характерно для речи Простаковой. Свидригайлов заявляет своей покойной супруге, «чтобы подразнить ее: «Я, Марфа Петровна, жениться хочу». Ответ Марфы Петровны сводится к тому, что Свидригайлов «только добрых людей насмешит». В комедии Фонвизина заявление «Не хочу учиться, хочу жениться» целиком принадлежит любимому сыну Митрофану; у Достоевского «жениться хочу» — принадлежит Свидригайлову, а опасение, как бы он не «заучился» — его любящей супруге.

Итак, третье явление Марфы Петровны добавляет к облику «старой ведьмы» черты госпожи Простаковой — домашнего тирана.

Если учесть, что Марфа Петровна умерла при темных обстоятельствах, не вызвавших, однако, подозрений у полиции; приняв во внимание ее «посещения» человека, который, возможно, был причиной ее смерти, то по «ассоциации идей» возникает образ другой литературной «старухи» — графини Анны Федотовны — Пиковой дамы, знавшей тайну карт, тиранившей домашних и смерти которой ее фактический убийца «способствовал... раздражением нравственно»...

Тема «Пиковой дамы» традиционно рассматривается в связи с криминальной историей Раскольникова, где роль зловещей старухи отводится убитой молодым человеком ростовщице Алене Ивановне. На наш взгляд, в «Преступлении и наказании» сюжет «Пиковой дамы» раздваивается на историю убийства процентщицы и загадочную историю смерти (или убийства?) Марфы Петровны, на историю Раскольникова и историю Свидригайлова. Галлюцинации Свидригайлова являются одним, но далеко не единственным указателем на сопряженность этих сюжетных линий с петербургской повестью Пушкина.

ANECDOTICA

Из записной книги П.И.Миллера

Павел Иванович Миллер (1813 — 1885)* был лицеистом шестого выпуска и хранителем лицейских традиций. Горячий поклонник Пушкина, он летом 1831 г. познакомился с поэтом, выполнял мелкие его поручения и позже в меру сил старался послужить ему и его памяти. Окончив курс в 1832 г., Миллер с начала 1833 г. по 1848 г. был секретарем А.Х.Бенкендорфа (дядя Миллера по матери — жандармский генерал А.А.Волков), затем перешел в почтовый департамент, а с середины 1850-х гг. жил в отставке в Москве. Чуждый талантов к изящной словесности, Миллер питал многолетнюю склонность фиксировать замеченные самим или услышанные от других (благо служебные и светские знакомства были многообразны и интересны) парадоксы мысли, сентенции и нравственные наблюдения, происшествия и «случаи». Собранный им калейдоскоп «мелочей жизни» не особенно богат, но все же любопытен. В жанрах моралистическо-описа-

* Сведения о П. И. Миллере с характеристикой сохранившейся части его архива (в том числе и публикуемой подборки) см. в статье: *Эйдельман Н. Я.* Десять автографов Пушкина из архива П. И. Миллера. — Записки отдела рукописей <ГБЛ>. Вып. 33. М., 1972 (на С. 283—284 приведен каламбур П. В. Нашокина об А. Я. Булгакове).

тельной афористики и с воспоминаниями Миллер выступал и в печати; самые значимые и известные — его воспоминания об общении с Пушкиным (напечатаны посмертно в «Русском архиве». 1902. № 10). При жизни он публиковал в периодике циклы миниатюрных наблюдений под общим заглавием «Из записной книги» (или «книжки»; с подписью *П. М. -рз* или под псевдонимом *П. И. Лучка*): небольшие подборки появились, в частности, в «Молодике на 1843 год». (Ч. 1), в «Современнике» (1848. № 4), в фельетонном разделе «Санкт-Петербургских ведомостей» (1849. № 120, 121, 157, 210, 241, 282).

В архиве Миллера сохранились материалы к этим публикациям и наиболее обширная тетрадка сброшпорованных листов с записями различных анекдотов и стихов, из которых лишь единичные были напечатаны; тут главным образом сосредоточена «потаенная» часть собрания Миллера: рассказы о современных и исторических деятелях России, коллекция непристойных анекдотов и т. п. Часто названо имя информанта; среди них — Л. В. Дубельт, В. Ф. Боголюбов, А. А. Бобринский и др. Особый интерес, конечно, вызывают записи (слышанных Миллером лично?) рассказов Гоголя и о нем, упоминания о Пушкине (в том числе прямое указание: «Слышал от Пушкина»). Если не все сведения из «записной книги» достоверны (многие истории явно апокрифичны), то все же они передают отголоски живой молвы полуторавековой давности.

Избранные тексты печатаются с сохранением их последовательности в тетради (ОР РГБ. Ф. 661. Карт. 1. Ед. хр. 7; записи делались в 1840-е гг.), без обозначения опускаемых фрагментов. Зачеркнутое в автографе дается в ломаных скобках.

Про Ив. Лазарева Вяземский Петр сказал: у него <вечно> табак в носу, нос во рту, а во рту нужник¹.

Покойный Соллогуб, встретясь с Титовым, который был назначен посланником в Константинополь, сказал ему на прощанье: «Когда там, топ cher, посадят тебя на кол, то вспомни обо мне»².

Ермолов про кого-то сказал: снимите с него сапог — и вы увидите, что у него копыто³.

В картинном описании Плюшкина в «Мертвых душах» цензура <исправлено на: Гоголь> зачеркнула один эпизод из жизни этого образцового скряги. — Он ставил около анбаров караульчиков из своих мужиков, которые должны были бить в доску. В морозные ночи зимою Плюшкин выходил из дому и, подойдя к очередному караульщику, заводил с ним такого рода разговор: «Кто сегодня караульный?» — Мужик называл себя по имени. — «А что, Ерема, или такой-то, продолжал Плюшкин, сегодня ведь холодно?» — «Куда холодно». — «А к утру еще посвежеет <: звезды так и вырезались>». — «А пожалуй, что посвежеет». — «А у тебя, Ерема, ведь есть жена?» — «Есть». — «И в избе-то, небось, теплее». — «Ну, вестимо теплее». — «И тебе бы, чай, хотелось к жене да в избу?» — «Еще бы не хотелось». — «Ну так дай, Ерема, мне гривенник и ступай себе домой, а я за тебя постою». — И Плюшкин брал со<своего> мужика гривенник и становился у доски. < Каков помещик!>⁴

В русском языке есть испанские слова, напр., *дондеже*, есть итальянские, напр., *кольми*, *паче*, есть английские, напр., *ешь*, *тайна*, *бинт*, *сноп*, и наконец есть китайские, напр., *тын*, *чин*, *сын*.

Гоголь рассказывал, что он раз шел с Войцехом, малороссийским помещиком, по деревне. Вдруг слышат они плач и вопли в одной избе. Они входят туда и видят мертвого младенца на столе. Хохол, отец ребенка, отчаянно рыдал. На расспросы и утешения Гоголя он восклицал только: «О пане, пане, да який же он был писарь, о писарь мой, бойкий писарь». — Наконец Гоголь спросил хохла: да какой же он

был писарь, когда ему было всего три года. — «Да как же не писарь,— отвечал хохол, заливаясь слезами,— насерит бывало, да пальцами по полу так и распишет». — «Находить в горе столько смешного и в смешном столько горестного мог только один Гоголь»⁵.

Нашокин сказал раз Александру Булгакову, московскому почтдиректору, когда этот по какому-то случаю разрядился: «Ты сегодня просто франт, но не лев, ты почти-лев»⁶.

Тот же Нашокин советовал кому-то, глядя на шубу, которая вся вылезла: «Попробуйте ее выбрить: авось будет гуще».

«По-моему, вот какое различие между французом и немцем, — сказал раз А.С.Пушкин, — француз — как пятачок, немец — как клоп; француз вытянет и отстанет, а немец искушает, других клопов разведет, а сам все<-таки> останется».

Гоголь уверял, что из старых холостяков всех наций — нет гаже и развратнее немца-ловеласа: «Я знал одного немца, — рассказывал он в доказательство,— который, чтоб сильнее подействовать на воображение и на чувственность немки, прибежал к мифологическим пособиям: он раздевался, брал под мышки 2-х лебедей и сладострастно плескался в пруде перед ее окнами. — Какая подлость!» — с негодованием прибавлял Гоголь⁷.

Старуха показывала какую-то желтую, маленькую косточку. — «Что это?» — спросили ее. — «Это мощи». — «Какие же?» — «А это — зуб Бориса и Глеба».

Трехлетнюю племянницу коменданта Мартошова <?> подносили к причастию. — Боясь, чтоб она не замотала ручонками и не разлила как-нибудь чашки, он не мог ничего другого придумать ей в угрозу, как: «Оставь, оставь, это бя, кака».

Монахи просили Петра, чтоб он велел им отвезти к монастырям некоторые угодья. Не жалуя корыстолюбия ни в каком звании, а тем еще менее в монашеском, он приказал оставить эту просьбу без внимания, сказав, что сам позаботится об их выгодах. Монахи через несколько времени опять подали ему новую просьбу. — Петр работал тогда в Адмиралтействе и на докладе Меньшикова написал собственноручно: не хотят ли они <...>. — Святые отцы после второй неудачной попытки, не предвидя успеха, успокоились. — Так прошло несколько царствований. — В царствование Екатерины 2-й они не утерпели и, снова подали просьбу о том же. — Она велела справиться в делах и узнав, что по этому предмету существует уже резолюция Петра Великого, захотела узнать ее. — Трудно было отыскать эту бумагу в Сенатском Архиве, а труднее было решиться показать ее Государыне. Но делать было нечего. С улыбкой прочтя отметку Петра Великого, она сказала князю Куракину, отдавая ему прошение монахов: «Утверждаю в полной силе резолюцию Петра Великого, впрочем я и этого дать им не могу». — Ермолов же от себя прибавил: потому что Государыня считала нужным оставить это для себя. — Он уверял, что бумагу с собственноручно написанными словами Петра и теперь можно видеть в Сенате, где он ее и видел⁸.

После смерти комиссариатского чиновника делалась опись оставшейся у него в доме мебели. — Аудитор и писарь подошли к стоявшему в углу биде. — «Это что такое?» — спросил писарь, обходя и обглядывая со всех сторон биде. — Аудитор молча поднял крышку. — «Пиши,— сказал он,— скрипачной футляр на ножках, самой же скрипки в виду не имеется».

Вскоре после смерти мужа вдова пришла на его могилу и на коленях молилась о успокоении души его. — Вдруг под платьем у себя почувствовала она какое-то жгучее щекотанье. — Приписав это наитию мужниной тени, она воскликнула в удивительном порыве: «Душечка, шевелюшечка, жил, шевелил — умер, не забь!» — Встав потом на ноги, она заметила, что под платьем у ней была молодая крапива. — Слышал от Пушкина.

Какая разница между графом *Литта* и Бегтровым, который продает картины? — спросил меня Н.И.Греч. — Я замаялся. — «Один — граф Литта, а другой Литограф»⁹.

В концерте Патриотического общества В.Соллогуб, автор Повестей на сон грядущий, предупредно спел арию из Сонамбулы. — «Ему бы только петь в хорах, — сказал Греч, — а уж *solo губит* он»¹⁰.

При разъезде с бала Лазаревых В.Соллогуб и Авдулин стояли в дверях, ожидая экипажей. Увидя подъехавшую карету<цугом>и человека в ливрее, который кликал Авдулина, Соллогуб, обратясь к нам, стоявшим тут же на подъезде, закричал насмешливо: «Авдулина карета готова!» — Авдулин действительно через несколько минут вскочил в карету и крикнул ему в ответ из окна: «А Соллогуба галоши готовы». Мы все захохотали на подъезде. Автор Повести двух галош, только что тогда вышедшей, скрылся в толпе и вероятно в галошах возвратился по обыкновению домой¹¹.

Кант раз, может быть, в свою жизнь сострил — и довольно удачно. Была свадьба — приятель его лет 60 женился на 18-тилетней девушке. Из церкви поехали к новобрачным; поехал и Кант. По немецкому обычаю должен был каждый из гостей изустно пожелать им счастья. Взяв шляпу и трость, Кант собрался незаметно улизнуть из комнаты, — но вдруг в дверях был остановлен молодыми. «Вы должны же нам пожелать чего-нибудь», — сказал 60-тилетний муж, подводя к нему молоденькую жену свою. — Кант посмотрел на них в раздумьи и сказал: «Желаю вам многочисленного потомства, но сперва детей; впрочем их ожидать трудно, а опасаться можно».

Один приехавший провинциал остановился в гостиннице Кулона, на Михайловской площади. Прожив три дня, он вышел на Невский проспект и встретился с приятелем. — «Ну что, брат, как тебе нравятся Питер?» — спросил приятель. — «Ничего, хорош; трактиры только здесь пребеспокойные». — «Это от чего?» — «Да вот у меня например сосед; пренеприятный, нечего сказать! целый день пердит да полощет рот; и должен быть англичанин». — «Почему же ты думаешь, что англичанин?» — «Да на дверях у него прибита дощечка с надписью: ватер-клоз»¹².

А вот стихи Соболевского на Барона Зебах, Саксонского<исправлено из: Сардинского> поверенного, женившегося на дочери графа Нессельрода:

Барон Антон фон Зебах
Женился на уроде,
Зато живет на хлебах
У Графа Нессельроде¹³.

Вот сколько собралось у меня анекдотов.

Примечания

- 1 Возможно, речь идет о Иване Иоакимовиче Лазареве (1786 — 1858), попечителе московского Лазаревского института; портретировавший семью Лазаревых художник С.К.Заряноко передал характерные особенности армянской внешности братьев (в частности, большие «восточные» носы); вероятно, в связи с одним из портретов московским остроумцем, приятелем П.А.Вяземского С.А.Нееловым были написаны такие стихи:

На портрет Л.
Кто твой портрет здесь не узнает:
Нос в рот глядит,
Рот глупость говорит
К тому же и воняет.
(ОР РГБ. Ф. 129. Карт. 20 Ед.хр. 6. Л. 51)

В письмах и разговорах Вяземский часто передавал шутки и остроты Неелова, как и *bons mots* Вяземского порой служили «поэтической темой» для последнего.

- 2 *Соллогуб* — вероятно, Александр Иванович (1787—1843), отец писателя; тайный советник, церемониймейстер двора. *Титов* Владимир Павлович (1807—1891),

- писатель, дипломат, посланник в Константинополе с 1843 г. (с 1840 г. там же поверенный в делах).
- 3) *Ермолов* Алексей Петрович (1777—1861), прославленный генерал, с 1827 г. в отставке; сам мемуарист, Ермолов был знатоком исторических преданий и мастером *bon mot* и анекдота, записи которых публиковались в периодике с конца XIX в.
 - 4 Во всех известных редакциях первого тома «Мертвых душ» данный эпизод отсутствует.
 - 5 Данный рассказ в гоголиане больше не упоминается.
 - 6 *Нащокин* Павел Воинович (1801—1854), близкий друг Пушкина, ценившего «живость и остроту характера» Нащокина. *Булгаков* Александр Яковлевич (1781—1863), московский почт-директор в 1832—1856 гг. *Lion (фр.)* — светский «лев».
 - 7 По свидетельству Л.И. Арнольди, Гоголь рассказал эту историю о немце-ловеласе в июне 1849 г. в Москве (см.: Мое знакомство с Гоголем. — Рус. вестник, 1862. Т. 37; вошло в: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М.; Л., «Academia», 1933. С. 398); рассказ в передаче Арнольди близок к записи Миллера, но более обстоятелен.
 - 8 Тематика и построение рассказа типичны для многочисленных анекдотов о Екатерине II; ср. запись в «Table-talk» Пушкина: «Государыня (Ек<атерина> II) говаривала: «Когда хочу заняться каким-нибудь новым установлением, я приказываю порыться в архивах и отыскать, не говорено ли было уже о том при Петре Великом? и почти всегда открывается, что предполагаемое дело было уже им обдумано» (*Пушкин*. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 12. С. 168).
 - 9 Граф *Литта* Юлий Помпеевич (1763—1839), старший обер-камергер двора; *Бегров*, вероятно, Карл Иоахим (1799—1875), ученый литограф при Главном штабе. *Греч* Николай Иванович (1787—1867), писатель, журналист, известны многие его остроты и каламбуры (см. отдельные указания в статье Иванова-Разумника в кн.: *Греч Н.И.* — Записки о моей жизни. М.; Л.: «Academia», МСМXXX. С. 27).
 - 10 *Соллогуб* Владимир Александрович (1813 — 1882), писатель, в 1840-е гг. служил в мин-ве внутр. дел в Петербурге; его повести и рассказы были собраны в сб. «На сон грядущий. Отрывки из вседневной жизни» (Т. 1-2. СПб., 1841 — 1843). «Сомнамбула» (1831) — опера Винченцо Беллини; с 1843 г. с партией Эльвино в Петербурге с большим успехом выступал Д.Рубини.
 - 11 Рассказанный эпизод приводил в своих воспоминаниях И.И. Панаев (*Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М., 1988. С. 308—309) как иллюстрацию чрезвычайной популярности в обществе повести Соллогуба «История двух калаш» (опубл. в «Отечественных записках», 1839, № 1); по Панаеву, дело было «При разъезде с бала Д*» и «пересемешник» Соллогуба был обозначен как А — н, «господин очень бойкий и находчивый»; имеется в виду Сергей Алексеевич Авдулин (1811—1855), переводчик министерства иностранных дел.
 - 12 Этот анекдот известен в поэтическом переложении И.П. Мятлева (шуточное стихотворение «Неприятный сосед» (1842—1843 ?). — *Мятлев И. П.* Стихотворения: Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Л., 1969. С. 119).
 - 13 Эпиграмма Соболевского в несколько иной редакции приводится в записках А.О. Смирновой-Россет; поводом послужила свадьба младшей дочери министра иностранных дел К.В. Нессельроде Марии (р. в 1820) и саксонского дипломата Льва Зебаха (ср. *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 201, 356; тут же о непривлекательной внешности Марии Нессельроде). Автограф этой эпиграммы находится в тетради стихов Соболевского в ИРЛИ (архив М. Н. Лонгинова, № 23498), и текст читается так:

Лев Федорович Зебах,
Женатый на уроде,
Живет себе на хлебах
У Графа Нессельроде.

Сообщил С.П.

ПИСЬМО СЕРГЕЯ БОБРОВА БОРИСУ САДОВСКОМУ

Среди 13 писем С. П. Боброва Б. А. Садовскому 1912—1920 гг. в РГАЛИ (Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 30) любопытно последнее письмо от 2 февраля 1920 г., дающее выразительные штрихи литературной жизни Москвы эпохи «военного коммунизма».

Дорогой Борис Александрович.

Очень было приятно получить от Вас письмо, признаться, даже не знал, живы Вы или нет. Что сказать Вам о Москве, — «шумим, братец, шумим», шуму много, толку мало, а еды еще меньше. Хлеб у нас 200 р. фунт, картофель 75, масло 2200 и проч. Везде кроме того адский холод, сейчас пишу Вам и поминутно отрываюсь, дую на руки, в комнате нет и 5 градусов, но это считается теплой комнатой, в других моих апартаментах вода и прочие жидкости немедленно замерзают. Все устали, изболелись, измучались, но все еще что-то делаем. На «Центрифугу» нам дали денег, будем издаваться, но пока дело идет очень плохо, т.к. все московские типографии стали. В Народном Комиссариате по просвещению у Луначарского организуется литературный отдел, на который сейчас возлагаются пишущей братией некоторые надежды; Заведует отделом сам Нарком, его заместитель Брюсов, в коллегии входят Иванов, Балтрушайтис (25-летие которого недавно очень нежно праздновали), Серафимович и др. Какие-то дела делаются: этот литер. отд. собирается выпустить два альманаха, поговаривают о журнале и пр. Может быть, что-нибудь и выйдет. Брюсова я не так давно видел, он долго лежал, у него была флегмона на ноге, делали операцию, и он довольно долго лежал, — тоже плачется, хотя и «сочувствующий», занимается Пушкиным и зарабатывает массу денег. Ходасевича недавно видел в Театральном отд. Наркомпроса, он работает, кажется, в Горьковской «Всемирной литературе». О Кожеваткине, слава небесам, ничего не слышал, кажется, окончательно заглох — туда и дорога, вредный человечиска. Белый в Москве, работает в Румянцевском музее, собирается уезжать за границу, к жене, по крайней мере, говорит об этом все время. Конечно, Вы помните Пашуканиса, — он был арестован, а теперь о нем ходят мрачные слухи, — за которые не смею ручаться, — что он расстрелян. Бальмонт работает, пишет, живет, говорят, довольно плохо. Якулов процветает, работает для театра. Художники вообще живут сравнительно сносно. Балиев похудел и сильно помрачнел, — но если бы Вы только видели, что за публика посещает его «Летучую мышшь», — самый низок, есть от чего помрачнеть. Вячеслав процветает, читает по всем местам лекции и гнусавит по-прежнему. Говорил мне что-то Белый про Нилендера — но, ей-ей, не помню что. Ну вот, кажется, и все. Про себя что Вам сказать, — служу в Нарком-почт и телеграфов, где заведую статистическим бюро, читаю лекции по стиховедению в Пролеткульте, вожусь с издательством и типографиями, писать некогда, топлю печку, ем слабо, рублю дрова, таскаю воду. Если Вам нужно стихов или чего другого, могу прислать. Всего Вам доброго. Пишите. Жена благодарит Вас за память, желает здоровья и покоя.

Ваш Сергей Бобров

2.11.<19>20

Москва, М. Путинковский, 4, 21

Сообщил С. В. Шумихин

ПУДЕЛЬ-КАЗНАЧЕЙ

В повести Гоголя «Нос» чиновник газетной экспедиции, отказывая майору Ковалеву, желающему припечатать объявление о пропаже носа, говорит: «А вот на прошлой неделе такой же был случай. Пришел чиновник таким же образом, как вы теперь пришли, принес записку, денег по расчету пришлось 2 р. 73 к., и все объявление состояло в том, что сбежал пудель черной шерсти. Кажется, что бы тут такого? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого-то учреждения».

Как это ни покажется странным, петербургские современники Гоголя могли видеть здесь злободневный намек на реальное событие (подобно вскользь упомянутому в той же повести танцующим стульям в Конюшенной улице, т.е., как

бы сказали сейчас, случаю «полтергейста»). Подтверждение находим в «Воспоминаниях» Авдотьи Панаевой, где рассказано о цензоре В.С. Межевиче:

«Раз его посадили под арест по следующему случаю. Какой-то шутник принес объявление о сбежавшем у него бульдоге и описал приметы, очень схожие с личностью одного значительного лица в администрации, и приложил адрес дома, где это лицо занимало казенную квартиру, прибавив: “кто доставит сбежавшего бульдога, тот получит приличное вознаграждение”» (*Панаева (Головачева) А.Я.* Воспоминания. М., 1948. С.118).

Готовившим и комментировавшим воспоминания Панаевой К.И. Чуковским не был отмечен этот источник эпизода из гоголевской повести.

Сообщил С.В. Шумихин

С. Г. Бочаров

ПРИМЕЧАНИЕ К МЕМУАРУ

В предыдущем номере «Нового литературного обозрения» напечатана моя мемуарная статья «Об одном разговоре и вокруг него»; в ней упомянуто, в частности, наша первая поездка в Саранск к М. М. Бахтину в июне 1961 г. с В. Кожинным и Г. Гачевым. Когда статья ушла в набор, я прочитал воспоминания Вадима Кожина и не имел уже технической возможности отозваться на них примечанием, которое поэтому посылаю вдогонку напечатанной статье.

В. Кожин вспоминает: «Когда я впервые приехал к нему вместе с моими коллегами С. Бочаровым и Г. Гачевым, то Гачев, самый непосредственный из нас, уже через 15 минут разговора встал перед Бахтиным на колени и спросил его: «Михаил Михайлович, как жить, чтобы после всех испытаний оставаться таким, как вы?!» (Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск. 1992, № 1. С. 112.).

К этому сообщению относится мое примечание. Дело в том, что я Гачева на коленях перед Бахтиным не помню. Мы перед ним сидели или, возможно, кто-то стоял. Неприятно узнавать о себе, что ты забыл такой яркий факт. Но его не помнит и Гачев, я его спрашивал. Я не подвергаю сомнению сообщение Кожина. Вполне допускаю, что он один помнит то, чего мы двое не помним. Ведь даже и голый факт не удостоверяется большинством голосов, хотя бы к нему принадлежал и сам Гачев. Хотя и все же — сам Гачев...

Могут сказать — что за мелочность. Но это как сказать: все-таки интересное было событие, и достоверность его подробностей — вряд ли это мелочь, особенно столь выразительных. Главное же — из этого факта глядит проблема, часто встающая перед историком и филологом, имеющим дело с мемуарными свидетельствами.

Было или не было? «Расемон» — кто читал рассказ Акутагавы и видел фильм Куросавы, помнит, что это такое. Но если не соблазняться все же мистикой «расемона» и остаться на более твердой и нам привычной почве истории литературы, то мы припомним немало случаев, когда не так-то просто решить — было или не было это в истории литературы. Был ли Шекспир, писал ли Шолохов «Тихий Дон», а Бахтин — труды Медведова и Волошинова? Что такое недавно опубликованный в воспоминаниях Е. Н. Опочинина рассказ Достоевского о встречах с чиновником-некрофилом, влюбленным в мертвую красоту? («Новый мир». 1992. № 8). Мемуарист не сомневается, что писатель рассказал ему истинное, хоть и причудливое происшествие из собственной жизни, нам же сдается, что это один из

устных рассказов Достоевского, порою стоивших ему неприятностей при жизни и в потомстве: ведь и известной кляузе насчет девочки предшествовал устный рассказ на эту тему в гостиной А. В. Корвин-Круковской еще в 60-е годы.

П. Е. Щеголев текстологическим анализом черного письма Жуковского о смерти Пушкина показал, что торжественную и стройную фразу умирающего поэта, адресованную царю, по-видимому, Жуковский сочинил за Пушкина. Жуковским руководили при этом как забота о посмертной официальной репутации Пушкина, так и владевшая им всегда потребность в идеализации всякого материала, с каким имел он дело. Не подобная ли потребность владеет В. Кожинным, вспоминая Гачева на коленях перед Бахтиным? Если все-таки допустить (а как нам этого не допустить, когда мы не помним?), что этого не было, как объяснить происхождение такого воспоминания? В самом деле Кожинный являет здесь параллель Жуковскому: оба творят патетическую картину события. В обоих случаях имеет место то, что Пушкин называл (хвала Баратынского за то, что не поддавался такому соблазну) «преувеличением для произведения большего эффекта».

Круг явлений, обнимаемых этой формулой, широк и не уместается в историю литературы. Разве в жизни, в обычном общении, мы не ловим себя на потребности художественно дополнить свои рассказы? «Хочется произвести эстетическое впечатление в слушателе, доставить удовольствие, ну и лгут, даже, так сказать, жертвуя собою слушателю», — писал Достоевский в статье о «русском лганье». И если на одном культурном полюсе этого обширного явления находится Жуковский, работающий над письмом С. Л. Пушкину, то на другом — Хлестаков, у которого «тридцать пять тысяч курьеров» ведь сами собою выговорились, и вообще это «самая поэтическая минута в его жизни».

Были ли Гачев на коленях — этого уже не установить. В. Кожинный дал свое показание, я приношу свое. Признаться, я бы не хотел, чтобы Гачев на коленях перед Бахтиным отлился в незыблсмый скульптурный факт и перешел как таковой в культурную память человечества. Достоверное и легендарное смешаны в этой памяти, и всегда будут смешаны, но это не значит, что она не подлежит этической проверке, как и простая память любого из нас.

Р. С. Этот текст я показал Г. Гачеву, и он дал свой комментарий; свой анализ порождающего механизма эффектного эпизода. Тот внутренний жест преклонения, который был в его словах к Бахтину (их, примерно такие слова он помнит), рассказчик-воспоминатель материализовал и превратил во внешний физический жест, породив красивый эпизод, видимо, «для произведения большего эффекта». Если так, то вполне ли невинен такой прием артистической обработки воспоминания? Тут уж кто как рассудит, по мне — он небезобиден, если представить его превратившимся в мемуарный, а то и научный метод.



практика

КРИТИКИ И ЛИРИКИ

Сергей Бирюков. НЕТРАДИЦИОННАЯ ТРАДИЦИЯ
Ры Никонова ОТВЕЧАЕТ НА ВОПРОСЫ С. Бирюкова

О ЕВГЕНИИ ХАРИТОНОВЕ

СТАТЬИ А. Гольдштейна, К. Рогова, О. Дарка

Евгений Харитонов
НЕИЗДАННЫЕ СТИХИ И ПРОЗА

РЕЦЕНЗИИ · ЗАМЕТКИ

БИБЛИОГРАФИЯ

ХРОНИКА

«ТОЛЬКО ОДНА ЦЕЛЬ: ВОССТАНОВЛЕНИЕ ИСТИНЫ»

*Вольфганг Казак отвечает
на вопросы литературоведа Сергея Дмитренко*

Имя немецкого филолога, многолетнего директора Института славистики Кельнского университета профессора Вольфганга Казака хорошо известно всем, кто сколько-нибудь серьезно занимается литературоведением. Как переводчик он открыл немецкоязычным читателям произведения Гоголя, Достоевского, Паустовского, многих других русских писателей. Он автор многочисленных статей, монографий о творчестве Гоголя и Паустовского, но поистине труд всей его жизни — знаменитый «Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года».

С. Д. Господин Казак, зная ту скрупулезность, с которой в вашем «Словаре» собраны факты по истории русской литературы XX века, нельзя не предположить, что и сегодня вы с таким же вниманием наблюдаете за литературным процессом в России. Издание «Словаря» 1988 года завершается вашей статьей «Дополнения по поводу перестройки в СССР». Какие дополнения к тем «дополнениям» могли бы вы сделать сегодня, четыре года спустя?

В. К. Вы ссылаетесь на лондонское русское издание моего Лексикона — «Словаря русской литературы с 1917 года». После его выхода в свет в 1988 году я еще три года продолжал работать над Лексиконом: сначала для московского издания, запланированного издательством «Книга», а потом для второго немецкого. Недавно это второе немецкое издание вышло под новым названием: «Словарь русской литературы XX века. От начала века до конца советской эры». Я не только написал множество новых статей, но еще и обновил все статьи Лексикона, привел их в соответствие с 1991 годом. Момент окончания этой работы был исключительно благоприятный. Он совпал со значительнейшими историческими событиями в вашей стране. Тогда в литературе «социалистический реализм» и «советская литература» стали понятиями отошедшей эпохи. Но в этот же миг и понятие «перестройка» тоже стало историческим, а ведь только что лондонское эмигрантское издательство «Overseas Ltd» любезно приняло упомянутые вами «Дополнения по поводу перестройки в СССР» как материал новее нового.

В лондонском «Словаре» в общей сложности 706 статей; для не вышедшего, к сожалению, до сих пор московского издания я написал 97 новых статей, во втором немецком издании всего 857 статей, из которых 747 — о русских

писателях, 110 — о различных связанных с русской литературой понятиях, то есть на 151 статью больше, чем в известном вам лондонском русском издании. Сюда вошли, с одной стороны, такие писатели, которые стали известными именно в этот период времени: Иван Жданов, Валерий Попов, Нина Садур, Татьяна Толстая или Борис Чичибабин; далее — такие авторы, на которых мне указали критики, например, Петр Краснов, Иван Лукаш, Павел Муратов или Илья Сургучев. Многим — Елене Гуро, Василию Мазурину, Николаю Рериху, Федору Степуну, Павлу Флоренскому — обязательно надо было бы и раньше отдать должное внимание, но они попали в мой список «дополнительных» авторов только под влиянием публикаций времен перестройки, когда ими стали заниматься в России. Только в последние годы у меня в руках оказались нужные материалы по поводу американской эмиграции, и я смог написать об Олеге Ильинском, Вадиме Крейде, Михаиле Крепсе, Льве Лосеве. В России и за границей в годы моей работы над Лексиконом и вплоть до перестройки было слишком мало известно о так называемой второй культуре, поэтому только сейчас появились статьи об Ольге Бешенковской, Евгении Кропивницком, Всеволоде Некрасове, Олеге Охапкине, Дмитриии Пригове, Яне Сагуновском, Сергее Стратановском или Игоре Холине.

Я не могу здесь перечислить всех; может быть, надо еще только назвать харбинскую группу эмигрантов, за которую я принялся только в эти годы, так что смог добавить к имени Валерия Перелешина также и имя Арсения Несмелова и еще включить в Лексикон статью о Чураевке и о журнале «Рубеж», который сейчас возрожден к жизни. Среди предметных статей самое главное для меня — большая новая статья «Религия и литература». И вы можете себе представить, насколько по-другому выглядит сейчас статья о Союзе писателей в сравнении с тем, что вы читаете в издании 1988 года.

С. Д. Но будет ли московское издание соответствовать новому немецкому?

В. К. Нет. Текст московского издания был закончен раньше и лежит — полностью переведенный — в издательстве «Книга». По последним сведениям, Лексикон должен выйти в марте 1993 года. В нем не просто на 50 (примерно) статей меньше, но он к тому же вообще соответствует периоду перестройки, когда еще был СССР. Конечно, было бы очень хорошо, если бы нашлись русские переводчики, которые привели бы текст в соответствие с 1991 годом, но пока что у меня только одно желание: чтоб он вообще вышел после всех многочисленных проволочек.

С. Д. Нет ли опасности в том, что и сегодня российская периодика во многом ориентируется на прежде запрещенные тексты, на имена эмигрантов и репрессированных писателей, превращая тем самым журналы, а зачастую и еженедельники в подобие антологий? Тем более что очевидно: качество содержания в этих антологиях падает. Скоро пойдет если не седьмая, то уж точно пятая вода на киселе.

В. К. Конечно, в огромном количестве прежде запрещенных текстов, которые теперь появляются в русских журналах, кроется некоторая опасность. Но ведь противоположное, то есть запрет на все эти имена или на тексты, было бы еще хуже. Большинство писателей, которых я упомянул в связи со своими новыми статьями о них, как раз и относятся к тем, чьи произведения наконец напечатаны в России. В первую очередь давайте просто радоваться, что теперь Шмелев и Мережковский, Ходасевич и Гумилев, Борис Хазанов и Юлий Даниэль, Ирина Ратушинская и Леонид Губанов, Мать Мария и Геннадий Айги стали доступны читателю в России. Я бы с удовольствием продолжал и продолжал этот список, мне нравится разность этих случайно поставленных рядом имен. Их обладатели имеют право быть опубликованными — и в журналах, и самостоятельными изданиями. Конечно, самые знаменитые имена и самые важные произведения появлялись в начале, и ваше мнение, что качество оставляет желать лучшего, отчасти справедливо. Но есть еще много хороших книг, которые выходили в эмиграции и которые в России еще только

должны быть напечатаны. Так, например, я только однажды обнаружил два-три стихотворения Владимира Смоленского в «Литературном обозрении», только лишь недавно передал для перепечатки в России прекраснейшую прозу Юрия Терапиано. Да и стихи его имеют мало общего с пятой или седьмой водой на киселе, так же как стихи Александра Гингера, Довида Кнута, Дмитрия Кленовского, Сергея Маковского, Ивана Новгород-Северского или Анны Присмановой.

Это огорчительно, что из-за необходимости перепечатывать произведения, которые были десятилетиями запрещены, приходится на время отказываться от чего-то нового. Но, с другой стороны, только таким путем может быть достигнуто то, за что я борюсь вот уже два десятилетия: восприятие русской литературы XX века как единого целого. Вот ведь в принципе неправильно, что в Институте мировой литературы создан Отдел русской зарубежной литературы, потому что таким путем и при новых оценках продолжается признание разрыва; но для переходного периода это точно так же необходимо, как неравное соотношение публикаций. Думаю, ущерб, который причиняет русской литературе новая экономическая ориентация — при том, что она необходима и ее нужно приветствовать, — значительно больше.

С. Д. Что вы и как ученый и как неравнодушный читатель ждете от тех литературных произведений, которые пишутся в России сегодня? Может быть, вы хотели бы предостеречь писателей от чего-либо?

В. К. Это не моя задача — от чего-то предостеречь русских писателей. Литература живет многообразно. Я бы скорее предостерег издателей от ориентации на один только рынок при выборе произведений для публикации. Если уж теперь в России открыли, что тривиальная литература — развлекательные криминальные романы, повести с сексуальным уклоном и тому подобное — хорошо продается, то издателя такой успех в сбыте должен только обязывать на вырученные деньги напечатать множество хороших книг. Знаменитый немецкий издатель Самуэл Фишер сказал однажды моему отцу — писателю Германну Казаку, что ему достаточно издать одну выгодную книгу на продажу, чтобы за ней напечатать десять других, но только принадлежащих настоящей литературе.

Я надеюсь, что есть в России писатели, которые сейчас пишут произведения о жизни при советском режиме, пользуясь возможностью сказать всю правду, — а именно то, чего не предлагает в конечном счете ни одно произведение, опубликованное в советскую эру. Ни про один роман, рассказ или стихотворение мы все же не знаем, до какой степени над ним поработал внутренний или внешний цензор. Но, несмотря на это, создавались хорошие книги. Другой областью могла бы стать современная ситуация — тема, которая всегда вдохновляла писателей, то есть преодоление собственных сложностей, лично пережитого, причем в такой форме, которая содержит основное, типичное, и это становится помощью другим людям.

Я понимаю, что русским писателям сейчас особенно трудно работать, потому что так значительно переменялись задачи русской литературы. При советском режиме она была и средством информации, которое, в противоположность газетам, телевидению и радио, сообщало значительно больше правды, пользуясь намеками, отчуждением и многими другими художественными приемами. Литература обладала и религиозным содержанием, давала и духовную пищу, что не было дозволено Церкви. Все эти функции исчезли. Но основные вопросы бытия, к которым вновь и вновь обращается литература, остались теми же: любовь, смерть, влияющие на судьбу встречи, разлука, служение ближнему, вина и прощение. Не менее важны, чем эти основные вопросы нашей земной жизни, и социальные проблемы, трудности общественного сосуществования людей, — так пусть бы и они были описаны по-новому.

Я бы, может быть, обратился к русским писателям: из пережитого вами не надо выбирать для описания только негативное, писать только черными красками, только — вот меткое русское слово — чернуху; смотрите открыто и

на положительное, на то, к чему мы все должны стремиться. Старайтесь видеть и свет тоже. Вы покажете свет — и вы поможете его приблизить. Я знаю, как трудно именно русскому писателю принять эту мысль после тех времен, когда советской литературе навязывали оптимизм. И тем не менее у нас всех есть жизненная задача: преодолевать тьму и делать явным свет. Но раз уж вы спрашиваете моего совета, я хотел бы вот что к этому добавить: в Советском Союзе редакторы имели вообще-то дурную репутацию, потому что они играли роль цензоров. Но из факта освобождения от цензуры и сегодняшней возможности публиковать написанное без вмешательства редактора не следует, что редакторы в журналах и издательствах не должны давать советов относительно языка и стиля. И если искать в связи с этим ответа на ваш вопрос, от чего я бы предостерег писателей, так это от невнимания к советам доброжелательного и опытного редактора.

С. Д. Другая сторона нашей сегодняшней литературной жизни: раньше замалчивали и шельмовали одних писателей, сегодня с рвением, достойным лучшего применения, рисуют монструозные черты на портретах Горького, Фадеева, А. Н. Толстого, да, пожалуй, всех советских литературных генералов, включая ныне здравствующих. Конечно, что было, то было, и свою совесть многие из этих мастеров (а среди них были и мастера, это свидетельствует и вы в ряде персоналий своего «Словаря») носили в дальнем кармане своих мундиров. Но все же: помимо не очень приглядной литературной судьбы у этих писателей есть произведения, тексты, не заслуживающие забвения. На мой взгляд, нынешнее таскание мертвых львов за хвосты — типичное проявление неольшевизма. Как уберечь от нового нигилизма читателей, особенно молодых?

В. К. Те писатели, которых вы называете «литературными генералами», в прошлые десятилетия, конечно, пользовались слишком большим вниманием. То, что теперь чаша весов склоняется на другую сторону и на некоторое время о них замолчали, — естественные последствия. Давайте писать, например, временно не о Горьком, а о Булгакове, не о Фадееве, а об Ахматовой, не об А. Н. Толстом, а о Бабеле. Одно из худших и нисколько не преодоленных свойств советской системы — человека (а следовательно, и писателя) то ли без умолку хвалить, то ли без остатка проклинать. Чего не хватало, так это равновесия, возможности у очевидно признанного писателя видеть слабости, а хорошую книгу хотя бы отчасти покритиковать. Пора покончить с идеализацией названных вами (и многих других) авторов, а их злоупотребление властью, человеческие и литературные слабости, как и политическую бесхарактерность, нужно разоблачать. Но заслуги перед русской литературой, которые есть и у этих писателей, не должны быть при этом забыты. Одна из важнейших задач русского литературоведения — выработать новую шкалу оценок, что выразится тогда в полноте, с какой будут подходить к каждому отдельно автору в истории русской литературы, которую пока еще только предстоит написать. Я рад тому, что в Лексиконе мне удалось, как вы говорите, добиться объективности в соотношении между критикой и признанием этих «литературных генералов». Со стороны литературоведов было бы правильно; открывая то негативное, что мы знаем, например, за Горьким или А. Н. Толстым, одновременно ссылаться на положительное; или если бы они в связи с другими «литературными генералами», как, например, Михалков или Сурков, сообщили бы и о таких фактах, когда те тайком использовали свою власть функционеров по-человечески в хорошем смысле и на общественное благо. Тут была бы только одна цель: восстановление истины.

С. Д. Наше литературоведение ныне оказалось перед лицом катастрофы: вот-вот погибнут немногочисленные филологические издания, перестают выпускать книги о литературе. Все это, бесспорно, вызывает у ученых апатию, у них, используя избитое в России выражение, опускаются руки. А каково состояние зарубежной славистики, особенно в той ее части, которая занима-

ется русской литературой XX века? Естественно, хотелось бы узнать ваше мнение не только о славистике в Германии.

В. К. Не думаю, что для западных славистов, которые занимаются русской литературой XX века, с концом советской эры очень уж многое переменялось. Для нас в Германии новой стала только задача объединения западной славистики и славистики бывшей ГДР, дававшей весьма одностороннюю картину русской литературы. С другой стороны, в Западной Германии очень мало славистов, которые занимаются современной русской литературой.

Раньше у моих русских коллег трудности с публикациями объяснялись политическими причинами, теперь — экономическими. А у нас трудности всегда были экономическими, например, все труды о современной русской литературе, которые появились в моей серии «Труды и тексты по славистике», то есть книги о Булгакове, Распутине, Шмелеве, Набокове, Ходасевиче, Пулатове, Окуджаве, были напечатаны на средства авторов. И продажа весьма редко окупала расходы, хотя это часто были первые монографии об этих авторах. А мои книги о Гоголе и Паустовском только потому смогли выйти в свет, что их финансировал один Фонд. Но при значительно больших возможностях сбыта в России так далеко дело там не пойдет. Вряд ли у вас когда-нибудь будет нормой литературоведческих изданий такие крошечные тиражи, как в моей серии — 300—500 экземпляров.

С. Д. Предыдущий вопрос я задавал еще и потому, что очевидная научная добросовестность, свойственная зарубежной славистике, может послужить хорошим примером (как, впрочем, и укором) российским, вчерашним советским, литературоведам, прилежно следовавшим предписаниям политической конъюнктуры. И все же — не приводила ли вынужденная политизация исследований западных славистов к тому, что приглушались проблемы художественного своеобразия русской литературы в XX веке? Какие исследования, на ваш взгляд, лишены подобных недостатков и нуждаются в скорейшем переводе на русский язык, издании в России?

В. К. Благодарю вас за слова об «очевидной научной добросовестности», это тот идеал, которому должен служить каждый филолог. Но, я полагаю, вы ошибаетесь, утверждая, что исследования западных славистов были вынужденно политизированными. Напротив: меня самого достаточно часто упрекали, что я в своих размышлениях о русской литературе не выносил политику за скобки. В «Ди цайтшрифт фюр Слависте Филологи» мою статью о сатире Войновича отклонили на том основании, что его сатирические произведения я не просто исследовал с точки зрения структуры, но еще и разъяснял с точки зрения политики. Я бы скорее упрекнул западных славистов, что они, идя на поводу у советской системы, долгое время пренебрегали исследованием эмигрантской литературы и не воспринимали русскую литературу как единство. Да и я сам пришел к пониманию этого, только работая над Лексиконом.

Если же я сейчас по вашей просьбе назову несколько трудов о современной русской литературе, которые я бы посоветовал перевести на русский, то это будет несправедливо по отношению к тем книгам, о которых я умолчу, — потому ли, что я их недостаточно знаю, потому ли, что я их вовсе не знаю, или потому, что мне не близка их методология. Ведь наука требует разносторонности! Один человек не может обладать достаточным обзором для всесторонне взвешенного мнения. Но вот работы в моей серии я знаю достаточно хорошо, и названные книги о Ходасевиче, Набокове, Шмелеве и Распутине могли бы стать хорошим вкладом в развитие науки о литературе в самой России; может быть, надо еще назвать истории литературы Леттенбауэра, фон Гюнтера, Чижевского, Хольтхауэна и мою.

С. Д. В литературоведении существуют понятия течения, направления, школы, группы и т. п. Какие, на ваш взгляд, научные тенденции в западной славистике наиболее перспективны сегодня? Есть ли будущее у структурализма? Каковы границы герменевтических подходов? Как вы относитесь к теории «порожда-

юшей поэтики» А. К. Жолковского? Впрочем, наверное, мой вопрос становится слишком длинным. Все в вашей воле.

В. К. Я скептически отношусь к названным вами понятиям. Нет таких научных методов в литературоведении, которые казались бы мне преимущественно многообещающими. Каков бы ни был метод, важен не он сам, а как он применяется. Биографическое исследование имеет такие же права на существование, как историко-политическое рассмотрение литературы. Но поскольку литература — это художественное творчество, то в конечном счете анализ должен быть подчинен тому, в чем заключено художественное, поэтическое, собственно литературное. Конечно, нужны формальные исследования, но они должны помогать интерпретации духовного. Структуралистскими методами можно с равным успехом анализировать как публицистическую информацию, так и поэтический текст. Но решающим является другое: определить, почему содержание одного текста исчерпывается информацией, а содержанию другого суждена долгая жизнь, почему он — искусство.

Преимущество формальных исследований состоит в том, что эта работа самым тесным образом связана с текстом; но опасность в том, что формальное переоценивается, за ним не видно целого. Одним лишь разумом не постичь настоящую литературу. Она возникает по наитию духа, в ней сочетаются поэт, прозаик или драматург и тот духовный мир, откуда все мы произошли. Но произведение искусства, написанное на человеческом языке, — это творение человека и требует технического умения. (Не только Цветаева говорит о «ремесле».) Так вот, всякий метод литературоведения хорош, если с его помощью можно не только исследовать эту самую технику, но пытаться постичь духовные первопричины и оставлять за произведением искусства право на многозначность.

С. Д. Мы в России с нетерпением ждем российского издания вашего Словаря. Вместе с тем, если я ничего не путаю, вы, кажется, хотите прекратить его дополнение. Если это так, то это слишком немилосердно по отношению к вашим многочисленным читателям. Уверен: подобного издания в России не появится еще несколько лет. По-моему, российскому литературоведению сейчас не до словарей. Да мы, еще и не очистившись от старых догм, начали заражаться новыми. А словари требуют всеохватности и объективности...

В. К. Нет, г-н Дмитренко, новое издание Словаря я готовить не буду. Я работал над этим Лексиконом двадцать лет (конечно, параллельно с сотнями других публикаций), и, кроме того, для библиографической и технической работы мне нужны были помощники, которых теперь, после того как я покинул Кельнский университет, не будет в моем распоряжении. А если вы считаете мой Словарь такой важной книгой, то вот и помогите мне сделать так, чтобы последнее немецкое издание было полностью переведено на русский. Я уже говорил, как сильно оно отличается от лондонского издания.

С. Д. Хочу верить, что и это ваше выступление в российском журнале чем-то поможет осуществлению этого пожелания. Ведь помощь может прийти самым неожиданным образом. А пока, господин Казак, искренне желая вам новых творческих сил, хотел бы завершить беседу вопросом, без которого, кажется, не обходится почти никто. Над чем же работает сегодня доктор Казак?

В. К. Вы спрашиваете о моих научных планах. Я уже как-то говорил в интервью, опубликованном в вашей стране, что хочу написать книгу об изображении Христа в русской литературе XX века. Работа над Лексиконом и книгой коротких рецензий (всего 450) о произведениях русской литературы XX века, переведенных на немецкий с 1894 по 1991 год, пока что не дала мне — вместе с множеством других работ — полностью сосредоточиться на этом труде, который стоит в моих ближайших планах. А следующая за ним книга будет посвящена изображению Смерти в русской литературе, для этого у меня тоже есть заготовки. Вот самые главные мои задачи; я буду счастлив выполнить их.

Август 1992



КРИТИКИ И ЛИРИКИ

Сергей Бирюков

НЕТРАДИЦИОННАЯ ТРАДИЦИЯ

Самой сильной стороной литературы недавних лет была мощнейшая унификация. Говоря совсем не приблизительно, даже легкое отклонение от четырехстопного ямба считалось идеологической диверсией. Стихотворение должно было быть «сдержанным», «неторопким-раздумчивым», точно прорифмованным и т. д. Все, что выходило за означенные рамки, как бы покидало традицию. А сама традиция определялась как нечто удобное, понятное. (Кстати, нет ли иронии в известном стихотворном высказывании А. Т. Твардовского: «Вот стихи, а все понятно, все на русском языке»?) Гласом в пустыне оставались исследования лингвистов и некоторых литературоведов и поэтов в области поэтического языка. Поэтическая игра допускалась только на уровне занимательной грамматики для начальных классов. В результате в разряд нетрадиционных поэтических форм попали многие древнейшие и традиционнейшие. Начнем с одной из самых известных. Это —

АКРОСТИХ

Акrostих встречается не так уж редко, распространены сонеты-акrostихи. Сложить акrostих может любой человек, преуспевший в версификации. И поэтому отношение к этой форме обычно довольно прохладное. Особенно у людей, чтущих так называемое органическое дарование. Между тем «в средневековой литературе акrostих встречается как *изоощренная* форма поэзии» (А. Квятковский, подчеркнуто мной. — С. Б.) Но как раз изоощренность якобы чужда органичности. Я бы готов согласиться, но вопрос об органичности и изоощренности не так прост. Органично ли дарование Г. Р. Державина? Конечно, «рамки классицизма». Но какова именно органическая мощь: «Един есть Бог, един Державин...» Если я скажу, что он написал блестящий акrostих-загадку, вы можете ответить: с кем не бывает, шутил. Что же, шутник изрядный, лежа на смертном одре, записывает на грифельной доске последние строки — «Река времен в своем стремленьи...» Одно из самых органичных стихотво-

рений. Ба, да это же акrostих — «Руина чти», то есть «чести». Предсмертная улыбка гения классицизма.

В общем, в самом деле большинство поэтов, у которых удалось найти акrostихи, относились к этой форме как к шуточной, альбомной, маргинальной. Виршевики так не относились, они читали и чттили греков и латинян и хотели сравняться с ними в мастерстве. Это была радость освоения самой стихотворной формы. Силлабисты тщательно вписывали свои имена в начало строк, авторизуя таким образом послания в будущее. Для них это был своего рода религиозный акт, если учесть, что *religio* есть связь. Строки таким образом как бы перевязывались — акrostих, эта вертикальная строка, связывал небо с землей и одновременно служил обручем стихотворного сосуда. Во всяком случае, защитой от тления. Разве не интересно узнать через три века, что это «монах Герман писах»...

С таким же пиететом относился к акrostиху Валерий Брюсов, в котором, безусловно, было что-то от первых поэтов-силлабистов. Интерес Брюсова к форме общеизвестен. Но акrostих интересовал и Анненского, и Северянина, и Городецкого, и Гумилева, и Кузмина, и даже Ахматову, в принципе не склонную к рациональным построениям. Есть акrostихи и у поэтов уж сугубо органических — Сергея Есенина и Павла Васильева.

Чтобы не разъяснять очевидного, напомним строфу из верленовского сонета «Томление» в переводе Бориса Пастернака (кстати, написавшему акrostих, обращенный к Марине Цветаевой):

Я — римский мир периода упадка,
Когда, встречая варваров рой,
Акrostихи слагают в забытыи
Уже, как вечер, славшего порядка.

Так или иначе, но сочинение акrostихов вовсе не такая забава, как это полагают многие серьезные и многие же веселые люди. Если говорить о старой поэтике, то это некая попытка внести смысл даже в вертикальную бессмыслицу букв, стройность, порядок в хаос. Может быть, автором это не осознается таким образом, но реально это именно так. Запечатление своего имени у виршевиков (очень силен при этом момент подражания латинским авторам), запечатление имени адресата в символистское время, конечно, имело особый магический смысл. В XIX в. авторы, писавшие акrostихи, отдавали дань альбомности, повальное увлечение которой прервалось только с уничтожением держателей альбомов.

В наши дни акrostих не редкость. Но есть просто авторы-рекордсмены. Например, Николай Глазков. Это объясняется, на мой взгляд, его глубокой погруженностью в игровую стихию, его простодушным лукавством, когда уже будучи зрелым мастером, он, оставаясь в тени, мог утереть нос любому приятелю и *не* приятелю, поместив его имя по краю изящного стихотворения о чем-нибудь совершенно к этому имени не относящемуся. У меня был случай с одним акrostихом Глазкова. Николай Иванович иногда присылал в молодежную газету, где я работал в 70-х годах, свои стихи. В Тамбове поэта хорошо знали и стихи его печатали. Однажды, получив очередную подборку, я сдал ее в номер. Через некоторое время ко мне зашел ответсекретарь и, бросив на стол листок, сказал: «Читай сверху вниз!» «Дорогому Леониду Ильичу», — прочел я. Был расцвет «Малой земли», а стихи про цветочки, природу. Криминал! Сейчас бы сказали — соц-арт, концептуализм, а тогда — издевательство.

В принципе акrostих в том виде, в каком он до сих пор существовал, себя исчерпал. Просто умножать количество вертикальных написаний не имеет смысла. Но в новой поэтике акrostих может воскреснуть в новом качестве. Вертикальная логическая строка может служить контрастом и стимулом алогичного стихотворения. В спонтанном сверхэмоциональном тексте акrostих служит отстраняющим фактором, в метафорическом

— автологией, в автологическом — метафорой и т. д. Она может служить единственной разумной строкой в заумном тексте.

Владимир ЭРЛЬ

oooooooooooooooooooooooooooooooooooo
 ccccccccccccccccccccccccccccccccccc
 eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeveeeeeeeeeeeeeee
 lllllllllllllllllllllllllllllllllllllll

1966

Гораздо реже встречаются мезостихи (середина) и телестихи (конец строки), а также акротелестихи, еще реже «зигзаги». Здесь чистая виртуозность выходит на первый план в еще большей степени, чем в акростихе.

Акростих может возникнуть и спонтанно. Я заметил начало имени Велимир в своей композиции «Белый ворон», когда написал четыре строчки, на пятой строке акростих завершился, приобретает довольно редкую форму, но рука продолжала двигаться и остановилась только по завершении еще двух строк.

.....
 Весной он к северу тепло
 Елене матовой приносит,
 лицо напоминает, что светло
 и снисхождения не просит.
 Мир может хрустнуть вдруг на сгибе,
 и слово легко войной оскорбить,
 решительно он равенство поставит —
 творить-любить.

1985

Спонтанный акростих может и не замечаться автором, обычно он развивается на протяжении первых трех строк, реже — четырех. И появляются разные случайнорожденные «коты», «лбы», «полы» и др. Вполне благородный спонтанный акростих встретился мне в начале сонета К. Р.:

Гаснет день. Я сию под палаткою
 И гляжу, как гряды облаков
 Мчатся тенью прозрачной и шаткою
 Над зеленым простором лугов.

Но злую шутку сыграло сочетание букв с В. Субботиным в его «Листках календаря».

Блеск молнии над головой,
 Листва зашелкала сердито,
 И океан воды живой
 На землю хлынул через сито.

Дарю собирателям примеров «авторской глухоты».

БЕГУЩИЙ НАЗАД

Греческое слово palindromos, состоящее из двух слов: palin — назад и dromos — бег, можно перевести как «возвращающийся». Иногда говорят «бегущий назад». В русском языке существует слово-аналог — «перевертень»: слово или фраза переворачивается, делает кувырок. «Уведи у вора корову и деву» — произносили заклинание наши пращуры, веря в магическое действие слова. Фольклорное, мифологическое слово — это Слово-Действие и одновременно Слово-Постижение. В этом ряду — палиндром. Очевидно, что явление обратимости восходит к началу речевой деятельности человека. В свое время соученик Н. В. Гоголя по Не-

жинской гимназии филолог Платон Акимович Лукашевич обратил внимание на одно интересное явление. В книге «Мнимый индо-германский мир, или Истинное начало и образование языков немецкого, английского, французского и других западноевропейских» (Киев, 1873) он писал: «...мною было открыто чаромантие, или обратное чтение корней слов какого бы ни было языка... Нередко немецкое коренное слово в обратном чтении отыскивается в языке французском, в английском или другом западноевропейском, а затем уже легко находится у Охотского моря или степях Монголии». По сути дела, Лукашевич открыл явление анаграмматизма, то, чем позднее занимался Фердинанд де Соссюр.

Впрочем, на открытие Лукашевича никто до сих пор не обратил серьезного внимания, а палиндромы, несмотря на их солидный возраст (Древняя Греция и Рим, Китай), у нас большей частью проходили по разряду забавы. Хотя к явлениям палиндромии в русской литературе стоило бы присмотреться повнимательней, ибо обычно увлечение ими совпадает с некими переломными моментами в развитии литературы. Впервые они фиксируются в период расцвета силлабизма, что можно отнести за счет подражания латиноязычным собратьям. Отголоски барокко слышны еще у Державина, написавшего две блестящие палиндромические строки, обнаруженные скрупулезнейшим Гротом в бумагах покойного поэта.

Увлечение Гоголя палиндромами и анаграммами явно сказалось на его творчестве, о чем можно судить не только по названию повести «Нос» (первоначально «Сон»), но более всего по обратимым ситуациям внутри самих произведений.

Однако лишь палиндромический, насквозь зеркальный XX век (XX — палиндром), в котором произошли грандиозные смены поэтических систем, выявил осознанное отношение к палиндрому. Первое место здесь бесспорно принадлежит Великому Хлебникову. К 1912 г., когда предположительно был написан «Перевертень» — семнадцатистрочное стихотворение — он уже проделал огромную работу по переплавке слов. И все же позднее, в 1919 г., поэт отметил: «Я в чистом неразумии писал «Перевертень» и, только пережив на себе его строки: «Чин зван мечем навзничь» (война) — и ощутив, как они стали позднее пустотой: «Пал, а норв худ и дух ворона лап», — понял их как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным «Я» на разумное небо». Если «Перевертень» можно отнести к творениям пророческим, то написанная в 1920 г. поэма «Разин» воссоединяет прошлое и настоящее. «Разин в обоюдотолкуемом смысле», «Заклятье двойным течением речи, двояковыпуклая речь», — вот хлебниковские определения поэмы. Палиндромическая форма дала возможность Хлебникову связать две эпохи, выявить высокое и темное в современных ему событиях.

«Герой труда» — по определению Цветаевой — Валерий Брюсов интересовался палиндромами, как и всякой другой формой, с точки зрения накопления средств выразительности. Он писал палиндромы-одностишья и стихи-зеркалки, в которых строки от конца шли в обратной последовательности. И. Сельвинский и А. Туфанов, каждый в меру своих сил, использовали опыт предшественников. Затем палиндром вновь растворился среди игр и забав, проявившись лишь в середине 60-х годов, когда в журнале «Наука и жизнь» (1966, № 7) вышла статья В. Хромова, а также стихотворение С. Кирсанова «Лесной перевертень» вместе с его размышлениями, где он определил палиндром как «своеобразную саморифму». И предположил, что, «может быть, явится поэт, который развернуто применит зеркальную рифму, и это окажется естественным...». Такой поэт явился в Тамбове — им стал Николай Иванович Ладыгин (1903—1975), которого Николай Глазков вскоре назвал «штангистом поэзии». Он написал более двух тысяч палиндромических строк — это лирические, иронические, пейзажные стихи, исторические, биографические поэмы. Его видение слова «двояковыпуклым зрением» уникально. Остается пожалеть, что при жиз-

ни он увидел опубликованными лишь несколько стихотворений в местной молодежной газете и в журнале «Русская речь» (1970). Только в последнее пятилетие оказалось возможным напечатать несколько его подборок в журналах и даже подготовить к изданию книгу.

Николай ЛАДЫГИН

В Е Р Ь

Колесо пело, поле, поселок.
 А за
 Ним тмин
 И мак. Шумело поле мушками.
 Ах и нел бог. Облепиха
 Али сияла? Валяй, сила:
 Ревел клевер, Ревело поле: Верь!
 Но мед и демон,
 И бог и Гоби —
 Сила, вижу, уживались...

 Силы мои омылись
 В омуте лет, умов,
 Я вижу ли силу, живя,
 Как
 Море, могучую. Учю Гомером.
 Ревел клевер,
 Ревело поле: Верь!
 То вера заре. Вот!

Еще в 60-е годы обращается к палиндрому Сергей Сигей. В 1969 г. он пишет «пьесу-перевертень» «Мил-дорог город Лим», где использует в том числе и заумь, что не только расширяет технические возможности палиндромии, но и повышает эмоциональную мощность.

Свой стиль палиндромического стиха нашел Владимир Пальчиков (Элистинский). Ему показалось мало сложности палиндромических строк, и он заковал их в сонетную форму («Свод сонетов». М., 1990).

Очевидно, наше время — суперпереломное, ибо интерес к палиндрому необычайно возрос. Палиндромические строки стали встречаться даже среди настенных надписей. Отчасти это обстоятельство подвигло московских литераторов Андрея Белашкина и Бонифация Лукомникова на организацию Первого российского фестиваля палиндрома. Он состоялся 21.12.1991 г., в 16 ч. 61 минуту, выступило 22 участника (последняя цифра не была запланирована). Организаторы проделали огромную работу. Главная их заслуга в том, что они отыскали ветеранов жанра — Дмитрия Авалиани, Владимира Гершуни и Валентина Хромова.

Владимир ГЕРШУНИ

* * *

Умыло Колыму
 альм. Омьла
 Воркуту кровь.

ДЖО-ВОЖДЬ

Вот идол гор, тренер троглодитов,
 Сосо — вор, кровосос,
 туподум и мудопут.

На фестивале были представлены разные варианты палиндромических сочинений: одностроки, рифмованные стихи, верлибры, фрагменты поэм, пьеса (В. Хромова), вкрапление палиндромических строк в «обычные» стихи, многоязыкие палиндромы (В. Мельников). В январе 1992 г. итоги

фестиваля были подведены на конференции, где палиндромом обсуждался с точки зрения философии, литературоведения, лингвистики, генетики, искусствоведения, житейской прагматики.

Интересно, что фестиваль совпал с падением палиндромической аббревиатуры РСФСР. Это наводит на мысль, что традиционные наглядные и бинарные формы палиндромии начинают себя исчерпывать и что намечается переход к более сложным палиндромическим образованиям. Что вовсе не отменяет ни красоты, ни познавательной мощи уже созданного.

QUID EST VERITAS?

В 1983—1984 г., подводя некоторые итоги своим занятиям историей и теорией палиндрома, я пришел к выводу о всеобщей обратимости слова в переломные моменты развития литературы. Причем обратимость понималась не только механически, как чтение от конца к началу в палиндроме (совпадение звуко смысла, иногда с поправками), или анаграмме (другое слово), или метатезе (перестановка слогов), или паронимии (замена буквы), но и творчески. Сюда входит и скорнение слов, и перетекание одного слова в другое, иначе — переразложение слова.

Известно, что анаграммами занимался выдающийся лингвист Фердинанд де Соссюр. По поводу заметок де Соссюра Вяч. Вс. Иванов писал: «Принцип анаграмм он стал считать едва ли не основным для ранних поэтических текстов на древних индоевропейских языках...» — и специально отмечал внимание лингвиста «к двусторонней природе знака, раскрывающейся всего отчетливей в поэтическом тексте». В. П. Григорьев связывает явление анаграмматизма с паронимией. Простейшие анаграммы: ропот — топор, Ломоносов — Соломонов, Рим — мир и др. — известны давно.

Возможно, что такие простейшие примеры, которые были в большом игровом ходу в различных учебных заведениях России в XVIII и начале XIX вв., привели соученика Н. В. Гоголя по нежинской гимназии Платона Лукашевича к его шармантанию, своего рода алхимии слова. Знарок древних и новых языков, Лукашевич опытным путем пришел к выводу о значимом обратном чтении слов (корней) одного языка в другом. Так, славянский корень «бел» значит то же, что древнееврейский «лейб». Известная доля допущения тут существует, но, говоря современным языком, шармантие Лукашевича — это моделирование, которое в языке во многом строится на допущениях.

Николай Остолопов в статье «Анаграмма», помещенной на стр. 21 его «Словаря древней и новой поэзии» (СПб, 1821), замечал: «Из вопроса, сделанного Пилатом Иисусу Христу: quid est veritas, что есть истина? выходит: est vir qui adest, муж здесь стоящий». Любопытно, — пишет В. П. Григорьев, — что из XX века И. Сельвинский... увидел в названии *Евгений Онегин* «полуперевертень» (ген — нег). Но сам Григорьев полагает: «Вероятно, что метатеза в *Евгений Онегин* остается на уровне глубокого звукового повтора» и «противопоставляет» этой метатезе анаграмму другого типа: «голос — Логос у Л. Мартынова» (Поэтика слова. С. 270). И в самом деле, здесь все настолько тесно переплетено, что отделение чего-то одного в иных случаях грозит разрушением структуры текста.

Наиболее сложный случай с Хлебниковым, с многими его вещами, но прежде всего с палиндромической поэмой «Разин», где слово перевертывается, грубо говоря, во всех направлениях. Однако мы можем найти у него и тексты, подходящие для этого раздела. Такого же рода произведения есть и у Маяковского, Бурлюка, Каменского, Крученых, Терентьева, Хармса. Возврат к анаграмматизму намечается в 60-е, но остается в подполье. И поистине тотальный размах приобретает анаграмматизм в современной поэзии, начиная с 70-х годов. Это совершенно естес-

твенная реакция на выхолощенное слово, на «упаковку», на преобладание «рассказывания» над языком. Появляются поэты, которые начинают писать не на языке, а языком. Кроме того, вместе с обществом и слово пришло в движение, монолиты словес стали на глазах распадаться на осколки, которые надо же кому-то подбирать.

Всеволод НЕКРАСОВ

* * *

Нас тьмы
и тьмы и тьмы
и тьмы и тьмыишьмышь
мышь и мышь

Контуры современных поисков могут быть очерчены пока очень приблизительно, поскольку мы не располагаем всем объемом текстов и тем более не имеем почти никаких сведений о творческой деятельности интересующих нас авторов. Поэтому приоритетов я устанавливать не собираюсь, а просто демонстрирую то, что у меня в настоящий момент скопилось.

Переразложение слова, на мой взгляд, шире тех явлений, что обозначены в терминах. У Хлебникова в «Разине», «кол о кол» — два слова дают одно, сохраняя при этом собственное значение. Хлебников расширил «парономасийность» и увел ее от простейших примеров, таких, как «бочка — дочка», «врачи — грачи», к образованию за счет замены буквы неологизмов. На популярном беллетристическом уровне различные шутки с заменой букв проделывал Северянин. Интересный ход нашел позднефутуристический поэт Неол Рубин. Он стал писать стихи «с разрывными словами», то есть разрывать слово и вставлять в этот разрыв другое, например, он разрывает слово «гра-финя» и вставляет в него слово «стройно», получается «гра-стройно-финя». Получается очень манерно-изысканно, вроде ананасов в шампанском у Северянина, но гораздо нагляднее, а потому ироничнее. То есть задача примерно та же, но сильно включается волевое начало автора, которое в силах преодолеть интонационную близость к северянинскому стиху. Вот одно из стихотворений с разрывными словами.

КИНЕМА

Он котелковый сте-дело-пенный
Из дома авто-скрылся-мобиле
Любовь-окновник чуть вдохновенный
В движеньях порван в мышинном стиле
Толпа подпрыгни загрубосмейся
Вот вот у фильмы све-мелько-рцанье
Сплывет как крейсер
О обожанье
Час в темноте
При свете-тусклете
Вон те, вон те
Ресницы мне
Иль эти.

На мой взгляд, мы сейчас находимся в периоде нового омассовления творческих обретений XX в. После открытий авангарда ниточки потянулись во все стороны Российской империи, но были очень быстро оборваны, дальнейшая работа со словом продолжалась в подполье. «Модель искусства XX века» (М. Глазман), предложенная Хлебниковым, снова сдетонировала накануне его 100-летия. Масштабы осознания малости мира и взаимосвязи всего со всем к нашему времени несколько увеличились. Поэтому возможно, что появится больше людей, осознающих, что слово

атомарно, что кристаллическая решетка алмаза и графита одна и та же и что разнится она лишь структурно.

Вилен БАРСКИЙ

песня летней птицы

лиле

лето
 лето
 лето ли
 то ли лето
 то ли
 то ли
 ли ле
 ли ле
 ли лето
 лето ли
 ли лето ли
 то ли лето ли
 лето ли то ли
 лето

ЦЕНТОН И ДРУГИЕ

Речь пойдет о формах разного достоинства, но также находящихся либо за бортом современной версификационной практики, либо упорно не замечаемых критикой.

Начнем с наиболее распространенной сейчас формы — *центона*, точнее с центонических форм, потому что чистый центон чрезвычайно редкая штука. Широко известен центон пушкиниста Н. О. Лернера:

Лысый с белой бородою (И. Никитин)
 Старый русский великан (М. Лермонтов)
 С догарессой молодою (А. Пушкин)
 Упадает на диван. (Н. Некрасов)

Это тот редкий чистый случай, когда авторство строк можно установить доподлинно; а составитель центона не вносит ничего своего, кроме перемены контекста. Иное дело — включение в собственные стихи отдельных строк другого или других авторов, порой даже не строк, а интонационных и ритмических моделей.

Ры НИКОНОВА

* * *

степь да степь да стук
стук да стук кругом
скрип и шип мышей
путь далеких шин
в той простой степи
пустота стоит
работать велит
и куском манит
степь да степь да стон
да тараний бок
до икры в глазах
стук да стон да гром

Приемами центона часто пользуются поэты-сатирики, в большом ходу это было у поэтов-«искровцев», «сатириконцев», сейчас — у новых иронистов.

Две стороны центона. Одна — сдвиг в демократизм: активное использование «серьезной» поэтики, снижение, пародирование, прокламирование. Другая сторона заключается в том, что Мандельштам говорил о цитате как о цикаде, которая окликает, а Шкловский любил повторять, что мы держимся за цитату, как за стенку, словно учась ходить. На мой взгляд, не совсем правы те, кто только XX век называет веком вариаций. В стихах всегда шла переключка. Грубо говоря, — все центон, вся культура — лоскутное одеяло (лат. — cento).

Владимир КАЗАКОВ

СМЕРТЬ КНЯЗЯ ПОТЕМКИНА

я Дмитриева вспоминал
«...О, коль ужасную картину
Печальный гений мне открыл!
Безмолвну вижу я долину;
Не слышу помавань крыл
Ни здесь, ни там любимца Флоры —
Все темно, что ни встретят взоры!
Поникнул знак, ручей молчит;
И тот, кого весь юг страшится,
Увы! простерт на холме зрится —
Простерт — главу склоня на щит...»

идя вдоль набережной

1969

Думаю, стоит учесть соприкосновение центона с явлением перифразы. В любом случае центонизм — это перемена контекста, а значит — обострение стихотворного высказывания. Крайним примером такого «переконтекствования» и является стихотворение В. Казакова: «Смерть князя Потемкина» — стихотворение И. Дмитриева приобретает здесь новое звучание, будучи «вспомненным» между шагами вдоль набережной. «Кто написал стихотворенье», — вопрошает без знака вопроса Всеволод Некрасов и отвечает без точки утверждения: «я написал стихотворенье». Поэт живет в неевклидовом пространстве, и там — в этом пространстве — он действительно написал любое стихотворенье. Разумеется, речь идет не об охране авторских прав, а о том, что происходит на внутреннем пространстве подлунного и залунного мира.

Век т а в т о г р а м м, кажется, умчался. Когда-то это занимало поэтов по разным поводам — от поиска ассоциативных созвучий у Бальмонта

(инструментовка на определенную букву) до поиска резервов корневой системы слова у Хлебникова. Разумеется, нельзя сбрасывать со счетов и обычную игру в слово по принципу: задача — решение; такого рода табуграммы писали В. Брюсов, С. Кирсанов, Н. Ладыгин. Едва ли резервы этой формы использованы полностью. Возможно, что более жесткие ограничения в выборе слов, начинающихся с одинаковой буквы, дадут интересные результаты.

Николай ЛАДЫГИН

ГЕНИАЛЬНОМУ

Я лучше, чем Наполеон и Цезарь
И эту истину признать пора:
Я никого не убивал, не резал,
Напротив, резали меня редактора.

Н. И. Глазков

Глазкова горнии глаголы
Гармонией гремят
И гордые глаза на годы
Грядущего глядят.

Гудит не горечью Грёнады
Глазковский говорок.
Глазков — гротеск. Глазков — громада,
Гуманен и глубок.

Глазкова гонит на гастроли
Не грохот городов.
Гирляндой гражданок густою
Гофрирован Глазков.

Года грядущие герою
Готовят горный грунт.
Гонцы, глашатаи, герольды
Галантно громыхнут:

Для гениального Глазкова
Горючее готово.

Б р а х и к о л о н, то есть сверхкороткий, односложный стих, также почти исчез с поэтической карты из-за своей излишней жесткости и в общем мнимости как особой формы. Практически достаточно искусственная разбивка «нормальных» стоп на части. Тем не менее «одностопник» интересен как пример акцентного стиха, как своеобразная форма записи стиха для чтения скачками.

Родион ИВАНОВ

ИСПАНСКИЙ СОНЕТ.

Звон
Шпор...
Взор...
Стон...
Дон
Скор.
— «Вор,
Вон!»
Смял,
Взял
Честь!
Ждет
Мечь...
Вот!

МИНИ О МОНО

Обычно в разряд моностихов попадают строки, сохраняющие определенный размер и ритм. Но этого еще недостаточно для того, чтобы назвать и многострочное стихотворение, обладающее внешними стихотворными признаками, стихами. Очевидно, что стихотворение — однострочное или многострочное — это прежде всего концентрация: мыслительная, эмоциональная, интонационная. Для моностиха проблема концентрации выступает на первый план. Разумеется, здесь может быть учтен и момент парадоксальности. В последнее время для обозначения моностихов нового типа (в связи с верлибром) появился термин «удетерон» — «ни то, ни другое», т. е. ни стих, ни проза. Термин ввел поэт и теоретик верлибра Владимир Бурич, а литературовед Сергей Кормилов сделал существенное уточнение, определив удетерон как «и то, и другое», т. е. и стих, и проза.

Хотя моностих в России известен давно, со времен Державина, он не был акцентирован как независимая форма — и потому обращение к нему Брюсова шло через древних греков, а его одностишие «О, закрой свои бледные ноги!» моментально стало знаменито. С тех пор одностишия появлялись время от времени, причем брюсовская традиция продолжалась в том, что моностих становился *как бы* единственным в творческой биографии автора (могли быть и еще, но они не печатались). Все переменялось в 70 — 80-е годы нашего века, когда стали появляться целые массивы одностиший. В этот период обнаружилось несметное количество так называемых фразеров, подборки «фраз» печатались во всех юмористических отделах газет и журналов. Под пером поэтов-юмористов «фразы» превращались в моностихи. Такого рода одностишия можно обнаружить у Вл. Вишневского, активно развивающего лирическую иронистику.

В моностихе, как и в других формах поэзии, возможны разные пути — моностих формально замкнутого, «классического» типа не мешает развитию моностиха разомкнутого, «авангардного» типа (например, у Вл. Эрля в его «Книге кинга»). Интересное соединение традиционного и авангардного являют собой моностихи Татьяны Михайловской, которые она объединяет в циклы. Такие «скопления» переводят одностишие в новое качество, возникает своеобразная драматургия, так, как это бывает в книге стихов, с той разницей, что здесь предельно сокращается расстояние от стихотворения до стихотворения — буквально до одной строки.

Справедливо замечание М. Л. Гаспарова об одностишиях, что «такие «стихи» возможны только в культуре с развитой поэтической традицией».

Василий КАМЕНСКИЙ

РЕКАЧКАЧАЙКА

Рекачкачайка

Давид БУРЛЮК

Большая честь родиться бедняком.

Владимир МАРКОВ

РОМАНЫ В ОДНУ СТРОКУ

1

Обрывки человеческих созданий...

2

Роман в народном духе

Груша с Гришей согрешили.

3

И начал он стареть,
стареть, стареть, стареть...

4

Учитель учил учеников.

Владимир ЭРЛЬ

кто-
то
в
ы
п
а
л
и
з
о
к
о
ш
кааа

Татьяна МИХАЙЛОВСКАЯ

УЛЕЙ
(из цикла)

* * *

Да, мы — дамы. Да? Мы?

* * *

Зело зла золотая пчела... Зззззззззззззззззззз...

* * *

Экология, экология... Экое эхо.

Владимир ВИШНЕВСКИЙ

* * *

Не пугайся, любимая, это еще не стихи...

Александр ОЧЕРЕТЯНСКИЙ

ВСЕ ЭТИ МЕЛОЧИ
(из цикла)
1970—1992

* * *

невинно-грациозная мужчина

* * *

заумь: это когда за умью — ау

* * *

я устал от усталых людей

* * *

не день а дань

Борис КОНСТРИКТОР

* * *

Дышала ночь восторгом самиздата

В Е К З А У

Появление заумной поэзии в 1913 г. произвело шум в столичных литературных кругах. Журналисты уважаемых газет наперебой упражнялись в издевательствах по поводу футуристов вообще и по поводу зауми в частности. Исключением был постоянный оппонент футуристов Корней Чуковский. Позднее он писал о Крученых: «...пусть другие смеются над ним, для меня в нем — пророчество, апокалипсис, перст; для меня он так грандиозен и грозен, что всю предреволюционную нашу эпоху я готов назвать эпохой Крученых!» (Не забудем при этом, что само литературное имя *Корней Чуковский* возникло в результате переразложения слова — из фамилии *Корнейчуков*).

В 1983 г., во время нашей встречи, 90-летний могоканин русского авангарда Виктор Борисович Шкловский уже не мог вспомнить всех обстоятельств своего дебюта. Но именно он в 1913 г. сказал о футуристах: «...это ясновидящие, они большими нервами чувствуют приближающуюся катастрофу».

Умудренный литературный боец Чуковский и «полустудент-полугимназист» Шкловский сумели увидеть и само литературное явление и то, чем оно было вызвано к жизни. А ведь пустяк — детская считалка, какой-нибудь «шишел-мышел — этот вышел».

Считалки, загадки, чародейские напевы. Все это было известно Хлебникову и Крученых, у Хлебникова русалка читает учебник Сахарова, то есть, очевидно, «Сказания русского народа» И. П. Сахарова, где эти напевы и собраны. Итак, заумь только появилась и Крученых только занялся сам, как он всегда занимался, теорией (его теорию я бы назвал конспективной, ибо это всегда очень быстрая и краткая систематизация и такие же выводы), как Шкловский пишет тоже краткую, но сильно аргументированную работу с подбором примеров зауми и — главное — отношения к заумным (в данном случае — непонятым) словам. Тут имена Лермонтова, Гончарова, Горького, Розанова, Вяземского, Кнута Гамсуна и др.

На основе примеров, приведенных Шкловским, а также Крученых, Якубинским, высказываний Хлебникова можно сделать вывод, что существует неосознаваемая порой потребность в зауми, в непонятном. Кстати, эта потребность удовлетворялась и поддерживалась (до 1917 г.) у православных, у мусульман и иудеев отчасти в богослужениях, у северных языческих народов — в шаманизме и т. д. Снятие (отнюдь не философское...) этого рода «зауми», перевод всех ритуалов в «понятное» было непредсказуемо по последствиям. Хотя Хлебников еще в 1919 г. констатировал: «Желание «умно», а не заумно понять слово привело к гибели художественного отношения к слову. Привожу это как предостережение». Это предостережение, как и многие, не было воспринято.

Хлебников в «Своеси» писал: «Во время написания заумные слова умирающего Эхнатэна «Манчь! Манчь!» из «Ка» вызывали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто». Но это не значит, что они ничто для воспринимающего. Как

заметил Игорь Терентьев о заумных стихах: «К ним прилипнет содержание!», а Роман Якобсон говорил, что заумные слова «как бы подыскивают себе значение».

Таким образом, новость в 1913 г. состояла в том, что заумный язык, существовавший как бы «в скрытом состоянии, так, как существовала рифма в античном стихе» (В. Шкловский), был переведен в открытое состояние.

Алексей Крученых в книге «Фонетика театра», изданной в 1923 г., писал: «Временем возникновения Заумного языка, как явления (т. е. языка, имеющего не подсобное значение), на котором пишутся целые самостоятельные произведения... следует считать декабрь 1912 г., когда был написан мой ныне общеизвестный, —

Дыр — бул — шул¹
убещур
скум
вы-со-бу
р-л-эз

это стихотворение увидело свет в январе 1913 г. в моей книге «Помада»».

Несмотря на столь точное указание о появлении зауми, вопрос этот не столь прост. В том же 1913 г. произошло еще несколько событий: тиражом 40 экз. вышла книга Антона Лотова «Рекорд»; как установил Н. И. Харджиев, это был псевдоним Константина Большакова, в том же году дебютировавшего книжкой стихов «Сердце в перчатке», в которой было стихотворение «Городская весна», где заумные слова соседствовали с обычными. В том же году художник-лучист Михаил Ларионов издал сборник «Ослиный хвост и Мишень», в котором С. Худаков превозносил Лотова, замечая, между прочим, что его стихи написаны в 1912 г., и утверждал, что Крученых, Маяковский и Хлебников не внесли ничего нового. Наконец в 1913 г. произошло трагическое событие — умерла от белокровия выдающаяся поэтесса русского авангарда Елена Гуро, а элементы зауми были и в ее стихах...

Как бы то ни было, а 1913 год в самом деле оказался годом рождения зауми. А самым активным ее ревнителем стал Крученых. Он активно вербовал в свои ряды все новых соратников: явно под его влиянием к зауми обращались художник Ольга Розанова, филолог Роман Якобсон (его стихи под псевдонимом Алягров были напечатаны в 1916 г. в «Заумной гниге» Крученых, интересно и важно, что в 1981 г. Якобсон опубликовал небольшую статью «Заумный Тургенев»).

Ряды заумников пополняются двумя крупными именами — Ильи Зданевича и Игоря Терентьева.

Параллельно лирическую заумь в ключе, близком Елене Гуро, развивал Василий Каменский. Независимым путем шел в заумничестве Василиск Гнедов, которому принадлежит «идея замещения слова ритмодвижением» (С. Сигей). Он обозначил как бы предел зауми, его последняя поэма из книги «Смерть искусству» представляет собой чистый лист (но это уже выход на другой вид поэзии, который Ры Никонова называет «вакуумным»). Сохранилось заумное стихотворение Казимира Малевича, который был в дружбе-полемике с Крученых.

До у истоков зауми стоял Хлебников с его опытами со словом, отмеченными исследователями еще до 1908 г. Как универсальный поэт, он не мог остановиться на одном приеме, заумь была лишь составляющей созданного им огромного художественного мира.

Нельзя сказать, что Крученых, Зданевича или Терентьева заумный язык был единственным. Часто он использовался как прием остранения (или остра~~н~~нения). С той же целью он принимался во внимание Хармсом и Введенским. Хотя оба поэта тяготели к заумным «конструкциям» вообще.

¹ Так у Крученых: «у» вместо «ы»

«Чистым» заумником нельзя назвать даже Александра Туфанова, хотя он активно занимался теорией и практикой заумной поэзии и издал весьма интересную книгу «К зауми» (1924).

Сотрудничавший с Туфановым известный художник Борис Эндер, поместивший в книге «К зауми» таблицу «речезвуков», которая шла в параллель к опытам А. Н. Чичерина, оттенял свои заумные стихи подчеркиванием конкретности обстановки, места и времени написания и даже температуры воздуха.

Отдельная и большая тема — творчество Крученых, с 30-х годов избравшего образ чудака и коллекционера, но оставшегося несдавшимся поэтом, умершим анаграммно (1886-1968), в «свои цифры», как заметил В. Соснора. Присутствие Крученых было ощутимо в атмосфере годов, называемых 60-ми. Если Николай Глазков, входивший в его окружение гораздо раньше, воспринимал заумь отчасти юмористически, но при этом проявлял всегдашнюю свою тонкость слуха, то более молодые тогда Владимир Казаков, Геннадий Айги, Генрих Сапгир, Игорь Холин — относились к мэтру футуризма иначе. Это отношение отразилось и в их произведениях, и в прямых высказываниях.

В последние десятилетия на Западе появляются работы, посвященные Крученых. Им занимались такие исследователи, как Марцио Марцадури, Роземари Циглер, Джеральд Янчек. У нас же все впереди: обследование словаря Крученых, анализ его вклада в понимание языка как звуко-высотной системы (интересно было бы соотнести крученыховскую речь на согласных и таких гласных как «ю» (ju) с кавказскими языками и языками Юго-Восточной Азии); с другой стороны, в обстоятельном описании нуждаются многообразные связи творчества поэта-художника с живописными системами XX в., особенно с беспредметничеством. Параллель: заумь-дадаизм лежит на поверхности, хотя французские, немецкие и иные дадаисты у нас почти неизвестны.

Открытый выход в заумный язык кончился в 30-е годы. В печатном варианте могла остаться лишь одна грань — иноземные слова и топонимика, использовавшиеся некоторыми поэтами, впрочем, без осознания иноземных слов заумными.

В 60-е годы началось возрождение зауми. Блестящим развитием заумничества стало творчество Владимира Казакова (1938—1988). Несмотря на непосредственное влияние Крученых, Казаков шел собственным путем, сохраняя удивительную чистоту присущего ему лиризма.

Г. Сапгир и И. Холин снова вернули в заумь детское время, соединенное с иронией «барачной школы». Ры Никонова и Сергей Сигей, не только поэты, но историки и исследователи авангарда, вошли в заумь из глубины затененного, но чистого пространства.

Сергей СИГЕЙ

ПЕРСИАТЮРА

моренцесса воды ресничной
 изништа
 танцуй звероз
 утанцонна
 царедревич скло упительь изгубама
 зуфра цаядь еды зублюдама
 винанец линишь из уме реч
 бегует серцэ суме рек
 лилею узозера еш ты
 если фиоз суанз
 либо селеное лирейя
 нибудь сумцарь
 кое зарцэль
 пробрегают слоны тебзерь

До сих пор речь шла в основном о зауми как языке. Однако заумь в литературе может толковаться расширительно, а определение «заумный» выдвигаться как синоним определений «абсурдный» и «алогичный» при описании, скажем, драматургии Хлебникова, творений Василиска Гнедова, Хармса, Введенского, пьес Вл. Казакова. В этих случаях мы можем говорить о заумности ситуаций и самой структуры текста. Полагаю возможным говорить также о заумном синтаксисе, характерном, например, для стихов Пастернака. (Дружба Пастернака и Крученых — еще невыявленная страница. Думаю, что Крученых читал в Пастернаке не только человека и поэта вообще, но и тайного заумника.)

Интересно, что Крученых иногда переводил чужие стихи (например, близкого ему поэта А. Чачикова) в заумные. Независимо от Крученых тамбовский литературовед Б. Н. Двинянинов (1911—1987) в 70-е годы переводил в заумь газетные «шапки» и заголовки. Свои «переводы» он записывал как стихи. Хорошо зная творчество Крученых, Борис Николаевич вышел на заумь, однако, через Сумарокова, в частности его стихотворение «Хор ко гордости».

Еще в 1972 г. Ю. М. Лотман в книге «Анализ поэтического текста» писал: «Бытующее представление о зауми как о бессмыслице неточно уже потому, что «бессмысленный (то есть лишенный значения) язык» — это противоречие в терминах». «Серьезные» критика и литературоведение, конечно, не вняли. Для них и сам структурализм, вносящий ясность относительно того, что все есть структура, был заумью. Между тем заумь, свободная от каких-либо конъюнктурных поползновений (спроса-то на нее нет ни здесь, ни далече), развивалась своим чередом. Еще в начале 20-х годов Игорь Терентьев писал, что ряды заумников не спешат пополняться, и правильно считал, что это хорошо.

Игорь ХОЛИН

* * *

На земле будет
Дождь
На земле будет
Снег
Мильоны лет
Одно лицо
Зимодула
Ца
Ца
Ца
Рекомула хорошо

ФИГУРНЫЕ СТИХИ

Для начала цитата из книги Н. Шульговского «Прикладное стихосложение». В главе «Стихи предметной формы» Шульговский писал: «Эта стихотворная игрушка была известна уже в глубокой древности, где существовали стихотворения, построенные так, что их в не е ш н я форма напоминала какой-либо предмет. Это так называемые «пайгнии», шутка, игра, от глагола «паидзо» — играю. Изобретение этой формы приписывается греческому поэту Симмиасу, родившемуся в Риме и жившему, по одним мнениям, в VIII в. до р. Х., по другим — в IV».

В России фигурные стихи появляются в период виршеписания. Наиболее виртуозным «фигуристом» проявил себя неистощимый Симеон Полоцкий. По сути дела, это была уже грань визуальной поэзии, роднящейся с изобразительным искусством. И Р. В. Дуганов совершенно справедливо включил некоторые фигурные стихи в свою книгу «Рисунки русских пи-

сателлей» (М., 1988). Известные стихи Симеона в виде сердца и звезды были картинками, да и вывешивались в качестве назидательных картинок с секретом, который предстояло разгадать, усвоив таким образом некий нравственный постулат (результативность затрудненного усвоения).

И. Величковский, поэт позднего украинско-русского барокко, также любил рисовать стихами. Так называемые «школьные» авторы, оставшиеся неизвестными, почитали непременно занятием изобразить стихом какую-либо фигуру. Все это вполне отвечало представлениям барочных авторов о стихе как картине мира, о магических свойствах словесно-зрительного ряда. Большое значение придавалось самому начертанию букв, строки, расположению строк. Впрочем, это известно еще по летописям, расцвеченным буквицами, треугольными спусками — косынками.

Отголоски барокко еще долго слышались в русской поэзии, они дошли до Сумарокова и Державина, хотя как бы уже в снятом виде. XIX век был гораздо скуднее на подобного рода изыски. Только к концу его вновь возникает потребность в смещении строф-квадратиков (апухтинские трапеции), а в начале XX в. — вновь взрыв фигуристики. Техническая революция, как ни странно, побудила поэтов не только использовать ее достижения, но и обратиться вспять, в XVII в. — во времени, а в пространстве — на Восток. Время снова началось переходное, но на сей раз Россия не только принимала западные и восточные примеры, но и сама таковые примеры являла в большом количестве, многое же шло просто одновременно. Разработанность стихотворной техники не позволяла уже удовлетвориться простым рисованием

Леонид АРОНЗОН

И. УСТОЙ СОНЕТ

Кто вас любил восторженной, чем л? Храни
 в свои печаль вам так вгнущить, вам так
 ночь, проникнуть в сад, проки
 полон евелики ночными голо
 вас Бог, храни вас Бог, храни вас Дове. Свет садки,
 не погребомки нем вид трам ночной,
 нгуть в вас, поднять глвзв, поднять глвзв,
 садки, нгу на них. Дипо полно глвзв
 и вы в садех стоите тоже. Хотел он я, хотел он я,
 чтоб та тгаве нам стала дозем. Проникнуть в
 ночь в саду, и сад в ночь, и сад, что
 них, садн стоят.
 и вы в садех стоите тоже. Хотел он я, хотел он я,
 чтоб та тгаве нам стала дозем. Проникнуть в
 ночь в саду, и сад в ночь, и сад, что
 них, садн стоят.
 и вы в садех стоите тоже. Хотел он я, хотел он я,
 чтоб та тгаве нам стала дозем. Проникнуть в
 ночь в саду, и сад в ночь, и сад, что
 них, садн стоят.

предметов стихами. «Поэзия должна последовать за живописью», — призывал Хлебников. Началась эпоха визуальной поэзии. Фигурные стихи, позволявшие создавать новую красоту, развивавшие полиритмию и, при всех немислимых ограничениях, свободный стих, отходили в прошлое. После пародий Венского на фигурные стихи Ивана Руквишника Семен Кирсанов с его фигурами представлялся аутсайдером. В то время как ранние пятиугольные «железобетонные поэмы» Василия Каменского были грандиозным прорывом в область зримо-го слова.

Тем не менее фигурные стихи продолжают жить, вернее, оживают после долгой полосы запретов.

ВИЗУАЛЬНЫЙ ПРОРЫВ

Фигурные стихи, разноцветные буквицы, заставки в рукописных сборниках, лубок были как бы предысторией русской визуальной поэзии. Если в XIX в. живопись следовала за литературой, то в начале XX в. литература последовала за живописью, правда, их вернули быстро, каждую на свое место. Ну и ужас! Советское псевдопередвижничество. Концептуализм и соц-арт борются с ним по сию пору.

Поэты-художники, художники-поэты, поэты и художники, смелые перебросы из одного искусства в другое, слияние и перераспределение сфер. Рождалось — и родилось! — действительно новое искусство. Многие думают, что новое — это что-то придуманное. А на самом деле просто выявление, оформление, определение уже существующего. Сколько лет существовали черновики — рукописи поэтов — почерк, зачеркнутое, надписанное, рисунки на полях и по тексту. Но это же не готовое произведение!.. Отнюдь! Оно готово. И вот — пожалуйста, издаются факсимильные воспроизведения черновиков Пушкина, например.

К сегодняшнему дню есть работы Н. И. Харджиева, В. Н. Альфонсова, Р. В. Дуганова, Е. Ф. Ковтуна, Дж. Янчека и ряда других исследователей, которые дают возможность специально не останавливаться на проблеме нового подхода к иллюстрированию, конструированию книги. Совместный поиск поэтов и художников дал блестящие результаты, которые, правда, пока известны лишь сугубым специалистам и любителям.

А сквозь меня на лунном сельде
скакала крашенная буква, —

написал Маяковский в 1913 г. Момент иллюстративности тут все-таки еще оставался. Исполнение замысла в самом деле передоверялось художнику. Гончарова, Розанова, Ларионов, Филонов, Малевич — с одной стороны. И Хлебников, Маяковский, Крученых, Бурлюк — с другой стороны. Хотя все последние были и художниками, а все первые и стихи писали. «Как известно, почти все кубофутуристы были сперва художниками» (А. Крученых). Но сам автор этого высказывания вскоре делает прорыв в визуал, особенно в свой закавказский период, когда выпускает саморучкописные книги, но Маяковский в «Окнах РОСТА» (при этом поэзия вытекает в окна), но, наконец, Василий Каменский создает красочные «железобетонные» поэмы. Далее — у Ильи Зданевича слова ветвятся и кустятся, точки, запятые и другие знаки препинания живут самостоятельной жизнью. Затем Игорь Терентьев — с его любовью к огромным буквам и фаллическим восклицательным знакам...

Можно ли это трактовать, толковать и т. д. ? В свое время Шемшурин в «Стрельце» попробовал рассказать одну из поэм Каменского. Писал, что поэт был ошеломлен разноголосицей Константинополя. Но рассказывать не удастся, настолько все переплетено: живопись — слово — музыка. Музыкальное ощущение рождается от созерцания всего поля поэмы. Щебень слов (и от «щебета» тоже!) ты слышишь потом, когда начинаешь вглядываться в сегменты. Этот щебень (обрывки русских и турецких или квазитурецких слов) поначалу с грохотом осыпается в опалубку, камушки обкалываются при ударах об арматуру... От СОЛНЦА отрывается ЦА, попадает в другой сегмент и там сверкает. Из одного слова три, из двух одно, элементы зауми и переразложения слова.

В совместном предисловии к каталогу выставки Кирилла Зданевича (1917) Ильи Зданевич и Алексей Крученых писали об оркестровой живописи К. Зданевича: «Можно писать не только в разной манере, но и соединять разное понимание живописи на одном холсте. Каждая манера решает ту или иную задачу, но не решает живописи полностью. Соединяя манеры, мастер освобождает искусство от власти временных задач и, уничтожая случайный характер всякого стиля, сообщает произведению

необычайную полноту. Так Кирилл Зданевич открыл оркестровую живопись» (цит. по: *Никольская Т. Игорь Терентьев — поэт и теоретик «Компанийи41⁰»*. В кн.: *Игорь Терентьев. Собрание сочинений*. Bologna, 1988. С. 28—29). Мы можем обратиться это высказывание как к его авторам, так и к В. Каменскому, с поправкой — «оркестровая» поэзия.

Особый вопрос — визуалы Алексея Николаевича Чичерина — одного из лидеров группы конструктивистов, просуществовавшей, в нечетких границах, от 1922 до 1930 г. Причем уже с конца 1924 г. Чичерин действовал в одиночку. Еще Корнелий Зелинский в 1924 г. замечал, что «в отношении «дематериализации» поэтических средств Чичерин зашел очень далеко и перед нами стоят его попытки даже своеобразной геометрической «стенографии», которую он расшевеливает звуковой рябью...» («Мена всех». М., 1924. С. 27). Сам Чичерин в программной работе 1926 г. «Кан-Фун» говорил об этом точнее: «Закон конструктивной поэтики предопределяет восприятие знаков ее путем зрения — посредством глаз. Первое место в Поэтическом «языке» должен занять знак картинного предстояния, называемый пиктограммой, и образ в предмете, а идеограммная конструкция линейных соотношений, как знак с уклоном в абстракцию — может быть во втором месте. Путь развития Конструктивизма — к картинным и предметным конструкциям без названия».

Таким образом, визуальные конструэмы Чичерина есть перевод фонетических конструэм в зрительный ряд. По Чичерину — это наиболее точная запись. Особое место занимает его чисто визуальная вещь «Звонок к дворнику», «по заданию и коррективам автора» выполненная Борисом Земенковым.

Не в обычае групп, как и авторов, было ссылаться в то время на предшественников. Многие думали, что они первые и последние, и это была их правда, правда апокалиптического времени. Так, Чичерин проигнорировал свои соприкосновения с теорией Малевича, хотя в клятвенной конструкции конструктивистов была установка на использование всех приемов, которые только встретятся и окажутся необходимыми. Думаю, возможна также точка зрения на супрематические композиции Малевича как на визуальную поэзию (взгляд через призму Чичерина).

Разумеется, соединение живописи и поэзии, визуальные явления — не сугубо русское (шире — российское) изобретение. На Дальнем Востоке, например, это просто традиционное искусство (см., напр.: С. Н. *Соколов-Ремизов. Литература. Каллиграфия. Живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока*. М., 1985; здесь же об открытии русским авангардом Востока). В XX в. в Европе (главным образом в России и во Франции) «в новейшей поэзии с особенной силой проявилась тенденция к использованию оптических эффектов оформления текста (здесь частично были воскрешены традиции древней и средневековой поэзии: александрийцы, римские поэты — Авсоний, Пентадий, Порфирий, готические поэты, Рабле и др.)» (*Харджиев Н. И., Маяковский и живопись*. В кн.: *Харджиев Н. И., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского*. М., 1970. С. 35). Н. И. Харджиев проводит параллель между тем, что делали в «образительной поэзии» русские кубофутуристы, французские поэты Гийом Аполлинер, Блез Сандрар, а также итальянские футуристы. В дальнейшем следы западного визуала у нас теряются, вплоть до недавнего времени, когда вышли «Очерки западноевропейского стиха» М. Л. Гаспарова, где есть упоминание и примеры.

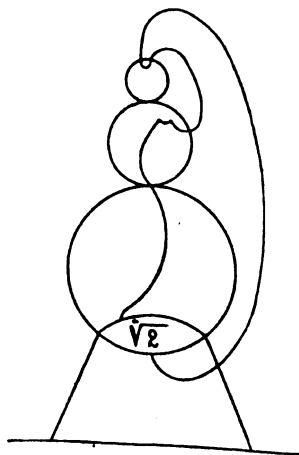
В нашей стране визуальная поэзия снова появляется (в печати!) в виде изопов Андрея Вознесенского в 1970 г. (сб. «Тень звука»). Ему единственному удастся прорваться. Хотя он был, разумеется, не один. В это время своеобразные визуалы (с оттенком иронии) создает Владимир Казаков. Элементы визуальности находим в стихах Геннадия Айги. В 70 — 80-е годы параллельно идут поиски различной сложности и глубины — от

рисования буквами и словами до пространственных буквенных композиций, коллажей и построений, тяготеющих к беспредметной живописи. Далеко не все авторы мною «обнаружены», да я и не ставил себе целью дать сейчас полную картину современного визуала. Основными визуалистами современности следует, видимо, признать Ры Никонову и Сергея Сигея. Еще в начале 60-х годов они провели полное «обследование» русского авангарда с этой точки зрения. Это было важно в том смысле, что собственные опыты того времени они соотнесли с опытом предшественников — и двинулись дальше. К настоящему времени это сотни визуальных проработок — с «остатками» текста, вплоть до отказа от текста, замещения одной знаковой системы другой. Это «теньевые» отпечатки на бумаге, на том месте, где должны быть стихи; это сигналы букв, замещающих книги, преобразование слов в пиктограммы у Ры Никоновой. Это палимпсесты, коллажи, виртуозные аппликации, знаки, входящие в вербальные системы Сергея Сигея. Называю здесь далеко не полный набор приемов, которыми пользуются Никонова и Сигей. Важно зафиксировать тот факт, что зримую грань между словом и изображением, между *текстом* словесным и *текстом* изобразительным они делают незримой.

На мой взгляд, само понятие «поэзия» здесь претерпевает существенное изменение. Оно расширяется. Но это расширение нам знакомо. «Поэтический театр», «поэтическое кино», «поэзия музыки», «поэзия живописи», «поэзия быта», «поэзия тела». Своего рода перенагрузка, передоверие. Безусловно, что такого рода перенесение смысла — лишь первое приближение. Второе приближение — это понимание поэзии как трудно дешифрующейся системы. И в этом списке «просто стихи», даже и «сложные», могут восприниматься все-таки как стихи, «просто графика», даже и абстрактная, воспринимается как графика или «просто живопись» как живопись. Хотя в любом из этих случаев эрудиция и тонкость чувств воспринимающего играют большую роль, но тем не менее не такую тотальную, как при восприятии визуалов. Впрочем, расширение границ поэзии, вероятно, не беспредельно. К тому же визуалы могут быть как сильно насыщенные, многоступенчатые, так и переходящие в кич, в некие простенькие формы, сродни комиксам. Они могут быть грубыми, как заборное искусство, могут быть красиво-слащавыми и т. д. То есть речь идет уже об оппозициях внутри вида, а не только по отношению к другим видам.

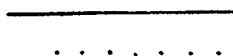
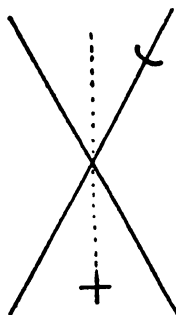
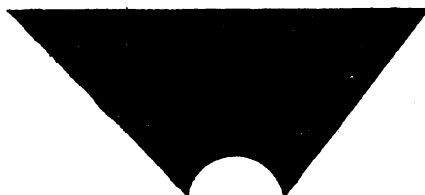
Алексей ЧИЧЕРИН

АВЗЖВІКФФ



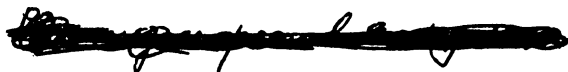
Алексей ЧИЧЕРИН

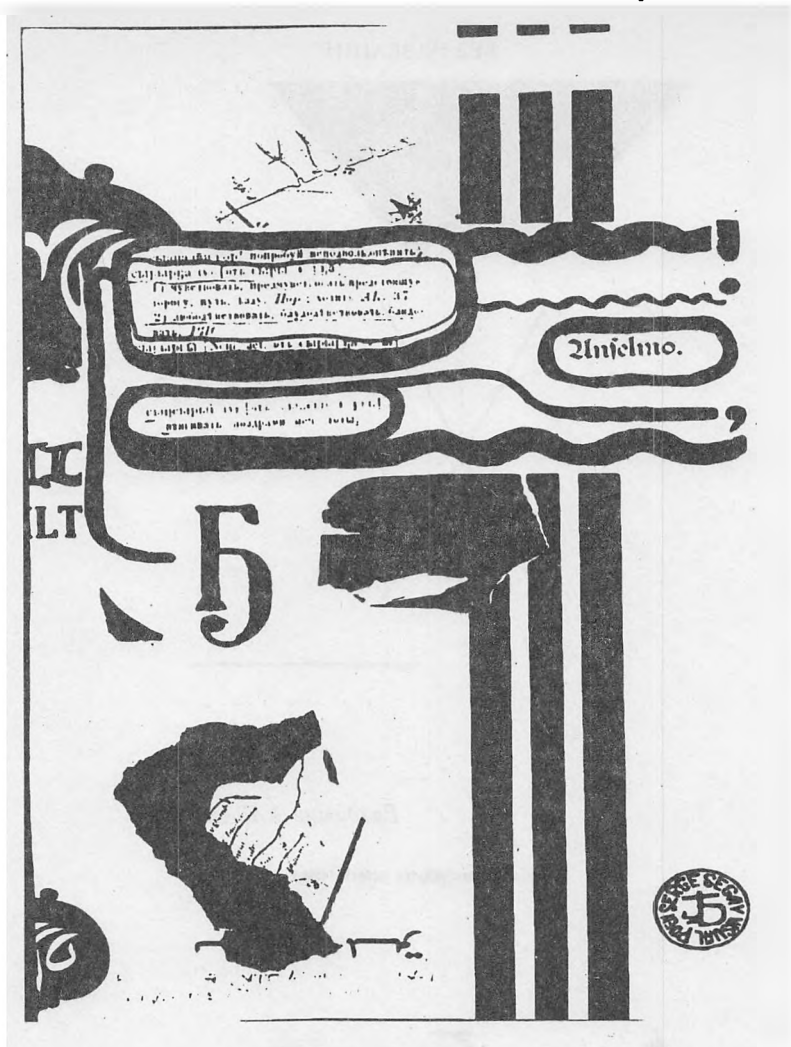
БЕЗ НАЗВАНИЯ



Владимир КАЗАКОВ

ПРЕКРАСНОЕ ЗАЧЕРНУТОЕ ЧЕТВЕРОУГОЛЬНИК





СТИХИ ДЛЯ ГОЛОСА

Попытки образной передачи действия, явления звуковой фактурой стиха восходят к глубокой древности. Осознание «звуковых повторов» как образующих видно на простом примере названия «Песнь Песней» («Шир Хаширин» — на иврите). Впрочем, я не касаюсь здесь таких проблем, как звуковые повторы и паронимическая аттракция. Все это в той или иной степени и под теми или иными именами обговорено в отечественных и зарубежных работах, перечислить которые нет никакой возможности. Сошлюсь на «Поэтику слова» В. П. Григорьева (М., 1979), оказавшую влияние на автора этих строк.

Серьезные исследования фонетики русского стиха должны быть сведены воедино. Моя задача значительно скромнее — выявить крайние случаи фонетического и интонационного заострения.

Как бы мы не относились к искусству XX в., объективность требует от нас признания, что именно искусство этого периода выявило то, что существовало в «скрытом состоянии» (В. Шкловский). Так было выявлено искусство звучащего слова. Большую роль в этом сыграли футуристы: чтение Маяковского, Северянина, Каменского, Бурлюка, Василиска Гнедова, Крученых и даже как бы античтение Хлебникова укладывается в единство за вычетом разности, которая существует между этими поэтами. Футуристы заставили обратить внимание на чтение с эстрады не только имажинистов, но и в какой-то степени акмеистов — антифутуристов. Составив оппозицию во всем, футуристы и здесь задали тон, который невозможно было просто игнорировать. На «гимны», «марши» и «стихи для голоса» Маяковского, на распевное чтение Каменского, на «молчание» Василиска Гнедова надо было отвечать. Ответы последовали: в теории — «О звуковой стороне поэтической речи» Бориса Кушнера, в недрах позднефутуристической «Центрифуги» родилась «Гамма гласных» Федора Платова, вскоре появились исследования Бернштейна, Брика, Якубинского, Тынянова, Поливанова. В практике ответ дали конструктивисты. Этому способствовала общая ситуация. В места «обитания» поэтов — городские улицы и кафе — ворвалась разноголосица русских говоров (включая акценты многочисленных народов) — это фиксировалось многими литераторами — от Булгакова до Сейфуллиной. Алексей Чичерин и Илья Сельвинский восприняли фонетику и интонацию настолько обостренно, что строили на этом поэтику. Сельвинский активно включал в стихи цыганский и еврейский акцент, украинизмы, одновременно акцентируя русскую произносительную норму. Чичерин погрузился в говорную стихию. Все это потребовало вскоре теоретических обоснований, что и взял на себя Чичерин—художник с мощной рефлексией. Он тщательно прорабатывает технику записи, используя различные знаки. Профессионально занимаемая полиграфией, он называл себя «конструктором книги» и виртуозно владел различными знаковыми системами. Создавая запись для себя, пытаясь ее внедрить как всеобщую (нечто вроде нотной грамоты), Чичерин как бы с другого конца подходил к пониманию искусства как мобильной системы, которая с 50-х годов стала разрабатываться на Западе, как в музыке, так и в поэзии (см. об этом в книге Эдисона Денисова «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» (М., 1986. С. 115, 120, 119 и др.).

Еще в 1918 г. Чичерин развивал «идею применения в качестве элементарной единицы ритмического измерения» такта. Однако в работе 1926 г. «Кан-Фун» он пишет о сомнениях в функциональности такта. Эту идею подхватил и попытался сделать ведущей А. Квятковский в своей большой работе «Тактометр», опубликованной в 1929 г. в сборнике конструктивистов «Бизнес». Наиболее интересна первая (историческая) часть работы, в которой уже проявилась страсть автора будущего знаменитого «Поэтического словаря» к систематизации, народному стиху и истории поэтики. «Тактометр» как инструмент стихосложения остался проблематичным. Замена стопы на такт и принятых графических обозначений (слогов, стоп, тактов) нотными знаками не отменила относительности в трактовке стиха. Тактовые сетки, которые использовал Квятковский, оказались не менее локальными, чем конструэмы Чичерина, а интересными скорее визуально. Нотные же значки, ошибочно именуемые Квятковским нотами (нота помимо фиксации ритма несет в себе звуковысотность), примененные для счета слогов, не сняли проблемы записи, адекватной чтению.

Но так же, как запись, предложенная Чичериным, тактовая сетка Квятковского вполне может послужить толчком к дальнейшему поиску в области выявления интонационного строя стиха на письме.

Поиски в этом направлении были прекращены или, во всяком случае, уже не вырывались в печать с начала 30-х годов. Жанр художественного

слова существовал в основном за счет интерпретации классики. В 60-е годы он заметно оживился, что было связано с выходом поэтов на эстраду, возрождением поэтического театра, но уже к середине 70-х годов звучащее слово стало вырождаться в ложнопсихологизированное радиочтение. Особый род фонетической поэзии представляют собой песни бардов, как «формы прочтения стиха» (Б. Окуджава). В связи с этим стоит вспомнить, что еще в 1924 г. Александр Туфанов предлагал именовать поэтов зауми «композиторами фонической музыки».

В последнее время наметилось новое движение в сторону фонетики. Так, стихи Елизаветы Мнацакановой хотя и печатаются без особых указаний на исполнение, но явно ориентированы на распев (в частности, литургический). В качестве примера стихотворения, включающего указание на исполнение, приведу стихотворение Геннадия Айги.

ТИШИНА

(Стихи для одновременного
чтения двух голосов)

— ма-а...-
(а в о с н е т е ж е с а м ы е
ж и в ы
г л а з а
—.....а-ма
(5 октября 1973)

Александр Горнон, уже давно разрабатывающий особый вид звукового письма — «фоносемантические стихи», подчеркивает, что главным в его стихах являются «семантически окрашенные части» слов. Это демонстрируется наглядно при цветном воспроизведении его творений.

В теоретическом и практическом плане новые фонетико-интонационные подходы ищет Ры Никонова-Таршис, связывая свои поиски с невербальными системами, переходя в чистый звук так называемой «саунд-поэзии» (здесь сама собой напрашивается аналогия с конкретной музыкой). Интересны эксперименты в области «саунд-поэзии» Валерия Шерстяного. К сожалению, информация об этом «жанре» у нас блистательно отсутствует.

Из сравнительно недавних публикаций следует отметить статью А. Юсфина «Невидимая часть айсберга» в №1 «Лабиринта/Эксцентра», где он пишет о «сущностно-важных, нефиксируемых компонентах поэтического текста» — мелодике, тембре голоса, «громкостной динамике», т. е. заново ставит те же вопросы, что ставились 80 и более лет назад.

Из всех иных путей фиксации «нефиксируемого» стоит выбрать пока наиболее доступный — запись на пленку. А там увидим...

ВЕКТОР ВАКУУМА

РЫ НИКОНОВА отвечает на вопросы *Сергея Бирюкова*

1. КАК ВСЕ НАЧАЛОСЬ?

Читательская официальность не была мне опорой, ведь я вытягивала вздор из слова (хотя слово само — вздор). Но изюм словесный был мною выпотрошен уже в 60-х.

У меня слово просило слова. Расширенными глазами смотрело оно на публику. Точнее — на ее отсутствие. И возникала амплитуда молчания, в котором лозунги слепых стучали, отбивая литературный ритм.

Например, блуждания «И» меня интересовали. Блуждания букв сквозь текст, персональное самочувствие частиц, болезни суффиксов. Хирургом грамматики я стала рано — в тех же 60-х.

Куда бы я ни шла, я находила венок убитых фраз, замусоренное подлежащее, ковер запятых. Все эти богатства надо было еще поместить в банк мозга, чтоб выросли проценты. Теперь я капиталист. Литературный.

Родителями моего недоумения были, конечно, писатели: авторы русских былин-старин, нанайских сказок, гоголевских восторгов и гейневского профиля. Нудную нить Тургенева суча, я прыжком добиралась до древнегреческих переводов на русский, «мир» Толстого казался невыносимо искусственным (в его романах восхищали только французские фразы), цитаты из Малларме — как гром среди болота — модернизм! Но все углы мозга были в Пушкине, им запачканы, за что и благодарю, ибо его проза отлична. Очень долго, можно сказать, до сих пор, катаю бочку Гете — это мой любимый писатель.

А на кого эту бочку качу? На Маяковского (горлан без горла), на Блока («дамский», с отвратительной прозой и драматургией), остальные всем хороши, ибо кого не любила — бросала, не дочитав.

Вообще, заблуждалась я всегда с остервенением, и будущие исследователи будут в восторге.

В 60-х я считала себя прежде всего художницей, рисовала на больших листах ватмана маслом, нигде живописи не училась — слава Богу. Училась по репродукциям на дешевых открытках — плодотворнейший оказался метод, ибо я сумела разглядеть и винтообразные мышцы Рубенса, и пунктирный колорит Марке, и дисбаланс формы и колорита у Леже, а влюбленность в «Черный квадрат» — прямое следствие увлечения алгеброй, по которой я так тосковала в ненавистном музыкальном училище в Свердловске.

Свердловск в 60-х был интеллектуальным самоцветом — самодостаточным закрытым городом, полным неудовлетворенных технократов, освещавших в войну музыкантов (даже учеников Нейгауза) и «домашних» художников, опиравшихся, как и все живое в СССР в то время, на Дали, Бен Шана, Поллока, Раушенберга — на редкую и неуверенную информацию о состоянии дел в мировом изобразительном искусстве (литературные дела доходили слабее, самиздата никто не читал, да и то, что читали, было куда проще: Мандельштам, Булгаков).

Показав однажды чемодан своих работ в первой попавшейся изостудии (к счастью, это оказалась либеральнейшая студия в городе), я мгновенно оказалась участницей выставки-сенсации. На этой выставке в ДК железнодорожников я и познакомилась с художниками и поэтами, составившими костяк будущей «Уктусской школы» (по имени лыжного трамплина под Свердловском).

«Уктусская школа» (1965—1974) до сих пор не имеет паблисити (впрочем, как все, созданное мной), но это было второе — после Алексея Чичерина — пришествие концептуализма на русскую землю, задолго (лет за 20) до так называемой московской школы концептуализма. Идеи, картины и тексты Валерия Дьяченко, Сергея Сигея, Евгения Арбенева предвосхитили многое из сегодня «числящегося» в нашем «современном» искусстве. Говорить об этой школе бегло мне не хочется, она достойна обстоятельного разговора.

Литературой начала заниматься в 1959 г. Хотя, как мне кажется, я начала заниматься литературой тогда, когда научилась читать, т.е. в три года, чтение было основным смыслом и главным развлечением детства. Записана была в шести библиотеках одновременно — тогда они были много лучше, чем сейчас, да и шкаф с бабушкиными книгами дарил сюрпризы: то Ренана, то Каугского, то комплект «Русского богатства», радовал сам

вид этих книг. Но их, конечно, жутко не хватало — я все время жила в провинции, учителя были похожи на собаководов.

Всегда старалась писать коротко — боялась надоесть, мне это казалось незлегантным — писать длинно, даже своего рода хамством. Поэтому минимализм, документализм и информационализм — основные стили моих 60-х. Открыв для себя синектику, т.е. метод «наталкивающих» фраз, пользовалась и пользуюсь этим методом с упоением. «Толчковые» фразы заготавливала заранее десятками тетрадей, выписывая их из отброшенного мной литературного материала, вычеркнутого или просто осенившего голову в светлый момент. Создаваемая таким образом литература, как бы гербаризирующая нервы, напоминала мысленный факт, который я выщипывала по лепестку.

2. ВСТРЕЧА С КЛАССИЧЕСКИМ АВАНГАРДОМ

Любое литературное явление, если оно еще тлело (как, например, Достоевский), я старалась затоптать следами чтения — мало что выжило, ибо редко у кого были такие крепкие корни сорняка, какие были у футуристов. Футуристы нашли меня поздно (примерно в 1977—1978 гг.), успели отстояться. А я свой авангардизм, честно сказать, выкатила из мастерской Пушкина, изобрела заново, заживо, что только подтверждает неизбежность метода.

Борода нарощенных футуристических смыслов только укрепила мои «непосредственные» открытия, и критики и знатоки, вроде моего мужа Сергея Сигея (знакомившего меня с Хлебниковым и компанией фразами типа: «Голубушка, но это уже было»), затем только расширят прорытое мною параллельно футуристам русло.

Конечно, узнав и полюбив, буквально вцепившись в первого русского концептуалиста Алексея Чичерина, в Илью Зданевича, я почувствовала себя устойчивее на шпиле литературы, под которым, как мне всегда казалось, и как на самом деле оказалось, — крепчайший фундамент. Но, по русской традиции, сидящим на шпиле золотым петушкам положено видеть рати противников и кричать «караул», а мне не хочется. Я вижу дежурящих на таких же шпильях далеких друзей, и мне холодно и хорошо.

Ободранные, как иконы, тексты классиков, с их медленной красотой, всегда вызывали у меня желание продолжить, экстраполировать, т.е., не зная в юности работы, проделанной Крученых, Ильяздом, Туфановым, Терентьевым, Марром, Эндером, Матюшиным и т.д., я интуитивно чувствовала, что такая работа должна была быть — мне ее не хватало.

«Птичье пение» Туфанова безусловно отразилось на моих «фонизмах» (стихах из одних гласных), а живописный лучизм Михаила Ларионова породил мой «лучизм» литературный — серийные цепи квантов-слов, начинающихся с одинаковой буквы. Трехголосные строки Чернявского, перевернутые знаки Зданевича, выщипы и сила заумы у Крученых, лигатуры и «аккомодативный дренаж» Чичерина, хаотическая композиция Хлебникова — все попадало в мозг с первого выстрела.

Я наконец-то откопала русскую литературу мирового уровня, а там и до западной — рукой подать: вакуумные попытки Исидора Изу, математические — Рене Гиля, симультанные тексты Малларме («ЛИВР»), конкрет-поэзия, Мон, Яндль, Гамрингер — я мало знала в 70-х, информация была запечатана семью замками, в библиотеках требовали рекомендации, письма на Запад висели в воздухе, как пыль.

Обэриутов узнала уж совсем поздно, в 1979, и потому испытала минимум впечатлений. Беккет — да, но Хармс казался игрушечным. Впрочем, я в не меньшей степени впечатлялась живописными или даже музыкальными авангардными идеями и все тащила в свою литературную нору, стремилась освоить.

Например, меня заботило применение додекафонии к литературе, и я делала, подобно 12-тоновым, 33-буквенные алфавитные серии, закрученные спиралью. Вообще спиральные образы, волоконные, нашли свое отражение в фонетических «извизгах» и т.д.

Ткань искусства становилась все более и более интеграционной, а классический авангард все более и более родным.

3. ВСТРЕЧИ В МОСКВЕ И ЛЕНИНГРАДЕ

В ленинградскую писательскую среду (естественно, андеграундную) я вошла в 1979 г. (на месяц), хотя в 1966-67 училась там в Институте театра, музыки и кино. Поскольку моего писательского стажа к 1979 г. было уже 20 лет и мной были подготовлены к печати (в виде машинописи) около десяти романов, тысячи стихов, десятки пьес, много статей, рассказов и даже учебник русского языка (не говоря уж о сотнях картин и огромном количестве графики), то для меня тот приезд имел предполагаемый характер «встречи в верхах».

ТРАНСПОНАНС №2 Обложка

Постепенно с нарастающим количеством (из Ей-получилось, очень по нраву Бахтереву, а мною и Сергеем ТРАНСПОНАНС градский андеграма-сло. Беда была ленинградского андеграунда предпоставкемистские ные «начитанности а-ля Достоев-еся в носках Шолохова, и тому подобное. К тому же за версту несло доносом, слезкой — андеграунд есть андеграунд.

В Ленинграде, замученном Большим Домом, тогда было просто тоскливо, в нем и сейчас нет преимуществ провинции, но есть все ее недостатки, от столичности же остался только озноб.

Что касается Москвы... Я всегда поражалась, насколько московские «корифеи» боятся конкуренции. И хотя жизнь, на мой взгляд, состоит в искажении действительности, но московская группа поддержки концептуалистов искажает уж со слишком большим увлечением. Их восприятие искусства в России как пригодноподобного, рубинштейнообразного и сапгирородного имеет, конечно, право на существование, но... наряду с другими.

Я готова бросить по полюну букета в огород каждого постмодерниста, да боюсь, что это и будет единственной растительностью на их огородах. Живя в атмосфере якобы преследования, а на самом деле вдыхая непрерывный фимиами, постмодернисты, даже талантливые, зачахли, одрябли и стали похожи на давно не кормленных Ноздревых: ноздри раздуваются, а огня уже нет (да и был ли?).

пенно, танием ва приезда) так и мои стихи вились обзериу-организованный Сигеем журнал вошел в ленинунд, как нож в в том, что верхи писательского ставляли собой всхлипы, туманти», мерзости жизский, отлежавши-

4. ВЗГЛЯД НА ЗАПАД

Цари его величества Поэзии все время путешествуют. Нельзя сказать, что бремя их пребывания — на территории Запада. Конечно, сильному, здоровому и начитанному кандидату в литературные Цари, имеющему возможность съездить то в Париж, то в Лозанну, легче короноваться, чем сидящему в луже с ядром на ноге и флагом на горизонте, но...

...но и с ядром можно шагать, если знаешь — куда, а лужа остобрыдла до убойной силы.

На Западе любая ласка в профиль. Эмоциональный туалет там совершают сквозь резиновый микроскоп. Их Божидетти и Мужикао — это наши же персонажи, только скрывшиеся в ненавистном направлении.

Обрызганные манжетами, иностранные поэты не меньше нашего волнуются, завидев птичку на горизонте или Пегаса жареного.

Косметически раслоив себя на Восток и Запад, человечество создало кентавр искусства, описываемого сообразно точке зрения описателя. Водопад читателей над лейб-книгой на Западе или устойчивость железной трубы перед горлом писателя на Востоке, меня эта разница задевает не больше, чем какая-нибудь просто Блинная книга.

Все поэты — жуки, питающиеся цветами поэзии, и на Востоке, если больше цветов, и на Западе, если больше жуков, результатом будет гибель тех и других, ибо это симбиозная структура.

Побывав на Западе мысленно (я до сих пор невыездная, сколько бы оплаченных приглашений ни отправляли мне организаторы выставок и фестивалей), я, изучив присланные мне друзьями материалы, пришла к выводу, что искусство поэзии на Западе не опережает уровня, мной достигнутого, но там это действительно УРОВЕНЬ, поддерживаемый определенной критической массой поэтов и, главное, изданий авангардной поэзии, что создает литературный ПРОЦЕСС.

У нас же авангардистами считаются три москвича, имеющие потрясающее паблисити, на мой взгляд, непонятно на чем основанное. Генерирующих идеи авангардистов у нас на огромную страну — кот наплакал, их, можно сказать, вовсе нет. Пара-тройка формальных приемов, коими владеет Сорокин, отточенное, но далеко не новаторское мастерство Кедрова, «ненормативные» стихи у молодых, даже у поклонников «одноточечной» поэзии (скорее шутов, чем истинных поклонников) — вот и все. Группа «трансфуристов» (Сигей, Никонова, Констриктор) не имеет изданной продукции.

Между тем даже в крохотных европейских странах визуальная, акционная, саунд и интеграционная поэзия стала общим местом, неизменным, а зачастую и единственным жанром многочисленных поэтических выставок, что, естественно, стимулирует «широкие поэтические массы».

Да, поэзия — штучный товар, но чрезвычайно важна высота волны, несущая поэта. У нас же авангардный поэт, вроде меня, скорее напоминает смерч, непонятно почему возникший среди провинциальной благодати.

Кстати говоря, поражает напряженный интерес авангардных западных поэтов из Франции (Гарнье), Австралии (Кортес), Германии, Англии к литературе российской, знание ими наших классиков: Хлебникова, Чичерина, Крученых. Думаю, правомерен будет вывод о влиянии русских поэтов начала века на весь мировой литературный процесс, такая литература в России — одно из немногих ее достижений мирового уровня. Жаль, понять этого в России почти некому: умные картошку окучивают, мозги у них остыли, глупые друг с другом борются и, слава Богу, заняты, а Слизняки, управляющие культурой, важно над собственным профилем работают (профиль слизняка!), чтобы на Пушкина, на Пушкина смахивал...

Подготовленный мною свод возможных в конце XX века литературных приемов (с иллюстрациями, 700 страниц) лежит без движения с 1982 года; а аналогичная, но облегченная (без теории и угаданных взаимосвязей) книга австралийца Кортеса издана им в 1992 году. Подобную продукцию поэты всего мира, общаясь, посылают друг другу, и литературный ПРОЦЕСС длится.

Есть и взаимопомощь. Сергей Сигей устроил выставку «спациональных» стихов Пьера Гарнье не где-нибудь, а в ейском музее, поместив листы Гарнье в специально изготовленную ритмикоживописную ауру. Поэты Запада, в свою очередь, не раз издавали мои и Сигея книги (в Австрии, Германии, Канаде), устраивали выставки нашей поэзии, помещали наши работы в контекст превосходных авангардных изданий, ибо убедились, что мы музыки не испортим, скорее — наоборот.

Например, специальный выпуск маленького немецкого журнала «Teraz nowie» был посвящен моей жестовой поэзии, а канадский журнал «Single eye» украсил свою обложку и рекламку моими интеграционными «Стихами для дирижеров». Поэты на Западе знают и хотят знать друг друга. Особенно меня восхищает Италия, там почти каждый художник еще и поэт, и к тому же еще и саунд-поэт (Карла Бертола, Альберто Витаккио, Витторе Барони, Марчелло Диоталлеви и многие другие).

Австрийцы Фриц Видхальм и Ильза Килик в своем поэтическом журнале создают неповторимый образ поэтического коктейля. Подобные тенденции «коллективных» страниц очень модны, журнал американца Беннета «Lost and found Times» также соединяет вместе разнообразных авторов, да еще и дополняет их вербальными обертонами, специально созданными для поэтов сборника Костелянцем. Немецкий журнал «Spinne», публикуя без разбора графику и визуальную поэзию, также дает представление о живых взаимосвязях в современном европейском искусстве. Ульрих Тарлатт делает (вместе с Ковальским) ежегодный толстый альманах, в котором я имела счастье участвовать, и который рассматривать — одно удовольствие, ибо это тираж оригиналов. По подобному же принципу делаются альманахи в Канаде (Пьером Лефевром). Иногда музыкальный проект, например, на тему «музыкальный инструмент ручной работы», обретает, помимо каталога и кассет с записью звучания самых фантастических инструментов, еще и литературные черты: мой вклад в этот проект представлял собою книгу-флейту, с записью вакуумного шуршания разрезанных пустых бумажных полос, обдуваемых «автором».

Книжные выставки, организованные в Милане Руджеро Маджи, в Бельгии — Гюи Блейсом, каталоги со статьями известнейших авангардных поэтов «Art is Book», расстрелянные книги Джанни Броя (Италия) с дырами от пуль сквозь всю толщу страниц — много чего делается на Западе и начинает уже делаться у нас (один из номеров журнала «Декоративное искусство» был посвящен нашему бук-арту). Плохо, что у нас отбор производится некомпетентно, но тщательно, по принципу «своих». За бортом остаются сотни, а бездарное возносится, печатается, ездит по границам и позорит страну.

5. О ВЕКТОРНОЙ И ЖЕСТОВОЙ ПОЭЗИИ

Сфера моих интересов в искусстве — воздух, пространство, которое ПОКА достаточно прозрачно, чтобы видеть силовые линии, связывающие контуры речей.

Нервная система этих линий, сложнейший путь, который проходит, например, буква А, прежде чем встретит на другом полюсе страницы букву Б, этот путь — как биография стиха, требует и изучения, и наглядного представления внимательным очам читателя. Векторы, олицетворяющие собою несомненную энергию литературных элементов, имеют величину,

мощность, графический смысл. Подобно магнитному полю, окружая текст (хотя бы и из одной буквы) системой векторов, мы создаем этому тексту индивидуальность энергетическую.

Еще в 1971 году, когда я обрабатывала (мозгом) книгу слесарных инструментов Краузе на неведомом мне немецком языке, я создала на базе этой книги массу математических стихов и рассказов, стихов-таблиц, а также векторных опусов в пределах мне самой еще не слишком ясных схем. Затем сделала цикл векторных абстрактных картин (1979) и уже после них возникла идея писать таким образом стихи. Векторная поэзия как бы проращивает зерна поэзии, энергией молодых и живых побегов утверждая весну литературы (какая там «смерть поэзии»! — Литература только начинается как искусство).

Однажды в Ленинграде, перед неофициальным поэтическим выступлением в одном из культурных подвалов на Петра Лаврова, я задумалась о том, как бы мне продемон-

Из книги «Партитура жеста»



Из книги «Партитура жеста»



стрировать визуальные векторные стихи, и поняла: это надо делать жестами.

Манускриптное движение породило движение поэзии в пространстве — жестезию. (Позже Сигей мне объяснил, что Василиск Гнедов еще в 1913 году впервые в мире прочел свое стихотворение ритмодвижением руки.) Открыв шлюз жестовой поэзии, я занялась ею всерьез, для меня было очевидным стремление литературы из двухмерной стать трехмерной, объемной.

Дифференцируя жесты с помощью цвета (цветных нарукавников), я затем решила структурировать жестовую поэзию и по грамматическому признаку, например: гласные — для рук, согласные — для ног (в абстрактной поэзии). Вообще в абстрактной, не требующей перевода поэзии — свои законы, и жестовая поэзия очень удобна именно для абстрактного сектора литературы, но возможна она и в реалистическом сегменте,

и в заумном, т.е. сочетаема с их вербальным материалом, но естественнее всего выглядит без оногo. Жестовая поэзия — это закодированная особым образом мысль и, если код перестал быть вербальным и стал, грубо говоря, балетным, это не значит, что поэт превратился в танцора — корни у него не из той земли, и поэт об этих корнях помнит. Так же как фонетический поэт, распевая стихи из одних гласных, не превращается в оперного певца, а джазовые импровизации певцов, наоборот, не превращаются в поэтические композиции, хотя это, безусловно, встречные движения. Это близко сошедшие, но разнонаправленные тенденции, и генезис в данном случае важен именно при определении смысла поэтической акции.

Жесты — это как бы литературная вуаль, снимать которую с предполагаемого текста глупо — она элемент литературного костюма. А виднеющийся ЗА — смысл зависит от зоркости зрителя, визуально-пространственного «читателя» такой поэзии.

6. ЧТО ЗНАЧИТ ДЛЯ ВАС ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ?

Если баран читателя пасется глазами на пастбищах страниц, а слуги, издающие слоги, щелкают бичом, переворачивая «откушанные» страницы (плохо, что не переворачивают вместо этого читателя), то барин вышеупомянутых баранов — автор — должен же что-то и сеять для челюстей жадных глаз.

Плесень букв, разводима на страницах классиками, конечно, полна пенициллина, да беда в том, что организм читателя буквами уж перекормлен (перекормленный Уж). И нежная-нежная — нежная хризантема восприятия еле колышется, когда автор-альпинист на страницу взбирается со своим камнем текста. Сизиф наш.

Переориентация смысла с текста-сообщения (иногда при некоторой фонетической красавости) на текст-картинку делает ситуацию более одномерной, но и более естественной, более профессиональной. Воспринимаемый глазами текст должен быть рассчитан прежде всего на визуальность (что всего остального не исключает). Но воспринимать «музыку» стихов Пушкина глазами, как раньше — это противоестественно. Для «музыки» есть саунд-поэзия.

Литература расщепляется, словно атом, на визуальную и фонетическую, что, безусловно, позволит в будущем создать и НОВЫЙ синтез обеих половин.

И, конечно, живопись со всем своим громадным накопленным арсеналом приходит на помощь. Композиция, колорит, тоновая насыщенность шрифта (или того, что его заменяет) очень важны, но это — старые, элементарные проблемы, которые поэт-художник обязан уметь решать левой ногой.

Помимо обычных изо-задач, возникают новые, переходного свойства: например, ориентация чтения. Книга — не картина, а кинетическая скульптура, ею можно свободно манипулировать, так почему бы этой свободой не воспользоваться и не повернуть книгу вверх ногами, не читать текст бордюрно, по периметру страницы, или по спирали, или по диагонали.

Книга — многослойная вещь, многоплатформная, но почему единственным верным считается путь последовательно серийного прочтения страниц одной за другой, а не, например, «комплексного» чтения текста сразу сквозь прозрачные страницы или сочетания текстов на первой и — сквозь прорезь «окна» — на какой-нибудь из последних страниц? Почему два текста: на двух сторонах одной и той же платформы-листа считаются ничем друг другу не обязанными? Почему левые и правые страницы считаются идентично равноправными?

Система дополнительных платформ-наклеек над основной страницей, система укрываемых под этими наклейками текстов (метод де-экспонирования) — все это только несколько приемов из огромного арсенала визуальной поэзии. Визуальные поэты делают книги — стеклянные и электрифицированные, с подогревом и замороженные, моченые и резаные до состояния «салата», страницы комками кидаются в книгу-чемодан (подобно наволочке с рукописями Хлебникова) или же рулоном сворачиваются на шее автора, страницы накладываются на ветви деревьев или пишутся на горчичниках (Б.Констриктор) и прикладываются к творческим местам автора — возможности безграничны и интересны.

Существуют на Западе десятки журналов, газет, фанзинов самых разных направлений, престижа и качества, печатающих исправно такого рода поэзию (в том числе и мою). Множество выставок визуальной поэзии в последнее время прошло с большим успехом, не имея, кроме меня и Сигея, других экс-советских участников — в Германии, Мексике, Бразилии, Португалии, Италии, Австралии, Чехословакии. Серьезные журналы, типа французского «Докса», посвящают этому виду искусства сотни страниц. И не прогорают.

Однако «визуальная поэзия» — термин столь же широкий, как «теоретическая физика». Нужна дифференциация. Но это тема отдельной статьи.

7. ВАКУУМНАЯ ПОЭЗИЯ

Когда Пегас гонит поэта в безбрежную степь, поросшую полынью грустных фактов, поэт эту полынь должен, как минимум, любить и уметь жевать, что, впрочем, и называется мастерством. Но чаще всего поэт молчит, и умение его молчать больше всего и ценно. Если раз в день капает с мозга слово (а то и реже), то ведь тонкая пленка трясины смысла обычно только насмешливо дрожит.

Ничьи стихи не обеспечивают потребность в регулярном обожании слова, именно поэтому я в последнее время (с 1982 года) обхожусь в поэзии без слов. Спрятав когти текста в будку сознания, перестав подстегивать движение тавтологической рыбы (тавтология была одним из моих любимых приемов в конце 60-х), я сэкономила немало мыслей в их собственном доме.

Всю жизнь я пыталась ОРАТЬ «параллельно лояльности», но мне все равно затыкали рот — на всякий случай. Власть устраивало только мое молчание. Ну что ж, пришлось и молчание превратить в искусство, создать вакуумную поэзию, вакуумное искусство, сейчас вот планирую международную вакуумную выставку, уже собралось много весьма представительных участников из разных стран. Если запретят — тем вакуумнее эта выставка будет. (К сожалению, в провинции все еще действуют табу на все, что было после Репина и Пушкина.)

Однако не каждому поэту дано умение забыть язык — чтобы вспомнить его основы. Промолчать сквозь себя — и уже есть шанс что-то понять. Ведь и за ширмой междометий скрывается некий смысл, и тем шире, чем неконкретнее вербальный материал.

Такие категории, как пауза (отсутствие текста), тяготеют к интегральному пространству, и это делает вакуумную поэзию чрезвычайно современной, способной существовать на стыке искусств.

Обычно мы дважды читаем то, что и не написано. Погружаясь в музыкальный колодец паузы, монахи пустоты тем более счастливы, чем более выпуклой получается производимая ими пауза. «Будем лопать пустоту», как сказал еще Давид Бурлюк. Запаковывая паузы в скобки (Сигей), озаглавливая пустые страницы (Гнедов), делая в страницах «окна» и разрезы, обкусывая и загибая края пустых страниц (Ры), авторы создают партитуры молчания, а иногда и «Вакханалию пустоты» (название одного из моих

поэтических сборников). И поскольку, на мой взгляд, талант наиболее талантлив в момент бездействия, то пусть писатель, который хочет сказать Все, скажет Ничего — мы все равно взволнуемся и, когда взволнуемся, возникнем. Из ничего. Еще в 1969 году я понял, что, когда дураки наконец, выговариваются, умные авторы получают возможность помолчать.

8. ВАШИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ

Я всегда считала, что стандартны элементы поэзии: рифма, слово, размер, смысл. Ведь именно уверенность в единообразии принципа и толкает нас на творческий поиск, ибо искать можно только то, на чем стоишь.

Буквально под ногами современного поэта — целый ковер возможных к употреблению стилей, приемов, но и мастерства владение таким арсеналом требует незаурядного: визуальный поэт должен быть профессионалом в живописи, фонетический — в музыке, акционный — обладать театральной техникой, жестовый — балетной и т.д. И если ранее поэт-философ, поэт-знамя, поэт-дитя и поэт-музыкант как бы исчерпывали амплитуду поэта, то теперь добавились не только поэт-ученый и поэт-художник (в европейском смысле), но и поэт-танцор (что опять же редкость именно для европейской традиции). Одним словом, валентность поэта становится всепоглощающей. Интеграционные тенденции в человеческой деятельности сегодня явственны, на стыке мелких спецификаций рождаются новые науки и новые техники, но, как мне кажется, именно искусство в силах объединить ВСЕ снова.

Схема рассказов (1979)

номер мысли	мужчина				номер мысли	женщина			
	Николай	Алексей	Фёдор	Истр		Анна	Мария	Татьяна	Лариса
1	Давай закурим	Давай	Давай	И мне	1	Он меня обожает	И меня	И меня	И меня
2	Ещё по одной	Давай	Скок	Хватит	2	Я так его люблю	И я	И я	Я тоже
3	Выпьем	Что выпьем	Где	Мне хватит	3	Он мне надоел	Почему?	Почему?	Мне тоже

Комплекс поэтических приемов к тому же существует на всех уровнях литературы, но осознан и употребляем бывает на одном (реже — двух) уровне. Например, древнейший прием аллитерации (пунктирного скольжения буквы сквозь текст) можно развить, выполняя его уже не на уровне буквы, а на уровне слова (прием «пунктиры»).

В наше время объединительных тенденций даже в религиях вполне можно соединять вместе тексты разных авторов (прием «суммы») или в одной строке использовать разные приемы, например, реализм с абстракцией (прием «дуализм»). Можно путем Модуляций превратить слово «ганец» в слово «подушка» к вящей радости читателей и модулируемых слов. Мож-

но делить слово и даже букву на мелкие части-кванты (прием «ребризм»), вслушиваться в Обертоны, помещать слово в рассол Ореолов, создавать полифонические структуры для трех-четырех исполнителей и графические платформы-ступеньки, Сосудные композиции (для вкладываемых друг в друга текстов или букв) и интеграционную стилистику: «Литература + живопись», «Литература + математика», «... + биология» и т.д.

Детектив (1979)

женщины	что делали	свидетели	потери	природа	результат
4	смеялись убегали теряли достоинство	море краб луна портфель идиот	полная потери всего	равнодушно и озверело размножалась	убийство

Конечно, есть поэты, или даже периоды в жизни одного поэта, когда какой-то прием или стилистика превалируют, ближе сердцу. Например, конец 60-х у меня был занят минимализмом, а также отрицанием («но-нео-стиль»). Неприятие окружающего образа жизни выразилось в художественном приеме, позволяющем одной части текста отрицать другую, второй фразе отрицать первую и даже зачеркивать все или часть написанного, имея в виду так и публиковать (прием «корректур»).

Предчувствие плюрализма 80-х породило вариационную прозу, когда одна словесная тема (или даже графическая схема) подвергается трансформациям по всей шкале приемов, которыми владеет писатель (написанные подобным образом романы-вариации или «Плюгмы прозы» были опубликованы на русском языке в США). Такая вариационная проза — это как бы компьютерная литература ручной работы.

С 1985 г. я много внимания уделяю «архитектурной» обработке текстов, которые опираются на блоки тавтологических элементов: слов, слогов, зачастую — букв. Тавтологию давно пора из недостатка превратить в достоинство, что и делали конкрет-поэты, но они не использовали тавтологию как строительный материал, добываемый из ЛЮБОГО ТЕКСТА, а я это делаю. Подчеркиваю повторяемость букв в разных, на первый взгляд, словах. Алфавит связывает Пушкина и Горбачева, Баркова и Бедного, у всех буквы одни и те же, пора это заметить.

Многие письма моих зарубежных корреспондентов я обработала «архитектурным» образом, соединяя одинаковые буквы в разных тавтологических столбах системой векторов, различающихся по цвету или фактуре. Например, для гласных — сплошная линия вектора, для согласных — пунктирная. Или гласные соединяются красными, согласные — зелеными векторами. Или каждой букве — свой цвет, что в итоге создает визуальное полотно с детерминированным колоритом.

Таким образом, моя мечта об архитектуре оказалась исполненной, да еще в самом гибком и многоукладном литературном варианте.

Изучая взаимосвязи всех приемов и стилей, их генезис и «пределы», я очень устала. И остановилась. Описала структуру приемов, проиллюстрировала каждый прием стихами (в сборнике «Тонежарль»), и Бог с ним, с идеей. Если посветлеет в России, исследователи найдут и продолжат.

Поэзия — это потусторонний мусор, и мусорщики ее найдут и подметут.

Мое дело — сорить.

9. РУЧНЫЕ КНИГИ (ИЛИ РУКОТВОРНЫЕ)

Мечтаю оснастить поэта техническими средствами того же уровня, что имеют музыканты. Компьютерные возможности для визуального поэта (и для фонетического тоже) пока не совсем то, что нужно, ибо поэт еще и скульптор, он имеет дело с вещью — страницей, книгой, и он к этому привык.

Я формой книги занимаюсь с 1975 г., и в 1979 г. в ТРАНСПОНАНСЕ № 2 опубликовала серию своих книжных «проектов», а с 1989 г., получив возможность выставляться за рубежом, я участвовала во многих выставках бук-арта в Италии, Бельгии, Бразилии, США.

Вообще же «авторские» книги я делаю с 1959 г. — в 3—5 экземплярах. Все они не изданы. Их уже, наверное, около 500. Многие подарены.

Вначале это была просто машинопись, сброшюрованная в книжку и снабженная оригинальными иллюстрациями. Но очень скоро книги превратились в произведения искусства сами по себе: то это конгломерат разноформатных секций, объединенных общим корешком, то коробки с камнями, то цепочка стихов-четок, то набор запаянных ампул с витаминами-стихами («принимать по капле»). Были и коробки с россыпью букв, из которых читатель волен был сам составлять для себя текст, но это было давно. Затем я делала книги-рупоры, текст на которых был как внутри, так и снаружи и мог произноситься «сквозь», стихи для разноцветного «рупорного чтения» я подбирала специально.

Писала тексты и аккорды для сопровождения стихов барабанной дробью и всплесками домбры, делала математическую поэзию из голых и одетых в схемы цифр (люблю анти-сентиментальность) и стили для исполнения на конторских счетах (в сборниках для каждого стиха такие счета нарисованы).

Сделала книгу вакуумной поэзии «Вакханалия пустоты» (1983) и перевела ее на английский, жестовой поэзии посвятила около десятка книг, дойдя в конце концов до синхронного фотовизуального варианта (антропоморфность такой поэзии возвращает поэта из эмпиреев, заставляет «взять себя в руки»).

Цвет ввожу в поэзию с осторожностью (сборник «Флюсцвет», 1980), режу его ломтями, словно слово (думаю, введение цвета в поэзию соотносимо с переходом от черно-белых телевизоров к цветным).

Концептуальной поэзии посвятила сборник «Концепт-концерт», особенно этим увлекалась в начале 70-х, писала много микро- и прото-пьес (вообще пьес у меня 4 тома).

В 1965—1969 гг. я страшно увлекалась минимализмом — писала стихи из двух слов и даже из одного («Стихи для голого короля»), и даже из одной буквы, и даже из каллиграфических элементов отдельных букв, не говоря уж о таких бижутерийных элементах, как точка, запятая и прочие полиграфические прелести. Тысячи литературных организмов-инфузорий из одной фразы (самодостаточной) составили два тома сборника «Полированный куст».

Была влюблена в апологию отрицания (вот такая фраза). Шедевром считала и считаю свое стихотворение из двух слов «МУХ НЕТ» (1965). Шедевр уже хотя бы потому, что коротко, ясно и легко запоминается. И правда жизни присутствует (или отсутствует). Мне даже письма адресовали: «Мухнет Таршисанне» (псевдоним «Ры Никонова» появился только в 1981 г.). Затем, с годами, мой «мухнет» превратился в книгу модулированных вариаций, растягивающих, долбящих, группирующих эти два слова при разной шрифтовой насыщенности и масштабности. Потом сделала фонетический вариант этих вариаций. Потом архитектурный (в форме бумеранга), потом — полифонический — для четырех исполнителей. И т.д. Нормальная поэтическая работа над темой (аналогично работают музыканты).

Другой пример развития идеи — вакуумный стих «Аккорд», состоящий из четырех белых пустых бумажных страничек с разнонаправленными разрезами. «Аккорд» наклеивался на большую страницу задней обложки и существовал как вакуумный стих с тактильно-акционным смыслом. Но однажды я решила сделать его крупнее, превратив в отдельную вакуумную книгу-объект с загибами страниц, так называемая будущая форма «Ры-структур». Я превратила этот укрупненный «Аккорд» еще и в книгу-флейту, сделав прорезь для губ в корешке, в которую можно было дуть. Затем захотелось более явственных результатов «дутья» — пришлось приклеить на центральный разворот книжки мелко нарезанную папиросную бахрому, чтобы она при «игре» автора — «флейтиста» шуршала и трещала.

Затем я стала делать такие книги не из пустых страниц, а из фотографий, т.е. играла «на лицах». Спустя какое-то время попробовала одну пару страниц из четырех поместить под углом к другой паре, таким образом внутренние два листа превратились в треугольник, а вся книга в целом — в подобие самолета. Ну, и последним шагом было применить найденную форму к журнальному делу, т.е. издавать в таком дизайне наш с Сигеем ТРАНСПОНАНС. С трудом уговорив соредактора, я сделала ТРАНСПОНАНС № 28 единолично и именно в такой форме «Ры-структур». Результат убедил не только Сигея. С тех пор ТРАНСПОНАНС стал иметь свой «фирменный» дизайн (с модификациями), а с 1991 г. я стала делать в этой форме уже международный журнал «ДАБЛ», попутно совершенствуя найденную форму. Такова история одного «аккорда», а их у меня много.

10. О ТРАНСПОНАНСЕ — ОСОБО

Работать с 1959 года в литературе и не иметь ни одной напечатанной строки даже в так называемом «самиздате» — это было печально настолько, что мы с Сигеем решили «утопающего спасать сами» и сделали первый номер ТРАНСПОНАНСА, в 1979 г.

Борис Констриктор в «Лабиринт-Экцентре» № 1, рассказывая о ТРАНСПОНАНСЕ, пишет, что первые номера резко отличались от последующих. Это действительно так. Журнал был маленьким, тощим и не имел ровной обрезки полей (аккуратная обрезка полей страниц — это единственное, чему научили нас ленинградцы). Но уже в № 1 были статьи о транс-поэзии с обзором литературного процесса от Жуковского до Заболоцкого (Сигей), мои статьи о трансплантации искусства в искусство, был описан метод «дополнительной» поэзии Сигея (с иллюстрацией в виде его дополнений к Хлебникову), была моя заявка на «окостенелый вакуум» и заметка Сигея о формообразующей силе паузы (иллюстрированная вакуумноэлементной пьесой). Были: мои статьи «О сокращении плоскости стиха» (о коллапсирующей литературе), о серийности элементов в графике, теоретический опус «Теопрактик» — первая попытка обобщить свод известных мне приемов в искусстве, стихи-графики, стихи-таблицы (1971—1977), визуальные нововведения в алфавит Сигея, заумь, квантовая поэзия, рецензии на ленинградские самиздатские сборники (без капли пиетета), рецензии в прозе и стихах и даже мемуарный раздел (о безвременно погибшем свердловском художнике и поэте Александре Галамаге) — не так уж и скудно для первого номера (многие материалы были написаны ранее, до 1979 г.).

В дальнейшем, по мере знакомства с андеграундом, мы формировали не только свой круг авторов, но и сам характер их вклада в наш журнал.

Те, кто считал свой эпизодический «авангардизм» постыдной блажью, получили вдруг мощную поддержку (в том числе и теоретическую) с нашей и именно с авангардной стороны, тот же, кто сам еще не догадывал-

ся о своем внутреннем авангардизме, как, например, Констриктор, менял свой пост-акмеистский псевдоним Ванталов на конструктивного Констриктора и в дальнейшем стал активным участником группы транс-поэтов (кроме меня, это Сергей Сигей, Борис Констриктор, А. Ник).

Идея ТРАСПОНИРОВАНИЯ, т.е. переведения существующего (в том числе и в уже созданном искусстве) в другую тональность, в другое качественное измерение, посетила меня за 10 лет до создания ТРАСПОНАНСА — в 1968 году. Я транспонировала толстую книгу чертежей американского экскаватора, превратив ее в книгу живописных работ.

В 1971 г. я то же самое стала проделывать с текстами еще в моем первом журнале НОМЕР (1965—1974), в Свердловске. В последних выпусках журнала НОМЕР было очень много моих транспонированных работ: на графиках, текстах, фотографиях. ТРАСПОНИРОВАНИЕ было поначалу генеральной идеей и ТРАСПОНАНСА. Но жизнь внесла свои коррективы, возникла масса новых идей, и ТРАСПОНАНС стал скорее журналом интеграционного искусства, журналом визуальной, концептуальной, минималистской, акционной, вакуумной, жестовой, пиктографической, заумной, абстрактной поэзии и прозы. Масса теоретических разработок, переводов редких западных поэтов, публикаций отечественных раритетов 10—20-х годов полемика, критика (нигде более невозможная) ленинградских и московских корифеев типа Кабакова (Ильи), Пригова, Монастырского, Рубинштейна, Сапгира и, главное, оригинальный, отшлифованный дизайн самого журнала — все это поднимало ТРАСПОНАНС над общим уровнем самиздата. С № 28 ТРАСПОНАНС стал выходить в форме «Ры-структур», «самолетной» форме, предназначенной как бы не для книжных полок, а для свободного плавания в пространстве. № 28 в это «свободное плавание» таки попал, неисповедимыми путями, оказавшись на обложке толстого немецкого издания о самиздате всех времен и народов (в библиотеке герцога Августа). Другие экземпляры ТРАСПОНАНСА попали в известные архивы визуальной поэзии в Америке, в университеты Италии, Австрии, Германии.

В 1986 г. журнал как действующий организм окончил свое существование. Перестройка перенастроила и нас с Сигеем, и ряды наших читателей. И мы, и они получили выход за рубеж.

Пришла пора нового, международного, журнала, которым я сейчас и занимаюсь.

11. САУНД-ПОЭЗИЯ

Специальность писателя — душить душой. И интересна ли тут звукозапись подробностей?

Да, возникла саунд-поэзия, которой много в мире, и саунд-проза, которая от первой порой неотличима, но которой тем не менее мало.

Саунд-поэт, пытаясь исполнить алеаторические визуальные композиции из слов или букв, пытаясь найти звуковые эквиваленты графическим векторным извивам и визуальным коллапсирующим наслоениям, создает свои комбинации, он как бы лижет музыку слов, ступая на текст фонетической ступней. Саунд-поэт нюансы темпа превращает в «ню» ритма, шрифт горит, потрескивая шипящими и попискивая гласными, квадратными, как яйцо.

Коронация просеянной мысли происходит в саунд-композиции в присутствии И, с огромными затратами Р и Т, и невыполнимой болью полыхает ха-ха-ха и ет-ет-ет. Дыхания не хватает на все это.

Мое музыкальное образование (проклятие моей жизни) я таки сумела обратить на благо фонетической поэзии, т.е. я спокойно воспринимаю свое политональное бешенство, акцентированное «глиссандо» на шипящих,

стаккато — благородное и всякое, да и вообще терминологическая насыщенность музыки для фонетического поэта — богатый и готовый арсенал.

Подыскивая себе ассистентов для фонетических наслоений, я с легкостью нахожу их среди самых дремучих музыкантов и — с огромным трудом — среди самых изысканных поэтов, которым долго приходилось объяснять, что держать рот открытым не стыдно, что это уже факт искусства (вспомнить хотя бы Исидора Изу и его вакуумные изыски).

Если в жестовой поэзии текст разрастается до положения балета, прорастает движениями, то в фонетической он коллапсируется в луч голоса, и переплетение таких голосов более иерархично, более структурировано, чем «размазанная» по всему пространству пластика. Звук тоньше жеста (звук человеческого голоса).

Набивая кожу магнитофона шариками, кубиками и пылью букв, я свои абстрактные саунд-импровизации люблю, как крем, и сбиваю, как крем. Ну, а намазать на кассету, на любой голос, на костяк очень тихой тишины — плевое дело, еррррунда, если вдохновение рядом.

12. НЕСКОЛЬКО СВОБОДНЫХ СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Я вижу свой долг живущего сейчас писателя и художника в том, чтобы Бога тревожить. Чувства же, тарахтящие и сипящие, неустойчивые слова Востока и западные литераторы-дискоболы мне одинаково приятны — я люблю бродить и вне своих владений.

Однако, выбираясь из ямы творчества, иногда думаешь: «Хоть раз в жизни б выжить!»

В 70-х я написала, что главные мои творческие черты: ретроскопичность и щебетильность. Щебетильность, пожалуй, осталась, а ретроскопичность стала стереоскопичностью — совмещаю две картинки, два (или более) угла зрения, некая голографичность взгляда на изображаемое (или даже на пустоту). Впрочем, страх убедить, всегда мне свойственный, усилился, отсюда и два слова на одном месте, расщепление строки и т.п.

Литература, разделившись на фонетическую и визуальную, стала похожа на искусство наконец. И я жду того момента, когда литераторы, как музыканты, будут позором для себя считать писать «в свободное время», по ночам и тому подобный дилетантизм, почему-то с восторгом принимаемый нами как «веяние Запада». Запад любит профессионалов. И не потому ли он не поддерживает своих писателей в той же мере, как художников или артистов, что сами писатели согласились быть «полуписателями, полупреподавателями, полулекторами, полугрузчиками». И не потому ли так низок престиж писателя и малы тиражи, что сами «ночные» писатели, мало работая именно на писательство, малоги и добиваются?

Я с грустью думаю о том, что бы я могла сделать в искусстве, имея я возможность не в школе музыкальной ежедневно «раз-два-три» по 8 часов отсчитывать и в каникулы по приказу начальства мужские туалеты мыть или на полях помидоры пропалывать и в праздники по приказу того же начальства на площади «Погоня, погоня в горячей крови» петь, а сидеть бы за столом, за пишущей машинкой, у ксеркса, у придуманного мною цветфона (для фонетической поэзии), у хорошего магнитофона (даже пишущей машинки у меня не было десятилетиями).

Пока что власть меня ненавидит (понятия не имею — почему). И пока она меня ненавидит, она меня боится и, следовательно, воспринимает всерьез. И следовательно, я на верном пути.

Привет тебе, власть. Песня тебе спета.

1.12.1992
Ейск

НЕОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ПОСЛЕСЛОВИЕ

Обычно, представляя не очень известного здесь публикациями, но известного изустно и «там» писателя, принято перечислять, чем и как, собственно говоря, он известен. Таким образом, писатель как бы утилизируется. Его можно списывать со счетов, с ним все ясно. С писателем Анной-Ры-Николаевой-Таршиш не ясно пока ничего. Поэтому я не вопросы ей задавал, а лишь обозначал темы ответов, ориентируясь на известные мне фрагменты ее многоканального творчества. По сути дела, должен был получиться монолог, и он получился.

Я занимаюсь историей литературы, поэтому смотрю на рефлексии современного художника как на факт исторический, а не сиюминутный. В сиюминутности нам может казаться что-то менее существенным, что-то более, в истории существенно все.

В конце я хотел бы спросить просвещенного читателя: знаком ли ему синдром джинна, только что выпущенного из бутылки?

Сергей Бирюков

Коммерческо-издательский центр

«РИСК»

г. Белгород

Выпускает в свет в 1993 году следующие книги:

1. Тимур Кибиров. Сантименты (восемь книг)
2. Сергей Гандлевский. Праздник (книга стихов)
3. Игорь Холин. Памятник печке (стихи и проза)
4. Лев Рубинштейн. Избранное
5. Некоторые другие. (Опыт антологии российского андеграунда 50-80-х гг.)
6. Генрих Сапгир. Папама
7. Д. А. Пригов. Избранные тексты
8. Мих. Айзенберг. Стихи и проза

Адрес издательства:

308007 г. Белгород, ул. Мичурина, д. 56.

Тел. (07 222) 6-06-22, 6-56-30



О ЕВГЕНИИ ХАРИТОНОВЕ

Александр Гольдштейн

СЛЕЗЫ НА ЦВЕТАХ

Мы состояли как бы в одном ЛИТО,
но общались с пятого на десятое.
Что-то за ним водилось. Да мне-то что?
Мало за кем когда не водилось всякое?

Только в зрачках уже стекленел мираж.
Молодой еще, а казалось, что моложавый.
Иногда играл. Временами впадал в кураж,
и тогда страну, не гнушаясь, считал державой.

Он любил учащихся ПТУ.
Он любил актеров и не любил евреев.
Вот поэтому? Вовсе не потому.
Потому что медлил, а все раскрутил скорее.
Потому что умер несколько лет тому.

Я процитировал стихотворение Михаила Айзенберга из его «Шестого рукописного сборника». Не располагая надежными доказательствами, готов предположить, что поэт вспомнил о Харитонове.

Евгений Харитонов умер в 1981 г. сорока лет от роду. Упал на московской улице, застигнутый сердечным приступом. Писатель Николай Климонтович, посвятивший ему грустное и тонкое эссе «Уединенное слово», говорит, что день был июньский, жаркий, а страницы пьесы, которые автор нес машинистке, разлетелись по асфальту.

Харитонов был актер, режиссер, драматург, поэт, прозаик. Так аттестован он в литературном выпуске парижского русского журнала «А—Я», впервые поместившего более или менее представительную подборку его прозы, — потом она была названа Сашей Соколовым «драгоценной». К моменту смерти он являлся автором сочинений, ни одна строка из которых не была напечатана не только в Советском Союзе, что неудивительно, но и на Западе. Писательская известность Харитонова не выходила за пределы сравнительно узкого круга столичной литературной и театральной «эли-

ты», как правило, далекой от истеблишмента. Сейчас в России в центре публикаторского и читательского внимания на первых порах, вероятно, окажутся темы харитоновского творчества, преподнесенные привычным любовым способом. Так, как если бы в самих темах, в этих на разные лады варьирующихся и с большой откровенностью заявленных мотивах гомосексуального желанья, тоскливой и безнадежной однополой привязанности, расчетливого поиска, обмана и оболыщения партнера, а не в замысловатой поэтике и заключалась суть этого писательства.

Евгений Харитонов все хотел быть чистым художником — человеком с не очень популярной установкой на самозабвенное плетение словес и узоров, их каллиграфическое выведение и бескорыстное сочетание. Тот же Климонтович писал, что Харитонов числил себя только певцом, только поэтом, а отношение его к слову совмещало в себе черты аскетического подвижнического служения и воспаленного, а потому как бы уже внеморального упоения сладостной словесной нотой. Такой уж это был особенный вербализм. Доискиваясь до корней герметичной и смиренно-страдальческой (не без юродивых вывертов) харитоновской поэтики и интонации, автор эссе «Уединенное слово» приходит к парадоксальному выводу о том, что подобного рода самоценная роскошь стилия могла произрастать на почве совсем другого стилия, тоже самодовлеющего, хотя и функционального одновременно — стилия сталинского государственного ампира, позднего имперского великолепия с его «знойной томностью и египетским величием зрелищ». В таком случае тотальная публичность государственного жизнестроительства, государственной эстетики жизни породила на излете своего существования экзотичнейший, но органичный феномен, полный сознания своей избранности и во всем, кроме каких-то невнятных, но глубоких созвучий, противоположный упомянутой гипотетической почве. Последняя же, как то и подобает настоящему Египту, щедро позволяла произрастать на ней не только демотическому, общенародному, но также иератическому, жреческому и таинственному, хотя правильнее было бы сказать, что тогдашние наиболее многосмысленные художественные явления сочетали в себе обе эти ипостаси. Так, в удостоенном Сталинской (то есть государственной, то есть народной) премии романе Леонида Леонова «Русский лес» критик Марк Щеглов, первым осмелившийся подвергнуть сомнению признанное произведение, с удивлением усмотрел — помимо привычных для такой словесности демотических особенностей — также и иератические, пугающие, «египетские» черты. Если мне не изменяет память, критик обратил внимание на тот странный, исполненный болезненной символики и чуть ли не сексуальной мистики эпизод, когда Тоня, одна из главных героинь романа, подвергает торжественному обрядовому захоронению оторванную снарядом руку красного командира с еще тикающими на ней командирскими часами. Спиритуалистическая тональность, иногда очень напряженная, была присуща и некоторым ключевым произведениям советской предвоенной литературы, обыкновенно проходившим по разряду детской словесности.

Коль скоро мы заговорили о возможном влиянии на эскапистскую и как бы осыпающуюся, подобно цветочной пыльце, поэтику Харитонova («Мы есть бесплодные гибельные цветы», писал он о людях своей сексуальной ориентации и эстетического склада, «Слезы на цветах» назвал он цикл своей прозы) большого художественного стилия государства, с которым (государством и стилем) автор совпал в отроческие и юношеские годы, то уместно было бы упомянуть и о другой составляющей этого стилия — сентиментально-эротической линии в нем. Она создавала атмосферу сексуальной умиленности. Хотя следует иметь в виду, что литература советского ампира чуралась самостоятельного бытования сексуальной темы и каких-либо попыток выработки соответствующего языка ее воплощения. Сексуальные мотивы в тогдашней литературе, а вернее будет сказать, эротическая компонента некоторых текстов — это производная от

стилевой и эмоциональной нацеленности на новую чувствительность, особый модус советского сентиментализма, его характерная, пряная модальность.

Сам Харитонов в свойственной ему остраненной и немного инфантильно-юродивой манере признавался в ностальгической любви к этой уютной словесности: «Да, детский писатель. И буду гордиться своими официальными успехами. А еще, какая высокая участь: поселять милые мне настроения в тех, кто станет юношами, через речь. Ведь что было в детстве, делает из тебя потом взрослого. Как важны были для меня детские пьесы Шварца, черт с ним, что еврей (Бог с ним), с их мягкостью, и забавностью, и сердечностью. (Только не Голые короли и Драконы против властей.) И Гайдар, и Маршак. И такое утилитарное дело не постыдно. Дети будут в моих руках. И будут говорить моими словами».

Голые короли и Драконы против властей не потому плохи, что власти так уж хороши, а потому, что всякий бунт бывает сущностно неподлинным и даже пошлым, ибо власть — в той форме и в тех пределах, в которых она тебе отмерена историей и судьбой — является непременным структурным свойством данного, единственно возможного уклада. «Какой есть Закон и Порядок Родины, такой он и должен быть. Порядок для людей художественного взгляда всегда всегда фатально прав. Мы привязаны к нему, он нужен нам; в нарушении его нерв наших художеств».

К тому же, как и подобает эстету и гомосексуалисту, Харитонов любил империю, в которой ему выпало жить. Он ценил в ней силу и проистекающую из этой силы необычную, «прелестную» красоту. Так любил все имперское другой эстет и гомосексуалист — Константин Леонтьев. Леонтьев очень хотел жестокостного византийского государства, коварного и блестящего, и византийского же православия, садистического и ослепительного, не оставляющего никаких надежд на земное спасение и исполненного театральных, оперных контрастов — черные монашеские рясы и цветные одежды прихожан, стекающихся на воскресную службу к Софийскому собору, сизые воскурения, огни страстей, «в дымных столбах, в желтых свечах, в красных цветах—ах!», как сказал по другому поводу, но тоже в связи с церковным обрядом Андрей Белый. Притязания Харитонova были куда скромнее и лишены концептуального нажима. Он просто считал православие русской национальной религией, любил эстетику православного богослужения, ценил благородство слога святоотеческих писаний, агиографической словесности. «А чем так уж плох социализм?» — спрашивал он иногда (об этих его словах мне рассказал Слава Бальмонт, театральный режиссер из Свердловска—Екатеринбурга, а ныне житель Тель-Авива, знававший Харитонova по Москве). Я думаю, что Харитонов остро ощущал себя человеком империи и был благодарен этой государственности за подаренную возможность существования на ее чудных просторах, посреди ампирических строений и роstralных колонн.

Впрочем, не там, конечно же, а скорей на задворках, вне официально-парадного социума, на московских изогнутых улицах, в каменных складках столь им любимой столицы. Где ампирическая роскошь оборачивается гнилостным разложением — изящным или «вульгарным» (но так, чтобы вы прочувствовали эту намеренную вульгарность, эту специальную дань Афродите Пандемос), опасным, вызывающим, острым. Только в имперской столице бывает такой эстетический яд, такая красивая и печальная грязь или несбыточность встречи, только там сексуальность взаправду соседствует с умиранием, а искусство — с гибелью. Евгений Харитонов был поэтом подпольной (подземной, андеграундной) Москвы (кажется, нечто подобное сказал о нем Василий Аксенов). Как был ее поэтом Сергей Есенин, а потом Венедикт Ерофеев — правда, лишь отчасти, ибо на самом деле Ерофеев был поэтом спиритуалистически осмысленных символических имперских локусов (Красная площадь, «Серп и Молот») и традиционных русских пространств и состояний. Поэтом подпольного Харькова и

маргинального Нью-Йорка и Парижа хотел быть Эдуард Лимонов, хитроумно поглядывавший в сторону Селина, Генри Миллера или Чарлза Буковского, а то даже — очень расчетливо — бросавший взор в направлении Джорджа Джексона, автора знаменитых некогда, на гребне левой волны, тюремных писем, собранных в книге «Soledad Brother». Юрий Мамлеев же — поэт Москвы метафизической, визионерской и шизоидной, погруженной в солипсическую мозговую игру, и авторы сегодняшней так называемой «новой» русской прозы — котятка против него.

Слово Харитонова преисполнено резиньяции и чувствительного, душевного фатализма. Он был человеком, жившим в согласии с собственной участью. В отличие, например, от Лимонова или великого Жана Жене, которому он собирался писать письмо, да раздумал, Харитонов не пытался агрессивно противопоставить в своей прозе подземное бытие наземному и уж тем более не стремился к социальному вызову и, смешно вымолвить, борьбе за политические права. Он писал в «Листовке», касаясь якобы юридического положения в обществе «цветов», то есть гомосексуалистов, что западный закон позволяет им открытые встречи, прямой показ их в искусстве, клубы, сходки и заявления прав — но каких? и на что? Ведь положение «цветов», особенный статус их бытования в мире укоренен вне сферы формального права, ибо непосредственно соприкасается с самыми глубокими, экзистенциальными пластами («планами», как говорили символисты) жизни людей и более того — с судьбами мира как такового. Вот почему (я излагаю ту же «Листовку») в косной морали Русского Советского Отечества есть свой умысел. «Она делает вид, что нас нет, а ее Уголовное уложение видит в нашем цветочном существовании нарушение Закона; потому что — чем мы будем заметнее, тем ближе Конец Света». Утешение «цветам» может быть лишь то, что они стоят ближе к Богу и любимы им. Ведь ясно же, что «именно все изнеженное, лукавое, все, что в бусах, в бумажных цветах и слезах, все у Бога под сердцем; им первое место в раю и Божий поцелуй. Лучших из наших юных погибших созданий он посадит к себе ближе всех. А все благочестивое, нормальное, бородастое, все, что на земле ставится в пример, Господь хоть и заверяет в своей любви, но сердцем втайне любит не слишком».

Но есть и еще одна причина того, что «цветам» невозможно требовать от общества признания своих странных прав. Как можно настаивать на официальном узаконении твоего права на одиночество, и зачем тебе добиваться признания людьми этого диковинного права, коль скоро ты уже и без всяких признаний со стороны людей пожизненно одинок, ибо такова участь «цветов», их удел в этом мире. Если не слишком бояться громких слов, то можно сказать, что Харитонов писал из своего одиночества, выбранного им в качестве литературной, в первую очередь, линии, хотя и житейской тоже, то есть в той мере житейской, в какой она становилась подспорьем и черновым сырьем для творчества. Его литературная осанка гомосексуалиста означала непоказную выделенность и уход — в изгнание, молчание и мастерство — слова, повторяя которые, покидал Дублин Стивен Дедалус, чтобы вернуться в свой город в другом, обширном романе, и уже не покинуть его (город, роман) никогда.

Если снова поискать аналогий в советской литературе, оправданных хотя бы тем, что творчество Харитонова — звено не только русской, но и советской культуры, неофициального ее пласта, то аналогии эти, на мой взгляд, обнаруживаются в произведениях некоторых писателей 20—30-х годов, людей, чей опыт был в значительно большей степени, чем у Харитонова, обусловлен историческими и социальными обстоятельствами и в целом был более трагичным. Эти люди пережили «крушение гуманизма» и скептически смотрели на природу человека и государства, живо ощущая колоссальное обветшание привычных норм, мировоззрительных и этических. Такие писатели, как Георгий Блок («Одиночество»), С. Заяицкий («Жизнеописание Степана Андреевича Лосошинова», «Баклажаны»),

А. Лугин («Джиадэ, или Трагические похождения индивидуалиста»), или более популярные сейчас К. Вагинов и Л. Добычин, отличались уже вполне безыллюзорным зрением, так что в кадр все время попадало совсем не то, что могло бы соответствовать идейным и психологическим схемам как советской интеллектуальной элиты, так и интеллигенции, склонной к реставраторскому эскапизму и почитавшей себя хранительницей заветов. (Ее саркастический и грустный портрет мы находим в «Товарище Кислякове» Пантелеймона Романова — этом удивительном опыте беллетристического фотореализма, зафиксировавшем каждый штрих, извив, морщинку исчезнувшего мира.) Литературный стоицизм такого рода писателей исключал всякое желание ниспровергать чьи бы то ни было кумиры, потому что нельзя ниспровергать то, чего попросту не существует, либо то, что принадлежит к неискоренимым началам человеческого бытия. Позиция экзистенциального одиночества (ироничная и «легкомысленная», под стать его порхающим героям, у Заяицкого, презрительная, с оттенком ледяного, ненавидящего и страдальческого безумия у Добычина) была реализована ими как позиция литературная, а не идеологическая, она нашла свое выражение в самом акте письма, в самом наполнении слова.

Харитонов, говорят, любил Кузмина, хотя ему не нравилось, что тот далеко не все договаривает до конца — в центральных своих текстах, а не в маргинальных, наподобие «Занавешенных картинок». Гомосексуальная тема, заявленная Кузминым в «Крыльях», предполагала расширение мира, даже открытие его. «Крылья» — еще очень традиционный роман воспитания. Впечатлительный Ваня, главный герой его, становится новым человеком (это словосочетание встречается в книге), обретая для себя просторную новую действительность, в которой звучит музыка Рамо и Дебюсси и слышна легкая мужская беседа за поздним ужином с вином — в изящном кабинете, где эти люди, отринувши привычную моральную и эротическую телеологию, делились воспоминаниями и восторгами от всякой острой красоты всех стран и всех времен, в том числе и национально-русской, бытовой и церковной — Ларион Дмитриевич Штруп, идеолог и искуситель, осваивает для себя этот «закоулок мирового духа». Гомосексуальная тема у Кузмина (там, где она стала фактом искусства и переросла сферу личных признаний автора, вызывающих сегодня ощущение прежде всего художественной неловкости) дана в культурологическом обрамлении, нередко терпком и новаторском. Кузминская Александрия с ее обреченной эротикой созвучна Александрии Кавафиса, в которой не обывались никакие надежды и было много печального вождения и бесплодной стоической филологии. У Кузмина, однако, все наряднее, красивее, и литературный гомосексуализм его художественно неполноценен вне историко-культурных и мифологических оболочек и средостений, без напряженной эстетики и темы воспитания личности, погружающейся в новую красоту.

Гомосексуальный же эстетизм в текстах Харитонова вырастает из акцентированной автором бедности и грубости советского быта (не лишенного, впрочем, в какой-то иной своей ипостаси, и некоей самодостаточной державной торжественности — так здесь живут люди), он вырастает из одиночества, осознанного, повторим, в качестве продуманной литературной позиции, осанки. Он не окружен красивыми вещами и образами культурологической огранки. Вместо них — жалкий и трогательный талисман, человек в шляпе с гармошкой верхом на большой лягушке, лягушка на черепахе, у черепахи отломилась нога — талисман, который берет с собой бывший интернатский мальчик Алеша, переселяясь к очередному взрослому партнеру. Вместо них — плетение словес, переключка стилистических голосов, нарочных, нарочитых или гротескных, акустически сдвинутых (это те самые средостения и оболочки, условные знаки и формы, в которых, по всей вероятности, вообще нуждается специфическая тема харитоновских писаний; у Лимонова эту функцию выполняли «политика» и исповедальная «лирика»). А мотив воспитания личности и вовсе сведен

к «производственному» обучению, о котором рассказывает инфантильный и искушенный голос, один из множества голосов, звучащих в этой прозе: «Он бил меня и учил всему, а потом отдал грузину, и тот делал со мной что хотел. О, с мужчинами надо уметь себя вести. Мне в этом деле не было равных. Они после меня не хотели уже никаких девушек, так я умел их расшевелить. Я знал у мужчины каждый нерв и умел на нем играть, так что он стонал и терял сознание. И я мог просить от него все, что хочу. Хоть звезду с Кремлевской башни. Он еб меня до крови, до потери сознания и выучил всему — и я теперь за это ему благодарен, потому что дальше мне в моем искусстве не было равных. Как он меня учил? Он бил меня, если я не кончал вместе с ним. И если кончал, тоже бил. Но я всегда выучился кончать, когда в меня кончает мужчина. Как-то он избил меня всего хуем с оттяжкой. Оттянет хуй (стоячий) и каак треснет, залепит пощечину, или по носу, я только жмурился, как котенок. Он научил меня отключаться только на женское имя. И в душе и в теле сознавать себя ею... Вот была моя школа. Дальше началась жизнь по этому диплому. О ней вы все знаете». Это абсолютно замкнутый мир, не имеющий касательства ни до чего, что к нему непосредственно не относится. Он столь же чудовищно замкнут, одинок и самодовлеющ (но тем самым и парадоксально глубок), что и мир Акакия Акакиевича, особенно в его истолковании Эйхенбаумом.

Поэт Татьяна Поляченко написала как-то, что от Харитонова ее тошнит, и при чтении его прозы «вспоминается не Розанов, а песенка про белые розы, которую поет нежным голосом мальчика-девочки солист группы «Ласковый май». Только под «Ласковый май» стонут неразумные подростки, а под Харитонова — разумные взрослые литераторы». Рассуждая безоценочно, признаем, что Поляченко сделала тонкое наблюдение, но, кажется, сама не вполне поняла, в чем его суть. Дело не в том, что может «затошнить» — это вопрос вкуса. Интереснее другое, а именно соотношение между крайней сексуальностью, эстетизмом и сиротством. Это ведь целый культурный комплекс, заслуживающий специального рассмотрения. Сладкоголосый андрогинный певец из «Ласкового мая» — он же детдомовский сирота, и таковыми были и последующие солисты этой группы, занявшие место подросшего и возмужавшего Юры Шатунова; их сентиментально-сексуализированный облик и социальная биография, как известно, были продуманы хорошо знавшим свое дело импресарио группы. Он понимал, какое острое художественное впечатление можно извлечь из сочетания сексуальной пряности, подросткового сиротства и — что первостепенно важно — простонародности, «пэтэушности» своих подопечных. Не хуже Харитонова понимал, который тонко изображал, как сладостно любить и сладостно обидеть — унизив, растоптав — своего хрупкого любовника, беззащитного трогательного юношу-сироту, родом из интерната, из самой что ни на есть коммунальной гущи народонаселения. Можно сказать, что Харитонов стремится обидеть сироту, продолжая и обогащая определенную линию русской словесности.

Лиминальные эротические игры с простонародными (мещанскими) подростками-сиротами, которым новаторское сексуальное общение, как правило, раскрывало и новый культурный и человеческий мир, уже были опробованы в русской литературе и не прошли в ней бесследно — результаты иной раз получались впечатляющими. Отвлечемся от Достоевского, помянем двадцатый век. Например, все тот же мещанский сиротский мальчик Ваня из кузминских «Крыльев» — этот чуткий мальчик, осваивающий, под водительством опытного наставника в делах телесных и духовных, густую вселенную нового эстетизма, а также заново осмысленную античность, Шекспира, Италию. Одинокий и странный отрок Саша Пыльников (Сологуб наделяет его чертами андрогинной двусмысленности) многое узнает от влюбленной в него взрослой барышни Людмилы Рутиловой, жадно дышащей небывалым воздухом декаданса — конца одного и начала другого столетия. Общение Гумберта Гумберта с

«мещаночкой» Лолитой (а «Лолита», как парадоксально, но справедливо писала Лидия Гинзбург, это очень русский роман) обернулось трагическим культурным обменом: несколько старомодный и непрактичный европейский сексуальный эстетизм столкнулся с юной и здоровой американской испорченностью — и оба они погибают. Совершенно особая и огромная тема — взаимосвязь сексуальности, сиротства и нового социально-космического мироустройства у Платонова, поглощенного на протяжении всего своего творчества идеей преодоления сиротства онтологического. Можно вспомнить (в целом ряду характернейших платоновских текстов) рассказ «Алтеркэ», в котором мотив отчетливо-гомосексуального садистического упоения неотделим от национального и классового унижения, отмененного справедливым новым миром, новым гуманизмом и социальной культурой. Но завершим тему Харитонова.

Многоголосие, полифоничность сочинений Харитонова, по мнению высоко ценящих эти сочинения критиков, отличают харитоновскую позднюю свободную прозу от розановских «Опавших листьев», например, с которыми она неоднократно сопоставлялась в жанровом и стилистическом отношении. Говорят, что голос писателя Розанова, вернее, персонажа, примеряющего его языковую и интонационную маску, — лишь один из многих голосов, звучащих в прозе Харитонова. Получается, таким образом, что Розанов — персонаж Харитонова. Но с таким же основанием уместно предположить, что и Харитонов был персонажем Розанова. Он — типичный «литературный изгнанник», человек, которому была свойственна «раздавленность», маргинальность литературной и социальной позиции и упрямая настойчивость в ее отстаивании. В нынешней русской прозе этот голос различим очень хорошо.

Я один одинок до свидания и прощайте
 Мне не нужно никто никому ни к чему
 до свидания мальчики девочки не понуждайте
 дайте мне оставаться лениться и я закрываю луну
 я закроюсь лицо побелеет и я хорошою
 я прощаюсь и вы уходите туда
 вы увидите и я заболела давно я болею
 почему одному никому никогда.

Кирилл Рогов

«НЕВОЗМОЖНОЕ СЛОВО» И ИДЕЯ СТИЛЯ

Имя Евгения Харитонова еще недавно звучало как редкая, особенная новость, но это стерлось, теперь оно на слуху, за последние два года опубликовано уже многое¹. Тем не менее атмосфера малоизвестности и

¹ Первые наиболее значительные по сей день публикации состоялись, естественно, за рубежом: *Katalog. Ardis/Ann Arbor. 1982* («Духовка», «Один такой, другой другой», «Жилец написал заявление», «Непечатные писатели»); *Литературный А — Я. Paris, 1985. №1* («Вильбоа», «Жизнеспособный младенец», «Алеша Сережа», «Из пьесы», «Слезы на цветах»); *Neue Russische Literatur. Salzburg. 1981 №2-3*. («Жилец написал заявление», «Покупка спирографа»). Основные публикации и републикации в прессе последних лет: *Искусство кино. 1988. №6* (пьеса «Дзынь»), *1991 №11* («Один такой, другой другой», «В холодном высшем смысле»); *Вестник новой русской литературы. 1991. №3* («Духовка»); *Русский курьер. Литературное приложение. 1991. №4* («Алеша Сережа», «Листовка»); *Стрелец. 1991*.

(Продолжение сноски на стр 266)

непрочитанности как-то сохранилась вокруг писателя. Прежде всего не издана до сих пор книга «Под домашним арестом», в которой собрано почти все написанное, книга, продуманно выстроенная и скрупулезно отпечатанная самим автором в 1981 году — как выяснилось, незадолго до смерти. И дело не только в том, что некоторые места способны вызвать шок даже у «подготовленного» читателя. «Художества» Евгения Харитонова, тесно связанные с наиболее глубокими идеями литературного андеграунда 70-х гг., выглядят между тем маргинальными и исключительными даже на этом своем фоне; это, так сказать, честная маргинальность, пронизывающая текст и не снятая прошедшим десятилетием. Харитонов — писатель не столько элитарный, сколько изощренный, придумавший свою «тонкую прозу» как сложный и самоценный «узор» вокруг всегда одного и того же сюжета, где гомосексуальные переживания автора-героя и его писательская тоска по «невозможному слову», почти иррационально сохранившему на себе отпечаток «живой жизни», переплетаются в одно целое и составляют единственную канву письма. Сознательно маргинальная зацикленность на одном предмете речи оказывается почти неконвенциональной в своем максимализме зацикленностью на самой речи. «Поэт (писатель, узоротворец) тот, кто дописался до своего узора, рынка на него нет или будет, теперь ему все равно, он только и может его ткать как заведенный. Все, его из этой его жизни уже не вытянешь. Так он там и будет жить и погибать». Поэтому, несмотря на сильную гомосексуальную тему и зашкаливающую эмоциональность текста, по существу, это проза о прозе, пронизанная рефлексией над самой возможностью такого слова, которое было бы сопричастно действительности. Харитонов, естественно, не станет «писателем миллионов» — это не нужно и этого не будет. И однако, по нашему глубокому убеждению, его проза принадлежит к наиболее значительным и безусловным событиям в русской словесности последнего двадцатилетия, и это событие еще не пережито в литературе, современной нам.

Евгений Владимирович Харитонов был человеком московского андеграунда 70-х годов, его многие знали. Он родился в Новосибирске в 1941 году, в Москве окончил актерское отделение Института кинематографии, потом защитил диссертацию по искусствоведению², занимал пластикой с глухонемыми, вел пантомимные кружки и делал там необычайные спектакли. Настоящей славой окружен спектакль «Очарованный остров», поставленный им в Театре мимики и жеста. Вообще же о театральных опытах и режиссерском даровании Харитонова, несомненно, стоило бы

(Продолжение сноски со стр. 265)

№2 /66/ («Рассказ одного мальчика "Как я стал таким"»); *Незамеченная земля. Лит.-худож. альманах. М.: Пб. 1991* («В холодном высшем смысле», «Непечатные писатели»); *Смена. Российск. ежедневн. газета. 1992. №39-40* («А., Р., я», «Жилец написал заявление», «Непечатные писатели»); *Литературная газета. 1992, 11 марта* («Предательство-80», текст, не включенный в книгу «Под домашним арестом»). Все цитаты в настоящей статье приводятся по машинописному экземпляру книги «Под домашним арестом» с сохранением по возможности авторских принципов оформления текста. Пользуемся случаем, чтобы принести здесь глубокую благодарность Г.А. Мореву, знатоку и любителю творчества Е.В. Харитонова, за его добродетельную помощь.

2 Харитонов Е.В. Пантомима в обучении киноактера: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. 1972. Основные биографические сведения можно почерпнуть из «анкеты» Харитонова в сб. «Каталог», из статьи Н.Климонтовича в журнале «Литературный А-Я»; краткие воспоминания С.Соловьева о периоде учебы во ВГИКе см. Искусство кино. 1990. №11.

говорить отдельно. Именно эта деятельность принесла ему легкую, прижизненную известность, а интонация какой-то трудноизъяснимой исключительности неизменно присутствует в воспоминаниях и отзывах о ней. Так же, впрочем, как в рассказах о самом Евгении Харитонове, о тонкой человеческой талантливости, намагничивавшей людей, в силу чего вокруг него было так много увлекавшихся им, восхищавшихся, очарованных и прельщенных.

Само по себе соседство пластики и пантомимы с литературными занятиями очень выразительно и отзывается 70-ми годами. Освобождение от драматической рутины выделось в таком театре, где смыслы не пересказываются со сцены, но как бы непосредственно рождаются из чистой эмоциональности движения и сценической атмосферы. Вне-рациональное, вне-словесное преобразование реального, сюрреальность сценического ощущались как обнаженность смысла. Все это в известной мере созвучно литературным устремлениям писателя — его «тонкой прозе», «узоротворчеству» в поисках «невозможного слова» (не говоря уже о прямых отзвуках театрального опыта: в пьесе «Дзынь» и, может быть, еще интереснее — в прозе «Один такой, другой другой», где принцип развертывания действия и сюрреально трансформирующееся пространство напоминают стилистику пантомимного спектакля).

Книга «Под домашним арестом» — это машинописный том, автоиздание русского авангардиста 70-х годов, «непечатного писателя». Экспериментирование с графическим расположением текста на странице, перевернутые и выпадающие буквы в словах, воспроизведение зачеркиваний — все это вписывается в общую идею «непечатности», «ручной работы», хранящей на себе следы «письма», живого, или, точнее, — жизненного, дела его создания. Технические ухищрения на пишущей машинке обнаруживают ее как орудие письма и вводят момент записывания в саму ткань текста. «Домашнее» писательство, «непечатная» интимная близость «письма» и «действительности», непрерывность их связи и составляют здесь важнейшее принципиальное качество текста. Книга Евг. Харитонова как замысел и как целое возникла в контексте того искусственного, не поверхностного течения в позднем русском андеграунде, которое осознавало свое положение уже не просто как ошибку и косность Системы или ее чиновников, но ощущало в этом существовании «под водой» эстетическую и даже онтологическую полноту. «Непечатность» у Харитонова становится внутренним, сквозным качеством текста: сама пронизанная гомосексуальными переживаниями поэзия и проза осмыслена и оправдана в своем существовании здесь именно как особая, «запрещенная речь». Поэтому «Под домашним арестом» — это определение и признание своего экзистенциального статуса, в котором вывихнутая чувственность автора-героя и сокровенный, запретный труд ее выговаривания на бумагу становятся неповторимой и органической точкой писательства. «Изолированный Болезненный Пункт» есть у всех. Он стержень жизни и ее форма и не дает ей развалиться. Но на нем человек и свихивается. Он и п у н к т». Вокруг этого «пункта» автор плетет «узор» своего «домашнего несчастья», которое по смыслу только и может быть оправданием письма, т.е. речи необходимой и невыдуманной, витальной по своей природе.

Ощущение изначальной не-данности речи, поиск той точки, в которой она «проступает», вызванная самой жизнью, — все это также связывает Харитонова с одной из важнейших традиций, наметившихся в литературном движении 70-х годов. Обретение речи мыслилось здесь как духовное усилие и поступок, противопоставленные неживому и обескровленному печатному словопользованию. Именно отсюда экзистенциальное понимание прозы, предопределяющее и ее главный принцип: отсутствие дистанции между «героем» и «пишущим». Этот сознательный отказ от «правдоподобия» беллетристики, ощущение, что проза как проза в принципе невозможна, т.е. как повествование (Erzählung или Ich-Erzählung) о якобы

имевших место событиях, — все это довольно естественно вызывает в памяти фигуру и другого значительного прозаика той же эпохи и того же литературного поколения, Венедикта Ерофеева. Оба писателя схожим образом, отказываясь от ложной свободы *выдумывать*, эксплуатировали самих себя в качестве предмета и материала своей прозы. У обоих небольшой объем ими написанного предстает в результате неким прорывом, неким «выныриванием» из гораздо более насыщенной экзистенциальными смыслами *не-речи* — той катастрофической полноты, которая и есть стоящая за текстом подлинная «жизнь». Поэтому немного написанное уже само по себе производит сильный эффект, отсылая к «всамделишной» жизненной драме и ее незаписанной тотальности.

«Экзистенциального героя» такой прозы создает не только «затирание» границы между ним и автором, но в еще большей степени то, что сама речь мыслится здесь не как пластилин, который у каждого под рукой, бери сколько хочешь, а как нечто, что «высекается» лишь из трагических обстоятельств собственной, настоящей жизни, своей единственной судьбы. Эта речь не «творит» мир, а как бы «вытолкнута» самой жизнью и потому не случайна, не произвольна по отношению к ней, уже не подобие, а ее прямой отзвук и след. У обоих писателей это сделано с помощью очень мощной неконформистской маски: так, Ерофеев возможность говорить, т.е. собственно прозу, сделал привилегией алкоголика, Харитонов — гомосексуалиста. Это различие, конечно, принципиально. Веничка — национальный герой, почти фольклорный, который уже и в самой книге предстает человеком легендарным. Отсюда особая, исключительная множественность его жизненных, житейских связей: как и положено национальному герою, он интеллектуал и разнорабочий, провинциал и самый что ни на есть коренной москвич, совершающий путешествия по «общим местам» («Все говорят Кремль, Кремль...»). Соответственно, и на духовной вертикали ему доступно все самое «высокое» и самое «низкое», причем одно непременно оборачивается другим. Замечательно, как совершенно стихийной популярности «Москвы—Петушков», «книги жизни» нескольких поколений, противостоит «домашний арест» прозы Харитонова, дотянувшийся до начала 90-х годов. Пьяница-философ, конечно, весь принадлежит мифологии 70-х, есть ее средоточие; гомосексуалист же как бы абсолютно случаен, критически маргинален — и признаки этого столь же принципиально для прозы Харитонова, как Веничкина уникальная общезначимость, почти эпическая, для «Москвы—Петушков».

(Следует, вероятно, упомянуть и еще одного писателя, использовавшего тот же прием «героя жизни», — это Э.Лимонов. Но здесь «экзистенциальная проблема», в сущности, лишь аранжирует сюжетную схему «приключения русского в Америке», а кроме того, принадлежит литературному персонажу, а не речи: у Лимонова есть слог, хороший и гибкий, нейтральный в основе своей слог, который никогда не подминает занимательность внешних событий. Наконец, достаточно заметно, что свои эмоциональные стрессы Эдичка инспирирует собственными поступками — и в этом смысле он больше панк, нежели «экзистенциальный герой». Это соскальзывание в плоскость проблемы личностной пластически проступило в названии книжки — неуклюжем крике «незамеченного подростка». Здесь очень важно, что Эдичка, чувствующий себя «исключительной личностью», одновременно аутсайдер и плебей. Герой Харитонова, конечно, маргинал и человек декаданса, но ни в коем случае не *романтик*, для него слишком важно не обманываться и ясно видеть свое положение: «Нет уж, по ср. с Лим., если на то пошло, если тоже крикнуть э т о я, я человек чурющийся улицы боящийся я никогда не водился со шпаной, я с детства живу в необыкновенной порядочности, как большинство порядочных людей я всегда состоял на работе, в моей трудовой книжке нет перерыва не было до сих пор, я никогда не жил без денег, я привык жить скромно, я боюсь фамильярности потому что страшно боюсь ответить на возможную

грубость, я правду людям не говорю но всегда ее думаю и ограждаю благородством; в котором, правда, очень тесно, даже когда-то было невыносимо тесно, но сейчас я привык и мне в нем уютно. Но только страшно потом болит голова. К собратьям по перу я прихожу застегнутым на все пуговицы, но с вопящей розой из своих стихов в петлице. Хотя все равно она слишком роза, чтобы быть бесстыжей. Я бы и не допустил чтобы она дразнила. Я не павлин. Я что-то под стеклом. Я культурное растение. Хотя и не минерал.

«Я» среди людей, культуры и государства. Роман».)

Первая в книге и одна из самых крупных сюжетных вещей Харитонов — «Духовка», написана, кстати, практически одновременно со знаменитой повестью Ерофеева (не ранее осени 1968 г.). В сущности, «Духовка» классична, как классическую ее ощущал, видимо, и сам автор, определивший довольно позднюю прозу «1 евр. для коллекции» как «подражание Духовке»; скорее всего, как хрестоматийная она останется и в истории русской словесности. Речь, придуманная в «Духовке», оставляет ощущение чистого открытия, т.е. раньше это существовало в языке *где-то*, *in rudimentis* и как случайность, а здесь стало прозой, поражая естественностью и неприязнностью самообнажения действительности в словах.

«Во вторник шел в поселок за хлебом, вижу на пригорке со спины, я еще Лене заметил — вот, мальчик кого-то дожидается, фигурка запала сразу, гитара на шнурке через шею, как он ногу выставил. И неожиданно, назад идем, он еще не ушел, здесь вижу в лицо. Я спросил спички, он не ответил пошел на меня, я еще не понял, почему идет не отвечает, или уличная манера; он просто идет протянуть спички и сам спросил закурить. Сейчас, думаю, разойдемся, не увижу никогда. Разошлись, дальше что делать не знаю; и простая мысль, вернуться попросить на гитаре поиграть, и хорошо, я не один».

И так все двадцать девять страниц текста. «Духовка» — это как раз та «выталкиваемая» действительностью речь, не нарочная, о которой говорилось выше, но здесь «выталкивание» уже не метафора, а ключ синтаксиса. Плотная бытовая эллиптичность речи созвучна, конечно, праздной дачной «простоте» быта, но главное, что именно эта сдавленная речь, в которой все как бы слипается, есть освобождение от *усилия* рассказывания, постороннего навязанного ритма, который и ассоциируется с неправдой прозы. В сбивчивом ритме эллипсисов проступает единственная неложная причина и пружина речи — аффект, состояние аффекта, приглушенного, но постоянного, в котором пребывает рассказчик. Речь как бы не слышит себя — такова мера ее заикливости на действительности (жанровой непреднамеренности), но все же что-то (известно Что) гонит ее, заставляя почти механически фиксировать те задевающие сознание подробности и детали, которые и составляют пространство переживания. И нет другой причины речи (например, писатель сел описывать все события, чтобы осмыслить их), кроме самой действительности, «живой жизни», которая еще не кончилась для говорящего, не оставила его своим сильным действием и ее надо только повторять в словах, выговаривать.

Поэтому в сюжетных харитоновских вещах «действительность» предстает как бы полностью фрустрированной, в ней все оказывается невозможно чувствительным к этим прикосновениям-называниям. И всякий раз она явлена нам в главном жестоком своем свойстве не поддаваться, ускользать, вырываться из рук и быть болезнетворной, что и становится канвой сюжетной вещи, будь то совершенно обыденные случаи «Жилец написал заявление» и «Покупка спирографа» (простое дело бесконечными препятствиями превращается в эмоциональную ловушку, маленькую трагедию, вывих, срыв) или причудливое русло имперсональной, «блуждающей» депрессии в прозе «Жизнеспособный младенец».

Подобным же образом скрытой пружинкой неуправляемо развивающегося действия в прозе «Один такой, другой другой» становится подавленная

истерика, которая сопутствует описанию игрушечной машинки с моторчиком, переходящей из рук в руки и вызывающей необоримую привязанность физически слабых людей. Движение действия строится на внезапном и почти не мотивированном возникновении у персонажей столь сильных эмоций, что бытовое равновесие любой ситуации мгновенно разрушается, а действие срывается куда-то в сторону совершенно непредвиденным, отчаянным образом. Проза напоминает здесь принципы «детского повествования», когда импровизированный сюжетный поворот выглядит неожиданностью для самого рассказчика. Вырывающаяся из рук, неподдающаяся действительности захватывает инициативу событий, оказывается опасно, угрожающе самостоятельной. («То домработница то хозяйка как попало заводили машинку, а она сорвалась с управления и изранила как человек в отместку сначала хозяйина, домработница пьяная за это накинулась на слабого рабочего, и машинка изранила ее всю так, что их увезли с хозяином в больницу. На Карбышева»). Может быть, поэтому движение рассказа переходит затем в другое качество и главной темой его становится теперь такая же невзрослая метафизика выгадывания «стратегий действительности»: «я не задержусь у кумира, конечно не задержусь, только так и надо думать, потому что если так думать если твердо считать не задержусь, жизнь может сделать наоборот, она любит делать не так как думаешь, но надо твердо думать что не задержусь» и т.д. В этой «невзрослости», как и в «слабости», раскрывает себя и обнажается своеобразная феноменология экзистенциального.

В сюжетных вещах всякий раз интонация («непривязанная» эмоция) овладевает повествованием и подчиняет себе инициативу сюжета, повествование оказывается не актом воли рассказчика, но почти произвольным откликом на него сильного действия жизни, которая здесь «сырая» попадает в слова. Это и можно было бы, кажется, определить как «экзистенциальную речь», она не внеположена действительности и не имеет специальной цели ее «описывать», но спровоцирована ей. Отсюда и внутренние качества такой речи: она вся вывихнута в своей «уязвленности» действительностью, и в этой вывихнутости освобождается от тягостной обязательности, жанровой инертности языка. В удивительных харитоновских вольностях сокращения имен, слов и синтаксических конструкций, в почти антиграмматических эллипсах и смещении падежей постоянное усилие преодоления языка как самостоятельной и избыточной, вне жизни пребывающей материи, его нормативной «отдельности» от жизни. Харитонов как бы стремится оставить лишь ту его часть, которая, как калька, точно соответствовала бы действительности, была бы ее непосредственным отпечатком. Эта погоня за проскальзывающим на неправильных стыках (для непосвященных — почти случайно), не учтенным в языке смыслом — и обнаруживает прежде всего в Евгении Харитонове писателя очень чистой, редкой и особенной природы. Это и есть то, что было очень точно определено им как «невозможное слово» (в противовес традиционному для литературы *le mot juste*), слово, «придуманное самой жизнью», как он сказал однажды о чужой вещи.

Но здесь обнаруживается еще один тонкий момент, очень важный для всей книги: эта неостывшая спонтанность, произвольность речи отличима самим писателем от «Письма» — единенного труда ее записывания, уловления в слове. Так, уже в «Духовке» писание рассказа вплетено в повествование, в сам рассказ, и не только в рассказ, но вживляется в его любовный сюжет, обнажая параллель между «невозможной любовью» к мальчику-подростку и устремленностью к «невозможному», равному жизни слову. («Мы не виделись неделю, он, конечно, не звонил, я, пока занимался, тоже старался не звонить, чтобы ничего не менять из того, что вышло; и другое, я думал, позвонить можно будет только после того, как все закончу, и все письмо будет оттяжкой и средством удержаться от

излишней поспешности». Самый поразительный мотив здесь: «чтобы ничего не менять из того, что вышло».

Само по себе письмо уединенно и сокровенно, но единственный предмет его — та грубоватая натуральная пластика «живой жизни», которая недоступна и неутолима, и ее только повторять, заговаривать в письме. Эта двойственная ситуация не имеет разрешения, и с каждым шагом (в письме) все полнее ее неразрешимость, но — тем лучше для письма, для «домашнего ареста». «Где я люблю бывать? А вот, получается, нигде. А зачем, спрашивается, тогда жизнь вокруг? А чтобы откликаться на нее, когда она задевает те струны. Мне нужны случаи и реакции на случаи». Высказывая в письме и освобождая здесь свою разрушительную, запрещенную чувственность, экзистенциальный герой прозы Харитоновва окончательно освобождал себя и от возможности слиться с Порядком и Большим стилем жизни и Эпохи, но не переставал быть открытым ему, увлекаться его бессердечной, не сознающей себя красотой и бессознательно жестким совершенством Порядка. Наоборот — тем сильнее, «неуловимое любим». Это его положение, аристократическая открытость двум несоединимым правдам — «домашней», гомосексуальной, изощренной и улично-государственной, «жизнеспособной» и натуральной, которые обе ощущались им в своей витальной полноте, — открытость самой их несовместимости («Я однажды попал из одного мира в другой. И так и живу на разрыве двух миров») создает то постоянное, культивированное трагическое действие, которое становится опорой и держит текст.

Неснятая раздвоенность эмоции, эта «любовь из-за стекла» к «живой жизни», всякий раз вызывает слова. Сбитый, сдавленный такт речи, найденный уже в «Духовке», становится в стихах ритмической канвой, как бы окончательно отделяясь таким образом от говорящего и являясь нам свойством самой «действительности». Стихи с названием «Вильбоа» здесь, кажется, столь же хрестоматийны, как проза «Духовки».

С. звонит, девушку поместить на два дня,
приехали, она спать, он уходит,
а вещь никак — репродуктор на весь район,
поздравления, песни, грузовики.
Пойти потолкаться, все равно не идет.
(Предвоенные времена: репродуктор на площади,
поэту некуда скрыться, и его вовлекают в
общественное торжество.)
На живых людей пришел посмеяться —
такие же люди, как ты,
сами не замечают, что на посмешище.
Вышла немолодая, некрасивая, в платье с вырезом,
холодно за нее, народ в пальто, —
и любовную песню, как ее молодые люди
без конца приглашают гулять;
улыбается, как требует песня, а зубы вперед;
затем она декламировала чтобы мы помнили павших,
кричит на нас и в глаза не смотрит.

Народное гулянье на День Победы, казенная будничность праздника, серая брежневская Москва и оказываются органическим, идеальным пространством фрустрации для Поэта. Эпоха приходит в тетради писателя ради полноты и единства Стиля, оказывается декорацией для придуманной им игры; подлинный Стиль, видимо, всегда витален, кто кому подражает, уже непонятно. В одном из последних своих текстов Харитонов писал о Московской Олимпиаде: «В самый разгар парада умер негласный певец государства. И это показало всем, кем он был. Бог поставил точку в его жизни, когда его время точно-точно кончилось, и именно в разгар

византийского торжества. Готовилась-готовилась страна к 80-му году, а не знала, что готовилась к его смерти. И для этого строили стадионы и гребные каналы, и для этого собрали миллион милиции. Чтобы обставить ему смерть. Какой восторг!» Так же, как смерть самого Евгения Владимировича Харитоновна как-то дико отзывается его собственными «домашними» писательскими правдами-вымыслами.

«Сильное место» трагического пространства, выстроенного автором в его книге, как раз в том, что он не создает для своей отмеченной чувственности некоего искусственного замка, какого-то эмоционального равновесия, но именно все время обнажает свое невероятное положение «среди людей, культуры и государства». Это ясное и честное знание и становится «нервом его художеств», его «невозможным» местом в жизни. Но это выговаривание себя, игра на потаенных струнах и выкладывание из их отзвонков бесконечного узора своего «домашнего несчастья» обладает собственной разрушительной инерцией, становясь родом мании, сознательного безумства («беда в том что я слишком боюсь потерять расположение обыкновенных разумных людей живущих заботами и умею (умно) объяснять им свое положение. А не надо. Пусть пожимают плечами. Пусть видят во мне безумца. Я зря умею объясняться с ними. Это вредно для безумства».) Нешуточная, тяжелая атмосфера этого «безумства» воссоздана Харитоновым в его поздних вещах, таких, как «Роман», «Слезы об убитом и задушенном», «Непьющий русский», «Слезы на цветах», «В холодном высшем смысле». Эта часть книги наиболее авангардистская: распадающаяся ткань прозы и «нанизываемой» на нее жизни есть новый опыт экзистенциального письма. Именно в таком смысле составляются здесь «дробные» композиции.

Самообнажение, стремление до конца вывести на бумагу «то что смотрится только во мраке» действительно способно шокировать, во всяком случае делает чтение по-настоящему трудным. Но это лишь завершение, доведение до логического конца все той же идеи «запрещенной речи», которая и должна быть трудна для читателя так же, как для писателя, именно в силу общей их, читателя и писателя, приверженности словесности как правде. Дело не в (плохих) словах или понятиях, в которые можно как раз играть, как в кубики, а в том, что, доверившись тексту, читатель обрекает себя так же, как обрекает себя автор, выговаривая трудновыводимое. Харитонов многократно заставляет нас, вполне натуральную публику, «подставляться» и переживать выворачивание нашей натуральности наизнанку, и это не традиционная «идентификация» (потому что герой-то здесь непридуманый, настоящий), это сильное средство чувствительности к слову и бытию, которым писатель умел пользоваться как эстет. Читать подобные места на самом деле тяжело, и не стоит, вероятно, делать вид или понимать их как *нормальную прозу*, это именно *ненормальная*, зашкаленная проза, миметически повторяющая «зашкаливание» жизни. Но не только это.

«Невозможные» места органичны и освещены смыслом не только в силу самоотверженной открытости автора «сумраку эмоции», но также в силу его особой веры в безграничную, «невозможную» пластичность и прозрачность слова, которому в конечном итоге доступно все, что действительно и что переживается. Харитонов, конечно, экспериментирует в своих «невозможных» пассажах, но этот эксперимент есть испытание его собственной веры в абсолютный, «выпрямляющий» ум письма. Все сумрачное и смутное может быть выговорено ясно, в точных словах. И чем выше эластичность письма, выдерживающего действительность, тем дальше идет писатель, догоняя «правдивую правду» своей разрушительной чувственностью; он явно испытывает слова: давит, а они выдерживают. Но подобная конструкция возможна лишь благодаря очень тонкому слуху, удерживающему эфемерное тождество и одновременно различающему, как автор, т.е. живущий и пишущий, расслаивается на кончике собственного пера, обнажая артистическое брожение письма.

«Как я погибаю» Рассказ

А я никак не погибаю (опять вывернулся)».

«Я любовь. Морис Саксонский. Я мертвый лебедь. Я Людвиг Баварский. И не знаю куда плыть. И это не то, и это не то и не знаю. И сказать нечего. И нечему снится во сне. А назад пути нет я не могу не быть героем, иначе конец».

В конечном счете этот абсолютный слух и этот дар «прогибать» речь в живом, пластическом подражании «действительности» и связывают дробный рисунок книги в одно несомненно значительное целое. Безусловность письма, почти иррациональное умение снимать как пленку неокаменевший след «живой жизни», играя голосами и «ставя эксперименты на собственном сердце» (как писал автор), и, наконец, превращая все это в узор, фетиш, образуют то сложное качество, в котором доминирует Идея Стиля. Уместно вспомнить здесь столь близкий Евгению Харитонову, как и герою нескольких его текстов, образ ковра. В необычном отрывке «По канве Рустама» говорится: «То ковер, а то гобелен. Гобелен картина... А на ковре полосы подобраны к полоскам. Даже если похоже — это как будто баран или лебедь, они взяты потому что у них в жизни крыло подобрано к крылу рог к рогу всего по паре, они в жизни узор. Кайма стриженный ворс все поле заняли розетки бордюры козьей шерсти молитвенный коврик с подпалиной ручную в монастырских мастерских двухслойный с отливом цветочный с бобами с огурцами верблюжья дорожка узлы проймы свеклового цвета бергамский с пивяками гирляндами турецкий с гребешками и клеймом. И вся наша жизни поступки и случаи тоже узор. Хотя, как узор. Узор на оси, и от оси в разные стороны одно и то же или похоже, а жизнь — встречи потери новые мальчики-девочки, эти отходят, никакого узора. Нет, просто очень хитрый узор. Не видно оси. Со звезд видно. Потому раньше по звездам гадали, и сейчас, во Франции».

Следуя тонкому рисунку, намеченному самой жизнью, повторяя эту вязь подобий и расхождений, образующих вместе не простой, не обыденный смысл, писатель открывается правде и полноте «действительности». В одном отрывке, как всегда, слегка «отыгрывая», Харитонов писал, что «самый проникновенный, самого ясного ума» человек был Евангелист Иоанн, вторым — Оскар Уайльд, с которым также «мог бы поспорить Джойс, но он не был гомосексуалистом». «Оспаривать 2-е место, — продолжает автор, — могла бы и фрейлина Сэй-Сёнагон». Упоминание в этом списке автора «Записок у изголовья» только на первый взгляд может показаться странным; в сущности, увлечение японской средневековой литературой и дзэном для 70-х годов очень характерно. Кроме того, сам принцип дневника «дзуйхицу», т.е. «следуя кисти», дневника случайных впечатлений и тонких переживаний по поводу неизбывного очарования действительности и внутренне изысканной природы обыкновенных явлений, несомненно, должен был произвести впечатление на «непьющего русского». Да и центральная эстетическая категория эпохи Хэйан «мононо аварэ», т.е. «печальное очарование вещей», подразумевающая неизбежность нашего отклика на самую ускользающую природу сущего, отдаленно, но явно перекликается с тем острым чувством «живой жизни» во всей ее эмоциональной сокрушительности, которое пронизывает книгу Евгения Харитонова. Этот особенный витальный эстетизм, открытое переживание экзистенции и в то же время способность видеть здесь тонкий и неслучайный рисунок, который ощущается и воспроизводится автором на письме как стиль, витальность самой этой красивой идеи — Стиль, вот что, на наш взгляд, так явно связывает «художества» Евгения Харитонова с эстетическим духом начала 90-х годов; может быть, особенно отчетливо — на фоне тех облегченных современных литературных опытов, где стиль в лучшем случае выглядит понятием дизайна.

Олег Дарк

В ОДНОМ ИЗ МИРОВ

Мне, кажется, на роду написано открывать странного Харитонов. Так уже было с его «Предательством-80» («ЛГ», 11 марта 1992 г.). Кто бы подумал, Евг. Харитонов, умевший и вызов в КГБ представить любовным свиданием, — автор почти политического памфлета. Но и там вдруг неровно простучит случайным пульсом — фразой, словом, знаком (хоть многоточием) — интимное, совсем не приличное суровому, безличному жанру, т.е. убийственное для него, вроде неожиданного признания в любви к «тоске и грусти».

И поэтому «предательство» — может быть, прежде всего самого жанра. Не для того ли за него взялся, чтобы погубить изнутри? Оттого прятал не у многих знакомых сейчас общепризнанное произведение. От кого? — от чекистов? либералов? или от своего читателя?

Евг. Харитонов — губитель. В эстетике, как и в нравственности, в искусстве и в жизни. Тем, кто занимается его творчеством, я посоветую задержаться над этой, ключевой для судьбы Харитонova проблемой. Но в первую очередь — самого себя.

Осыпающаяся, распадающаяся на глазах фраза (в стихах, как и в прозе), непредсказуемо теряющая пунктуацию и орфографическую закономерность, — другая кроме гомосексуализма устоявшаяся примета Харитонova. И вовсе не странно, что эти два проявления равно вели к самоуничтожению. Евг. Харитонova в той же мере любили женщины, в какой он владел мастерством традиционного стиха.

Вот они, блистательные поэтические опыты 60-х, с которыми он знал, как поступать. В отличие от Саши Соколова, заметившего в частной беседе: «Что делать с моими написанными произведениями. Они уплывают куда-то, как льдины. Мне их все время хочется переписывать...» Евг. Харитонov их оставил. Как памятники подвигу. Иногда читал на вечерах. Но не включил в канонический свод автоизбранного «Под домашним арестом». С мужчинами его ожидали те же любовные неудачи и разочарования, как его новую литературу — у издателей, редакторов, читателя.

И естественно, что ритмически-грамматическая упорядоченность обязывает к нравственной. В ранних стихах Харитонova пугливый не встретит того, что так шокирует в поздних. Выбор стиля — этический вопрос. Традиционный стих тащит за собой привычную пару трогательно влюбленных.

Не оттого ли Саша Соколов восторженно отзывался о «драгоценной прозе» Харитонova («Иностранная литература». 1989. №3. С. 246), что открывал с ней возможность непереписывания, ставшего его творческим принципом, а путь реликвий — в этимологическом смысле «останков»: после мучительного жертвоприношения себя и своего.

Евгений Харитонов

ИЗ СТИХОВ ДО 1969 ГОДА

Стихи, как я их писал до какого-то времени, были в традиции, что ли, более принятой, — Юнна Мориц, Ряшенцев, Тарковский... Она идет от позднего Пастернака, Заболоцкого. В этом роде у меня было немало написано. Что-то вышло, получилось. Но потом я от этого отказался. Я увидел, что в эти условности много чего не вмещается. Я вам сейчас попробую оттуда что-то вспомнить. Хотя, повторяю, я никогда это не включал никуда. Не потому, что слабо. Я не считаю, что это было слабо. Ну, я пошел другим путем в словесности. Это тоже мое, но как такое мое ретро... А с другой стороны, может быть, наоборот — это у

нас что-то как раз и вызовет. Увидите, что да, действительно, человек пишет стихи.

Из выступления¹

БАЛЛАДА

Кто — в газетных мимолетностях, с вниманием и без —
Под навесом ждал автобус; тихо сыпало с небес;
Кто — к такси метался бешено,
Один ступал неспешно —
Это я ступал, нездешний, размышляя о себе.

Снова проходил под окнами; расцвёл желтый тон их
Одинаковость сквозную — зданий, будто бы картонных;
Так собранья сочинений
Светят золотом тиснений,
Но тома стоят теснее, чем дома, среди которых

Незаметно я живу — пока еще, а между тем
Было все, как полагается в истории; и тем,
Кто с лицом, довольно бодрым,
Разъезжались по работам —
Неизвестно было, кто там ходит-бродит между стен.

Это я ходил, неузнанный. Под кепку спрятал венчик
Заплетенных листьев лавра — не затем, что так застенчив,
Просто — лишних разговоров
Не хотелось; просто норю
Современников, чтоб поровну всем было, так зачем же

Неравенством их дразнить — им, наверно, трудно перенести,
Мыслил я, а как я мыслю, значит, так оно и есть.
И опять святая бледность
По щекам моим полезла,
Но Веселость и Полезность, как известно, любят здесь.

Коллективы, муравейники ли, улеи, гурты ли —
Осторожно обходил я, снисходителен в гордыне,
Не входя в немилость веку,
Как однажды, взявшись сверху,
На плечо ко мне подсел пугливый ангел, и поныне

Мой пернатый, мой ручной — везде со мной; под общий гам
Так прекрасно с полуслова понимать друг друга нам.
Сыпет дождь, желтеют окна,
Льет на граждан — жмутся, мокнут,
Разговор наш знать не могут, раз в ушах у них — банан.

¹ Магнитопись представлена В.Беляковичем. По ней же печатаются стихотворения «Был март. К окнам жители сыпали горсти...», «Так за то, что безразлично...», «Теперь у ней в широком платье...», «Так это вот божий подарок и есть...». «Баллада» («Кто — в газетных мимолетностях...»). «Господь улыбнется, и тогда орава...» — печатаются по машинописной копии И.Ясулевича. Как и драматическая поэма «В транспортном агентстве». Но в нее внесены исправления в соответствии с версией авторского чтения (магнитопись Беляковича). Стихотворение «Лишь один прирученный зверек...» печатается по списку Р.Железовой.

* * *

Был март. К окнам жители сыпали горсти
Пшена или зерен какую-то смесь;
Он выглянул вниз и сказал: «Вот и гости,
Слетелись оттуда, где лучше, чем здесь».

Вовек не пройдет изумление встречающих,
Увидевших перед собой наяву,
Как тварь, для которой не строят скворешни,
Огромная, быстро летела к нему.

Другие затем при различных степенях
Видали ее у него за окном,
Но я с ним молчал о ночных посещениях
Пернатой любовницы, как о срамном.

И после его неожиданной смерти
В торжественный день из гнезда одного
На свет показались бессмертные дети,
Запели несмело, а голос — его.

Вот нынче опять к потеплению птицы
Слетелись оттуда, где лучше, чем здесь.
Как складно тогда говорил бледнолицый,
Как мало за словом умел я прочесть!

А ты, с облаков наблюдая за нами,
Слепая, не видишь, который под стать.
Чудовище, что ты вращаешь глазами?
Когда же ко мне? Я устал тебя ждать.

* * *

Так за то, что безразлично
Око отводил свое,
Натыкаясь на глазищи
Воспаленные ее,
Поджидавшие нарочно,
Где бы вольно и ничей
Ни гулял он; и за то, что
Столько не спала ночей —
Вот какая божья милость
Для нее, вот отчего
Как награда ей свалилась,
Как не стало нам его.
Только, братья, он не умер,
Смотрит из ее окна,
Стосковался, обезумел.
Братия, уж так она
За свою просила долю,
Жадная, у Бога в дар,
Чтобы навсегда в ладони
Ей желанного отдал —
Маленьким, каким угодно,
Уменьшённым до перста,
Помещаемым свободно
В ненасытные уста;
Лишь бы теплым, лишь бы вволю,
Прирученного ласкать.

Лишь бы ласкою живою
В ямке на груди таскать.
Братья, ей запавши в душу,
В эту адскую купель,
Стал он, вымыт и обсушен,
Меньше воробья теперь;
Покалеченный любовью,
На окне у ней сидит,
А хозяйка к изголовью
Приспособит и следит,
Как он, братья, нас рисует
И развешивает в ряд,
Как лазурь, краплак и сурик
На холстах его горят.
А холсты размером с марку,
Их она слюдой стеклит
И ногтем вправляет в рамку,
В серьгу, словно в сердолик.
Образ хочет отделиться
От колеблемой серьги;
Поглядишь, сожмешь ресницы,
И в глазах — круги, круги.

* * *

Теперь у ней в широком платье
Не помещается живот;
В хозяйку взор уставил кот,
Устроившийся под кроватью.

Звериный взор наводит страх.
Пошел! боюсь родить уродца,
Пошел! И за предмет берется.
И страх... Какой нелепый страх!

Пускай тебе невмоготу,
Но старый зверь мяукнул нежно,
Не тронь его, хотя, конечно,
Зачем смотреть в глаза коту?

Сюда со мной один зайдет,
Кого еще не знаю толком.
Он славно говорить начнет,
Рукой размахивая тонкой.

Тут станет комната светла,
А он хоть несколько мгновений
Посмотрит на тебя, сестра,
И, может быть, родится гений.

* * *

Лишь один прирученный зверек
Знал, как замерли двое приезжих
Между бегавших взад и вперед
Постояльцев того побережья,
Где в забавном растенье ином
Гостю теплого русского края
Отдаленное сходство видно
С несказанною флорою рая.

Знал один прирученный зверек,
Как, от глаз посторонних кидаясь,
Два приемыша крымских дорог
По гостиницам тайно скитались;
Из оконца, сквозь раму и плющ,
Озарялись рассеянным светом,
Ждали ночь и, закрывшись на ключ,
Становились одним человеком.

Но, разлуки потом не снеся,
В декабре, разогнавшем погреться
По домам, где согреться нельзя,
Разделенное, умерло сердце.
Между тем — посторонним ли знать,
Как связать два далеких явленья;
Совпадения огненный знак
Разве вызовет их удивленье!

Разве странным покажется им,
Для чего — за собой удалиться
Сразу смерть приказала двоим,
В разных гнездах, в двух разных столицах!
А теперь — в небеса погляди,
Задержишься на эклиптике дольше;
Видишь: Малого Пса посреди
На двойную звезду стало больше.

Страшен был ей желанный прием
В клан, куда попадают не часто;
Но достойно в соседи ее
Допустила небесная каста.
Как своей, улыбается ей
И родства замечают приметы
Близнецы, Волопас, Водолей,
Лебедь, Лев и Персей с Андромедой.

И глядит на нее всех светлей
Та, с полоской слегка раскаленной,
Что когда-то была на земле
На тебя и меня разделенной;
У которой почти не болит
Шрам, отметивший место сраженья,
На которой корона горит
Не с принятия в клан, а с рожденья.

Рядом гордо плывет Козерог
И бессонницу шлет к изголовью
Постояльцев заезжих дворов,
Обойденных счастливой любовью.

* * *

Господь улыбнется, и тотчас орава
Милейших,мышленных существ — муравьев,
Букашка — налево, букашка — направо,
Былинку волочат в далекий район.

Ах, мне высочайший замысел явствен:
Как вылупитесь из яичек — в наем,
Исправно налажено ваше хозяйство,
Где скачет бесправное тело мое.

В то время, как тянешь соломинку, дабы
Был стимул, — при виде козявки иной
Мне видимость силы смешает масштабы,
Я мыслю: я сильный, таскаю бревно.

А серая горка растет; аккуратно
Заказ исполняют тела и мозги —
Точней знаменитых кремлевских курантов,
Тошней знаменитой зеленой тоски.

И вы не найдете не занятых в деле —
В хозяйстве, где каждого должно учесть,
Как нет бесполезного члена на теле
Полезнейших членистоногих существ.

Зачем только — болью, совсем непохожей
На боли другие, заноеет нет-нет
Глубоко, глубоко, глубоко под кожей
Ненужный отросток, больной рудимент,

Душой — называемый. Я уж научен
Искусству терпения — не бередить!
Что, милая, плохо? Чем хуже, тем лучше:
Мне Бог обещал кое-что впереди.

В ТРАНСПОРТНОМ АГЕНТСТВЕ

Голос из окошка кассы: Конечно, экспресс, как всегда, аккуратно
Отправят в четыре: возьмете?

Путешественник: Да-да.

Из кассы: Я вам проколола туда и обратно?

Путешественник: Обратно не надо, мне только туда.
А сколько имеется мест в нем, скажите?
Тринадцать.

Из кассы:

Путешественник: Я взял последнее?

Из кассы: Нет.

Еще одно место осталось; держите
Ваш дырчатый, ваш красно-желтый билет.
С вас двадцать два сорок, проезд стал недорог.
Путешественник: Скажите, а скоро четыре часа?

Из кассы: Вы много даете — с вас двадцать два сорок;
Часы надо мной, подымите глаза.

Путешественник отходит от кассы, натывается на местного жителя.

Путешественник: Скажите, пожалуйста, который час?
Цифры не могу разобрать.

Местный житель: Но вы ведь

Не на часы посмотрели сейчас,
И в о о б щ е не можете видеть.
Я признал, но не выдал вас;
И следом пошел, когда началось все.

Путешественник: Ваше лицо вижу в первый раз.

Местный житель: Вы же меня не видите в о в с е.

Путешественник: Да! Хватайте! Зовите скорей
Других охотников! Я — вот он! Вяжите!
Ты и ловче других и хитрей,
Наблюдательный местный житель!
Теперь куда хочешь веди, поводырь,

Пусть мне никогда, никогда не позволят
Вернуться к своим.

Местный житель:

Не лезьте в пузырь;
Я не выдам, и вас не изловят —
Если сами на встрянете в сеть:
В особенности в обстановке дорожной,
К сближению располагающей всех.
Вести себя следует осторожней;

Бывало, случайным стечением ветров,
Какие-то ваши сюда прилетали —
Потом экспонировал их планетарий
В отделе для фауны ближних миров;

И в зале научном, где вы завелись —
Наохлены, слепы, немного ушасты —
Подолгу стоял посетитель.

Путешественник:
Местный житель:

Ужасно!
Да, ваши сородичи не зажились.

И мне привелось у кого-то прочесть
Что стоит попасть вам на наш астероид,
Как свет наш привычный вам сразу расстроит
Способности к ориентации здесь;

Читал и о том, что у вас на спине
Висят перепончатых два рудимента,
Складные, в размахе длиною два метра,
С которыми можно торчать в вышине.

Куда вы торопитесь? Выхода нет;
Пусть вас меж других не признает охотник,
Но вашу планету далеко обходит
Маршрут, на который вам дали билет;

И вы уже не попадете к своим;
Мне жалко, что вы так отчаянно рветесь, —
Отправитесь нынче, но завтра вернетесь
На тот же вокзал, где мы с вами стоим.

Путешественник:

Ах, не все еще потеряно;
Хотя уж теперь не сыскать и следа
Той лодки, летевшей совсем не сюда,
Той сбившейся с курса и свергнутой с неба
Внезапно начавшимся звездным дождем.

Местный житель:

Зачем при скоплении жителей, днем,
Выказывать было себя так нелепо?!
Это я не про вас, а про него.

Путешественник:
Местный житель:

Где?! Где он?!
А вы слышали возгласы около: «Мыши!
Летательные!» — как народец наш взвыл,
Когда он с чего-то забился и взмыл,
Забавно повиснув под выступом крыши.

Путешественник:

Он здесь! Он с билетом — как уговорились!
Наверно, прошел на посадку давно!
Как только прохожие угомонились,
Он через чердачное вылез окно!

Местный житель:

Народец тогда подбегает к стене,
Но, как растерявшийся инопланетец,
Упавший с больших или малых медведиц,
Вы ищете друга в другой стороне.

Путешественник: Ах, каждый из нас помнит по половине
Сложнейшего кода, которым легко
Возможно связаться вверху со своими,
Когда его произнести целиком, —
Сложнейшего кода для запоминанья,
Разложенного на двоих пополам,
Единственно действенного заклинанья,

Которым спастись только выпало нам;
Известно, что нашу планетную сферу
Ваш транспорт отчасти заденет в пути;
Скорей бы за эти пределы, а сверху —
Услышат, лишь вовремя произнести!
Местный житель: Послушайте, чудик залетный, но как же
Вслепую сумеете вы в экипаже
Среди пассажиров друг друга найти?!

Какой подадите напарнику знак?
Как скажете вслух о приметах условленных?
Когда даже голос ваш, в здешних условиях
Совсем искаженный, ему не узнать!

Что толку пуститься на поиск во тьму? —
Слетаете и возвратитесь обратно.

В это время к кассе подходит какой-то пассажир.

Из кассы: Конечно, оно, как всегда, аккуратно
Отходит в четыре; возьмете?

Подошедший пассажир: Возьму.

Из кассы: Мы продали вам последний билет;
Обед.

Путешественник: Как выглядит этот пассажир?!

Пассажир —
местному жителю: Здравствуйте.

Местный житель —
пассажиру:

Здравствуйте.

Пассажир уходит.

Местный житель: Нет, нет, он отсюда.

Путешественник: А про астероид ваш — тоже немалый
Составлен на нашей планете трактат;
Там с выкладок под папиросной бумагой
Особей здешних портреты глядят.

Там в тексте подробно устройство задето
Существ нелетательного образца.
Мы стыли, не видели белого света,
Знали, что будет и ждали конца;

Мы звали — наскაკивай быстро и сразу!
Мы — вот они; где ты, который знаком
По изображениям, — невидимый глазу
Ловец любопытный с огромным сачком?

Все громче и громче из местного сада
Веселые были слышны голоса.
И музыка мало понятного лада
Шла из репродукторов на небеса;

Таким холодком пробирало по коже.
И выкрик донесся до наших ушей:
«Как двое участников этих похоже
В летательных переоделись мышей!»

И множество ваших уже толковало:
«Как схвачен их облик; давайте дадим
Награды сегодняшнего карнавала
Подделанным этим личинам двоим!»

Тут плотная стайка недавно далеких
От нас обитателей стала кольцом —
Галдели, галдели, а после отвлек их
Еще занимательный аттракцион;

И мы изумились стечению чудесных
Случайностей в необходимый момент.
А выданных два кругляшка бесполезных
Сменили на горстку тяжелых монет;

И так же, как вы, облеклись для того мы
Чтоб, с вашей толпою наружно слиты,
Могли бы пройти к четырехчасовому
И вылететь срочно из этой среды;

Уж к нужному месту почти подбирались,
Да между прохожих пока потерялись,

А он увернулся — как ни обращайтесь
Вниманья на крыши; и близится срок —
Там помнят; прощайте!

Местный житель:

Какое прощайте!
До встречи в зверинце, безумный зверек!

* * *

Так это вот божий подарок и есть,
Такое-то длинное существованье?
И я для того, чтобы до смерти здесь,
Мои терпеливые, мыкаться с вами?

Да разве меня просто так, наугад,
Без умысла, двое тех самых пригожих
Взялись четверть века и месяц назад
Из горнего небытия потревожить?

И кто это в зеркале, разве узнать,
Как пристальней я ни гляжу и подробней?
Где глаз византийская голубизна?
Где нос Антиноя? Где знак тот надлобный?

Нет, это не я, на износ каждый день
Пошел все заметней и необратимей —
Нет, это другой среди местных людей
С рождения принял для них мое имя.

Заложник ты мой утомленный, близнец,
Жди тихо себе окончания срока;

А я, про тебя позабыв наконец,
Веселый, гуляю отсюда далеко.

И с кем обручен я, с кем я обручен,
С кем вместе мы пляшем на облаке смятом!
Какое тугое кольцо горячо
Пылает на пальце моем безымянном!

Когда мы сошлись наконец уже там,
Так было забавно тогда для обоих
Друг другу рассказывать все по ночам
О прежде случавшихся с нами любовях.

А поутру, как только солнце встает
И мы мимо Бога проходим по кругу,
Всегда нам двоим он особо кивнет,
Чтоб сели поближе по правую руку.

Когда читаешь эти стихи, является и такая странность. Отчего же их давно не собрали, буквально — «по людям»? Казалось бы, в первую очередь обнародовать самоочевидное, не вызывающее, как позднее, вопрос: а стихи ли это? Сначала думаешь о падении культуры чтения, как и дружбы. Вряд ли близкие Фофанову или Случевскому допустили бы залежаться их посвящениям. Зыбкость литературного положения Харитонов — печатают, но редко принимают всерьез — прежде всего воплощение все той же, оставленной им после себя как наследство раздвоенности. Она уже предстала нам в биографическом движении от сохраняющего «архаиста» к новатору-«разрушителю».

Он с противоречивой настойчивостью слал в зарубежные редакции рукописи, в которых последовательно отталкивал издателей. Словно бы главная цель — сохранить равновесие, остаться «между». Ему бы понравилось его сегодняшнее полупризнание. Он однажды уже чуть не дождался первой публикации (в сб. «Каталог». Анн Арбор, 1982). В связи с этим «чуть» вспоминаю путешествие могильной плиты Харитонов на новосибирском кладбище. Он был похоронен сначала в глубине, потом перенесли, чтобы удобнее добираться, к дороге. Его заключительный жест-завещание: плита с фотографией повернулась «в последний момент» спиной к прохожим, единственная так стоящая в ряду. Я заглядывал ей в лицо — через плечо, заметенное снегом.

Не зря мотив двойничества, как и прищельчества (инопланетянин, пиит), с первых стихов вошел к Харитонову. Его способность к раздвоению — природенная, а позднее намеренно пестуемая, лелеемая: «Я подошел ко мне, мы обнялись...» («Слезы на цветах»). Пока он еще присматривается к ней со стороны, передоверит ее персонажам-адресатам, как бы чужое достояние. Но уже здесь тривиально-любовное «он(она) — часть меня» готово перевернуться, чтобы «части меня» стали «ими». Непрекращающееся раздвоение себя будет способом жизнотворчества. Реальных людей Харитонов воспримет как свои частичные воплощения, персонажи-ипостаси, — родных, друзей, встречных. Очень тягостная для них роль, всегда примешивающая в воспоминания к любви обиду, досаду, непрощение.

Раздвоение-размножение себя — форма приношения себя в жертву, самоотлучение — буквально реализованное (себя от себя): самоуничтожение. Бесконечное испускание двойников неминуемо завершится исчезновением. Харитонов умер значительно раньше, чем присело на углу с театром его тело, на улице с литературным именем (Пушкинская), не дойдя до слушателей (говорят, нес накануне конченную пьесу) — по пути из замкнутого литературно-квартирного мира «семейности, верности, забот обо мне» в сценически-драматический мир открытости, «бессемейности, неверности; и заботься о себе сам». Первый подготовлен к обитанию, устроен, ждет; другой беспорядочен, враждебен. Автор-герой — то дитя, поэт, праздный баловень; то самоустроитель, трудящийся: сценарист, режиссер, актер.

Уроженец провинции и столичный житель, женский любимец и напрасно влюбленный в очередного Адониса, литератор — письменная закрепленность на листе,

защищенность книги (буквально — обложкой), неизменяемость при воспроизведении, возможность вернуться, заглянуть вперед, исправить, т.е. желанный хозяин, — и театрал: мгновенное, ускользающее, всегда другое и неостановимое под зрительским взглядом действо... — художественные «специальности» Евг. Харитонova. Законодатель вкуса в узком кругу и постоянно вторгающийся в соседние, чтобы его не приняли или вытолкали. Знаменитая поэтесса А. выгнала его из мастерской за сказанное что-то о Солженицыне. Знаменитый режиссер М.К. беседовал с ним лежа на диване и наклоном головы отослал в конце аудиенции. Так об этом любил рассказывать Харитонов.

В заданности — родственной, дружеской связью или силлабо-тонической повторяемостью стоп — для него всегда была защита, заведомое покровительство. Их предельное воплощение в литературе — классический стих. Его театральная противоположность — молчащая, импровизируемая, отчуждающая от партнера и зрителя пантомима. Не случаен выбор ее Харитоновым — последняя степень самоотвержения мастера слова. «Представьте, — заметила однажды близко его знавшая, — скажем, Уайльда или Пушкина, ждущего в прихожей». А я сейчас же подумал об отвернувшейся от дороги могильной плите.

Евгений Харитонов

Н Е П Ь Ю Щ И Й Р У С С К И Й

Хорошо, мы писатели. А кто у нас будет читатели и распространители? Мы сами друг другу в читатели не годимся. Такой налог нам друг другу платить тяжело. Это сбивает с собственного творчества и приносит невосполнимый вред.

Да,

можно добиться такого положения, что ты показан у нас в государстве совершенно в своем качестве, чтобы видно было что и у нас есть что-то европейское что ли. И на твоём вечере твои же права будет беречь КГБ и тебя будут посылать за границу в виде показательного участка культуры, но это неприятно и губительно, тут пахнет оранжереями и убийственной фальшью, это твоё удельное княжество за забором маленького тиража и вечера в творч. доме и предисловием к тебе, все сводящем на нет /сводящем все, якобы, к мастерству/. И тебя за это только будут ненавидеть свои же товарищи как разбогатевшего среди бедных и правильно делать. Ты бы сам ненавидел такого же. Уж раз этого у нас нет, так и нечего делать вид, делай что все. И нормально разделяй общую участь. А эти Катаевы и Вознесенские самая погань.

Да, славы и имени особого не будет и надо жить исходя из этого. В справочники занесен не буду и лечиться буду в обычных районных поликлиниках. И что такого. Надо

искать минуты счастья не в этом. Наверху общества мне не бывать. На дачах в соснах не жывать.

Пушкин писал: "в ночь, возвращаясь домой, на раба опираться". А тут сам себе раб и половину времени жизни обеспечивать себя и половину спать от усталости.

Все настоящие писатели того века были благонамеренными и стояли за Бога и за Царя.

И их продолжатели теперь тоже должны быть за Бога и Царя? или тоже быть благонамеренными? Всё говорит за второе. Да и противоречия особенного между идеалами социализма и идеалами того строя нет. И с религией /негласно/ эти идеалы согласны.

Я живу не по церковному календарю. Я живу по советскому календарю.

Толстой писал: Прегние, угодные божеству цели народов иудейского, греческого, римского, представлялись древним целями движения человечества. — Толстой, прославивший русских в газетах мира, отмечает, что русские не играли устрашающей роли в той истории. И мы долго не играли, к прискорбию, той роли. /Отчасти, "Священный Союз" Александра./ И только сейчас /о наконец-то!/ после второй мировой войны у нас пол-Европы и мы столица социалистического мира. А он и есть христианский наоборот. Только он и дает Божьим сынам не пригреться в комфорте и не стать товаром. А жулик, так жулик.

Все страдают по пизде.

Ан не все, ан не все.

Такая рыженькая пизденочка в волосеночках и в нее пролазит со скрипом аж обдираешь залупу. Но ничего, заживет. А яиц нет под пизденочкой. Детка, покажи пизду. Ну пожалуйста. Покажи, детка, не зажимайся. Вот она какая у нас, пиздонька. Ее и не видно. О, как титочки встали как две курочки.

При дружбе или любви, при хороших отношениях накапливается невысказанность, накапливается, накапливается, и в один подходящий момент из-за как будто бы пустяка вся связь рвется. И потом уж не восстановится. Даже если как будто поговорить по душам. Потому что на самом деле только и искался повод разойтись, так тяготила фальшь. А оказывается он за

спиной держал такой камень, каждый думает. Да, держал.
Вы меня не волнуете, понимаете?
И все. Уйдите, не мешайте.

Объяснитесь. — И не подумаю.
Я не должен вас понимать. Я не хочу только и делать
что все время вас понимать.

И закипела жизнь на самом деле без этого мнимого якобы
уважения.

Это кто? Кто, я спрашиваю?

м о л ч а н и е
Кто, я спрашиваю? Кто? Кто?

Э т о н е к т о, э т о н о ж.

О, здравствуйте, нож. Я знал что вы рано или поздно
придете и зарежете.

А ну быстро снимай штаны. И на
четвереньки. Ну, кому сказано.

Но у меня нет ног. Я могу только на руки; стойку на
руках.

А э т о ч т о? / у к а з ы в а е т н а н о г и /

А это Н О Ж И К И. Я ими сам тебя зарежу!

Зачем ты это написал. Нет, скажи, З А Ч Е М Т Ы Э Т О
Н А П И С А Л?

Я любовь. Морис Саксонский. Я мертвый лебедь. Я Людвиг
Баварский. И не знаю куда плыть. И это не то, и это
не то и не знаю. И сказать нечего. И нечему снится
во сне. А назад пути нет назад пути нет я не могу не
быть героем, иначе конец.

С NN я был связан ногами
с NN был связан ногами
а с тобой сердцем и слезами
а с тобой поездкой в дальние страны к морю и в рай.

Не смей ко мне приходить от нечего делать.
Зачем тревожить и бередить.
Зачем дергать меня за сердце. Зачем напоминать!
Я ищу правды и горечи и злости и слезы.
Я не тебя люблю. Я даже тебя не люблю.
А то как можно было вести себя с тобой.
А то что было связано с тобой в груди.
Из беспомощного цыпленка ты превратился в осторожную
курицу.
И все равно я и курицу бы взял. Потому что с ней было
много связано.

Жизнь моя началась в июне с утра.
Я и ю н ь с к и й.
Я, каторжник на ниве буквы.
И когда я умру — когда я умру?
Да,
я невольник чести.
Живу с мечтами вместе.
/О чудной, чудной чести
процвести у вас в сердцах./
И жизнь моя в июне,
в далеком уж июне,
ах!
началась в июне
и кончится — в ~~июне~~

Меня нельзя ничего попросить сделать.
Все равно не сделаю. И на все махнул рукой.
Только дремать как кот на солнышке.
И солнышка нет.

Если бы я завтра умер, я бы не огорчился.

Сколько рядом было счастья, и все было не мое.
И так прошла вся моя жизнь. Счастье ко мне не шло.
Такова моя судьба. Такое мое назначение в мире.
Я цветок не сорвал, только понюхал.
Не потрогал, только понюхал.

И когда я смотрю свои молодые фотографии и вижу весьма
неуродливого мальчика и знаю что у этого мальчика
никогда не было настоящей удачи в любви, мне жаль его

больше всех.

Я осторожно положил на него руку, боясь что он ее сбросит.

И он ее сбросил.

А мальчик такой как я люблю.

Беленький, вернее, серенький.

Ах, так? Тогда вы мне никто не нужны.

100 способов раззнакомиться и ни одного познакомиться.

Как тяжело, когда на тебя ноль внимания.

Когда ты понимаешь что ничего к себе не вызываешь.

И не вызовешь.

Что он к тебе не прильнет, не исцелует всего как Валеру.

Что тебе счастья в жизни нет, не было и не будет.

Не будет не будет не будет. Никогда.

И тогда тебе самому хочется себя не любить больше всех.

Не уезжай сказал он хриплым голосом. Но он засмеялся и уехал. Тогда он загнул свою мотню туда себе за ноги чтобы над ногами вышел пустой треугольник и сказал ему "смотри".

Но тот засмеялся и сказал "все равно не пизда".

"О, ты гад и червяк" страшно закричала Таня и прозрела.

Любовь моя, это был я. Да, это был я.

Переодетый и переобутый. И с подменным сердцем.

Спортсмены мои друзья, они мужественны как разбойники, но не пьют, не буйствуют, всю агрессию берегут для спорта и не убивают в жизни.

Хоккеистов! Всех! Все команды. Маслянистые глазки! В молодой зеленой голове! Как он только из них видит. Я люблю тельце с косточками! а ты жирный поросенок. Все вы соблазнитесь о мне в эту ночь. И рабочие, и разнорабочие. И разночинцы.

Но — довольно. Довольно!

Нужен мягкий уютный и теплый человек. Без ожогов и синяков.

Всё без и не.

А где да и с.

Да,

жалость это жалость, а страсть это страсть.

Но поплакать над кем-то обнять и накрыть это лучше всего.

Поцеловать в расплакавшиеся глазки.

Детка! У меня в сердце живет еще одно сердце
а в том сердце катается слезка.

А в душе у меня глазки. По имени Васьки.

сердце воск сердце мягкое темное

для любви и для слез для рассвета

сердце неверное

просит прощения за обиды

сердца не видно в теле

Чего ты ждешь. Ну чего ты ждешь? Прошло три срока
/уж не приедет/.

Раз сказал приедет, значит приедет.

Вот как надо верить. Приедет.

Да он уж приехал. Он уж здесь.

И посреди тишины раздался звонок.

Но это был не он. Это был никто.

Это был Кафка.

И ручка выпала из рук.

**ВЫ УДОВЛЕТВОРЕННЫ, ЧТО ВМЕСТО НЕГО САМОГО У ВАС ВЫШЕЛ
РАССКАЗ**

Какую я помню Москву огромную из одинаковых домов
подъездов и умов Ясенево Бирюлево на II-м этаже
отдельная клеточка с проигрывателем ведро под рако-
виной весь быт известен новые постройки лучше там
какие-то новинки лиловые подсветы и клетки клетки
клетки бетонные субъетки. Скромность не позволяет
стать героем. Разве только героем скромности. Как
Чехов. Сегодня ничего не будет и завтра ничего не будет
а когда будет то потом опять долго ничего не будет.
Одна леденящая душу вечность.

Сейчас пойду проголосую. Отдам свой голос за канди-

датов в депутаты. А пионеры отдадут мне честь.

Правда ли Коля
что люди в неволе

и дети поэта не помнят стихов

правда ли что
за звездю-звездю

правда ли что
за луною-луною

новые звезды и т о

У нас свобод нет и оне нам не нужны. Мы будем являть собой идеал терпения и тихого схождения с ума по комнатам. Я даже и с ума не сойду.

Щас с удовольствием постригу ногти. И похороню их вместе с зубом.

Но Боже мой /вздох/

где остался какой-нибудь чудесный вид расцвет какого-нибудь дерева или цветка. В сердце того кто его видел. А он умер вместе со своим сердцем.

Где те дети, которые 10 л. назад кричали "пила пила лети как стрела".

"Как я погибаю" Рассказ.

А я никак не погибаю /опять вывернулся/.

Дорогая смерть! Я живу хорошо.

Купил нам с тобой диван и опубликовался в Англии.

Дорогая жизнь! Награди меня орденом искусства.

Бог! Сделай чтобы некий мальчик моей мечты потянулся ко мне и был предан как собака.

У нас писатель не может жить на ренту. Обласкан на деньги государства. У нас он должен быть жертва. Или не берись. Или готовься к суме. Или не поэт-с. А

хочется тепла покоя и сосен и тонких дум.

Бедность бедность бедность.

Невысказанность невыраженность неприложенность скисших сил.

Нерастраченность сгнивших силенок.

Уединенное искусство тонкое погруженное или
неуединенное нетонкое непогруженное —

я еще в юности почувствовал что тут бездна и сразу
хотел выставить руки и ноги против нее и правильно
почувствовал. Другое дело что правильно в нее и ушел.

Тихонечко сидеть и песню петь.

И сердцем безлюбим замёрзшим растаять и согреть.

И если вдруг и найдется невероятный мальчик на грудь
для любви то на сколько на два дня и потом опять сюда
в тюрьму.

А если что-нибудь будет отвлекать от тюрьмы, то только
и буду стремиться назад в родную тюрьму.

Люди уж все давно живут друг с другом. А я все один
и один. Так и проживу жизнь ни для кого хан восточного
коварства.

Погрустите у женщины на тите.

Что-то должно случиться. Но что?

Или ничего? И никогда.

"Ах!..."

Они случайно вечером оказались на вокзале, не
раздумывая сели в поезд и поехали в Ленинград. И
еще в вагоне так ехало чел. 15 без билетов. У
этого поезда только одна остановка. Если контролер
заходит в конце состава, пока еще дойдет до них. А
в пути не ссадят. В Ленинграде они без копейки
денег. Опять ряд молодых приключений. На вокзале
сгружались ящики с пивом, они сдали два ящика и
целый день гуляли. И вечером сели бесплатно и
поехали домой. Тут пришли контролеры. Это поезд
был со многими остановками, у них один билет был,

они вместе легли наверх под одеяло прижались друг к другу и сошли за одного. Но новые контролеры их ссадили. Но это был Клин и до Москвы шла электричка. И в Клину сказочная удача: они нашли на земле 5 рублей, прогуляли и их и доехали даром.

Хаос молодежи. И наша упорядоченность к 40-ка. Мы знаем что к чему. И кто для чего. И кто ни для чего. Вы хотите стать всем и не знаете кто вы есть. Не знаете своих пределов. Вернее, не пределов, а своих устремлений и происхождения. Как знаем ммм мы.

Да, так грусть. Что обман идет с самого начала. Он показал все свои увечья: вот, передний зуб сломан, маленький на что-то упал. Вот шрам над бровью, тоже кто-то стукнул. Про дедушку рассказал, когда перепил. Джин. Тебе нужен не джин, а джем. А я все к этому. И грусть, грусть, грусть. Вот, нашел, наконец, к чему прицепиться: он говорит — у меня, когда голос ломался, — я говорю — когда? — В прошлом году — О, так ты пока берегись, громко не разговаривай; нет, конечно, он у тебя мужской, но все равно, надо подождать когда окончательно окрепнет. Ты как будто еще и не бреешься? Он честно сказал нет. Но, прибавил, бабушка говорила у нас в семье у всех поздно растет борода. — А тут у тебя уже болело? — тут можно было как врач как старший товарищ легко просунуть пальцы ему под рубашку к соскам. — Да, прямо плакал от боли. — Ну а девушки у тебя уже были? — Конечно — он быстро ответил /нечестно/. Когда легли, я опять вернулся к тому же и опять дотронулся до сосков на худенькой грудке — сейчас не болит? — и пощупал легонько. Щас бы нам девушек сюда, да? ах, я не догадался! у тебя когда первый раз было с девушкой? Он опять нечестно ответил не помню. Я, якобы беспокоясь что ему нехорошо от выпитого, стал ему делать массаж решительно и все время спрашивал так хорошо? так не больно? У него подкатило к горлу и начало рвать как раз в тот момент когда уже дело было на мази, когда я стал ему разминать. А минет тебе никогда не делали? Он честно качнул головой в темноте — нет. — Ну это такая ммм французская штучка, в Москве многие увлекаются. И у нас в старину рус-

ские люди в монастырях, только секрет утерян как называлось. Как будто, мол, это такая новинка, чтобы заинтересовался. Многие сейчас зарабатывают на этом, 20 рублей без проглоты, 40 с проглотом. Ну я тебе, конечно, так, бесплатно. Будешь думать в Фастове. Ну как, тебе приятно? — Я не знаю еще. Он уснул не выключил лампу, а я пошел спать в ту комнату и представлял что в квартире не темно, а пойти к нему выключить не хотел, вдруг, думаю, лежит с открытыми глазами. И спал неглубоко, как будто у меня в мозгу горела эта лампа. И все-таки на середине сна зашел к нему и выключил /у него глазки были закрыты/. Он это все вспомнит когда утром будет искать трусы. Синие сатиновые фастовские. — Как это называлось что ты мне делал? — Минет, детка. В память о Москве. — Но с утра никаких разговоров. Он больше всего любит механику и видно что мальчик неиспорченный. А когда тебя в Армию заберут? — А училище кончу и заберут. — И вот его заберут пошлют на китайскую границу и он погибнет защищая нас в наших стенах. Потому что мы ПТУ не кончали. Потом он одел очки и стал разбираться в транзисторе. И я ему его подарил. И пластинку "Крестный отец". Он очень ждал. Я с вечера обещал, а при прощании он все на него /на транзистор/ посматривал. Вернее, старался не посматривать. И когда его сестра за ним заехала и вышла первой, я ему его сунул в карман. Чтобы она не сказала ему отдай сейчас же. И он шепнул большое спасибо.

Когда настанет час расплаты за все?

/«Взятие Фастова»/

Поэт /писатель, узоротворец/ тот кто дописался до своего узора, рынка на него нет и не будет, теперь ему все равно, он только и может его ткать как заведенный. Все, его из этой его жизни уже не вытянешь. Так он там и будет жить и погибать.

/Все-таки жизнь нашла отражение в моей тетради./ Все тки, тки, тки. Мои бумаги. Мужские исторические знания.

Ах, весной у меня отток христианских чувств.

/А зимой их отёк/.

Не благодаря ли холоду вы писатель. Что холодно ходить

гулять. И не холодно сидеть.

Пойдем погуляем и кого-нибудь найдем /?/ Но вечность отвернется.

заговорить стихами ах!
не составляя их а так:
заговорить стихами ах
не составляя их
не заставляя вас
вникать и понимать
внимать и поникать

да только так, и так

По бедности впечатлений и книжности я поэт. Я поэт по склонности не ходить гулять. Я склонен сильно себя критиковать. Я склонен по иппохондрич. складу вообще все ругать и разоблачать. А так как ничего не знаю то ругаю себя.

Я черствее всех на свете.

У кого бы попросить прощения
перед кем встать на колени /?/

Попроси у матери своей.

Тоска из тюрьмы по жизни.

Отсюда, из этого момента, кажется что счастье, как я уже неоднократно писал и печатал, это только когда миленький и доверчивый, ради кого живешь чтобы ему было хорошо. И его не найдешь на Плешечке. Он живет где-то в какой-то такой же квартире и учится в 9 классе и думает о ком-то /мужчине 40-ка лет/, кого бы слушаться во всем.

Ой, как гадко было вчера, когда я придерживал его за руку а он доверчиво не отнимал и чуть-чуть откликнулся; но не в том смысле. Как все испорчено было бы для него. Нет, вчера было хорошо, хороший вечер. А почему?
Не все ли равно почему.

Или раз писатель, то не все равно.

Потому что:

ужасно думать, что он поймет, что я нарочно к этому вел; что его водили за нос; что им играли как в шахматы. Он ко мне пришел как к интересному человеку, а я вон что. Важно видеть, что это к его удовольствию, а видеть, что это ему неприятно, неприятно.

По христиански это совесть /но к совести призывают грубых и смелых/. А по простому взгляду трусоватость.

Все проще: он не настолько меня захватил. Просто чего-то в нем мне не доставало.

Чего?

Чего-то невозможного. Интересной души. Звездности. И таланту. Чего-то недоброго. Чего-то волчьего. Что он просто хороший и добрый. Что ничего от волчонка.

А совсем не боязнь. У него и глазки заволоклись, когда я его рисовал оттого что он голый и его голого изучают и заносят на бумагу. А ведь я был его кумир.

Я мечтатель вот кто я мечтатель
я мечтаю мечты вместо дел
я строитель планов грандиозных
славы и притока новых юнош

стать хозяином своего Завода а не побираться в гостях у Г.

Значит так,

когда я его рисовал до трех ночи и попросил раздеться догола, я не осмелился и ушел в рисование. И вот что же. Так еще несколько раз он ко мне приходил, услышав у меня музыку, и мы выпивали остатки той водки. Я лежал на диване, он сидел рядом и прислонился ко мне просто дружески но ради одного раза? хотелось чтобы его самого потянуло ко мне. И что же оказалось. Он облокотился просто по дружески по юношески о конечно без умысла и и вот раз-другой упоминает в разговоре например: у меня был знакомый главный врач в диспансере — . Я замер — человек в годах мог с ним вести знакомство — и да, спокойно произносится кто был врач. То есть все это ему известно о конечно на словах. И наконец этот момент. Он говорит вообще-то меня лет в 14 немного тянуло на мужчин. Я притянул его к себе он засмеялся мы упали на диван. Он говорит! такие слова!

Вся эта жизнь, которую я избегал упоминать, он все это знал! У него зимой была женщина-лесбиянка с ребенком! А когда ты меня тогда рисовал, он сказал, мне просто невозможно хотелось! тебе отжаться! Как мне нравятся твои колючки. /Про небритость./ Вот так вот он рос за стеной и развивался, и в эту сторону тоже. Я только смотрел на него не смея и видел его расцвет, и вот он со мной и придет в любой момент как только соскучится. И наутро, что все так в жизни просто и легко и между нами оказывается не было никакой так сказать перегородки а когда надо она есть чтобы я мог уединиться, я выздоровел, перестал чесаться и за много лет впервые с утра чувствовал себя как вечером.

Заповеди, как вести себя с молодежью.

Пускай после первого раза дня три будет вас избегать. Потом когда напьется, снова бросится к вам /только сам/ и скажет я по тебе соскучился; потом опять пускай пропадет, а в третий раз придет, упадет и скажет наконец я тебя люблю жить без тебя не могу. И теперь он ваш; ждите третьего раза.

Наживаться на молодежи.

Детка, тебе надо миллионера. Ничего, у тебя есть игра в глазах. Но вначале надо профессионально выучиться всем этим штучкам. У тебя все данные. Вначале натренируешься на мне. Потом я тебя сведу с Г. а уж он тебе будет прямой дорогой. Учти, он тоже захочет посмотреть что ты умеешь.. Мы с ним уже многим мальчикам открыли дорогу в жизни.

Приборы для совращения: музыка /хорошая аппаратура/, порнографич. журналы. В идеале машина или блат в аэрофлоте, в торговле.

Им, видите ли, скучно. Они, видите ли, приедут. И выбьют зубы. Не приехали. Мерзавцы. Уж теперь не приедут. Это дверь хлопнула, это не они.

Прокатилась волна ч е г о ?
Прокатилась волна нас всех.

Наш деревенский коротконогий народ с носом картошкой

и, наоборот, раса г в э н д у э з ц е в .
Где божество через одного.

Я вас люблю. И вас люблю.
А в а с я не люблю.
О нет, люблю! Люблю, люблю.
О, боже мой /портье/ ликеру!

Разве это самп! И это постель!
И это кипение кружев!
В ы п ь е м з а в ы ч у р н о с т ь .
Все: за вычурность! за вычурность!
За три цветка! За все цветы!
Один гость, тихо: и з а а ж у р н о с т ь .

Я прочел ему заветный стих Тютчева Я очи знал О эти
очи Как я любил их Знает Бог – а он сказал тупо как
всегда – да, хорошо, прям что-то народное. О глупец,
глупец, я подумал /но не стал говорить глупцу/; это
не народное, это б л а г о р о д н о е .

У нас может быть удача только в классической песне.
Там где охраняется обычай петь. Все остальное не
дойдет до своего назначения. Там, где гармония. Где
лед. Там где нерезко и неброско. Где васильки. Там где
покой и глубина. Если ты на другие пути не загляды-
ваешься, так тебе спеть дадут. И дойдешь до высочайшей
высоты. Если есть талант. А на других путях счастья
не будет. Они все в разладе с назначением нашей Родины.
Они не наша песня.

Держитесь обычая и любите его. А свобода от него
никогда ни к чему не приведет, только уведет и не туда
и не сюда. Такова наша природа и надо это понять.
/“Восточное пение”/

Ну, начали. Раз-два взяли. Пошли.
Ну. И – !

Да,
только талант может легко спеть песню для всех сердец.
А гений не может. Потому что у гения нет т а л а н т а .

Простой порядочный русский, кто хотел стать культур-

ным, всегда тянулся к европейскому. Мы в Н., папа, бабуся, ходили в оперный театр на Чио-чио-сан или Лебединое озеро, где Одиллии, Зигфриды и Ротбарты, но никакого интереса к хору Пятницкого, потому что это не культурное /так думали/. И только столичные умы, руководители культуры, могли, наоборот, стоять за русское народное чтобы не плестись в хвосте у Запада, а поставлять свой, особенный товар на мировой рынок. Но тут уже отчасти политика. А простой чел. инстинктивно видит культуру в западном или аристократическом русском, т. е. вращенном на Европе. А сейчас некоторые ревнители славянского отдали все западное /т. е. свободное и лукавое/ евреям, и на этом страшный просчет. Раньше и славянофилы и западники были русские.

Петр нанес в Россию всего голландского и итальянского, и стало наше. И вышел Пушкин и Глинка.

Нам этих песен не повторить. Можно только по ним плакать. Повторять заколдованные слова тех песен —

напр., я прекрасная лесбиянка
 в черных кружевах я итальянка
 я томлюсь по любви и пою
 и никто не ответит на любовь мою

Верные красавицы жены министров сталинских времен полные женственные не знали забот всю жизнь за надежной спиной не эмансипантка привыкшая вш кш быть усладой и верной мужу генералу без излома без вывертов муж-старик может ей хвалиться и гордиться перед другими генералами что заработал право на такую жену с волнистой задницей не вертихвостка какая-нибудь пышнотелая. Она сидит и вышивает. Пава.

Я с детства ранен Пантофелью-Нечецкой.
Только женщины могут спеть про розу и взор прекрасным женским голосом. Только музыка родит музыку. И немного жизни. О Боже мой, дай прозвенеть и сказать золотые слова и в сердца вечно и сладко запасть.

Пастерначишка был жертвой той культуры с атакой на

слушателя и прогрессом. Эти спотыкания и допустим или на самом деле взвихренность может быть и имеют место как все кактусы на земле, но не то место, которое отводится на земле благородному поэту. И Лесков вел словарь порчи слов и выражений, и Гоголь играл на курьезах, но для того у них были повести в лицах. А стихи Гоголь начинал писать так: звук в небе льется соловьиный, звенит серебряный ручей. Кузмин, мудро понимая, что поэт есть сладкопевец, считал П. только прозаиком. Когда Северянин блистал красивыми иностранными словами, он был и мил как упоенный этим человек, так сочиняющий стихи, у него и говорится все время "я", "я", и все улыбаются и даже восхищаются что это такой он. Но это восхитительный он, а не поэт вообще. А Паст. определенные круги по медвежьему слуху и из политиканства хотели выставить поэтом нормы, во славу речи. А это чревато неизвестно чем. Тем что печальное, красивое и неновое русское слово будет убито! Когда Крученых лепетал и урчал, от него и отмахивались как от дурака; или навеки очаровывались его творческим детством. Но он и занимал священное место юродивого, а не место ясного света. И когда Маяковский говорил своими корявыми словами, он и объявлял себя миссией утилитарной культуры, героически и не стыдясь.

История, государство, Царь, Екатерина, Великая революция, Ленин и Сталин, новое дворянство, мощь развившегося государства /или его загниение византийский распад/ – а почему победили в войне? /если гниль/ Кто сказал что гниль ?

/Жизнь круто повернула, он стал писать исторические романы и романы о чекистах по заказу кГБ и пить коньяк; – Чти отца, и Мать./

Еще одна еврейская семья – через 20 лет еще три гражданина полных сил выйдут в жизнь будут отвоевывать место за счет русских – сжалось сердце у регистратора браков. Скоро, скоро наш голубоглазый народ будет занесен в красную книгу.

По отдельности многие из них, может быть, и достойны

любви. Безусловно. Но вместе они Евреи. И или они или мы. А если мы все будем мы, это значит будут одни они. Не может человек с длинным носом спеть русскую песню.

Дайте нам побыть одним и создать свою культуру. И уснуть друг с другом на груди.

У нас разный Бог. Вам уж положено уходить из Египта, а мы пусть в нем погибнем, но уходить не должны. И он не погибнет. Н и к о г д а / - с /.

Китайская опасность. Еврейская опасность.
Но и славянофильская опасность /?/ Одне опасности.

И только г о с безопасность.

Китай. Россия. Евреи.
Нарыв на границе. Евреи внутри.
Хотят уничтожить и слиться.
Под русскую букву носатую кровь.
И русских пошлют проливать свою кровь.

Кто у меня друг? Ваня.
Кому я шапку подарил? Ване.

Уж 30 лет Ваня работает странником.

Дай Бог всем счастья и вечной жизни всем товарищам моим и всем людям кто тоскует и плачет и нелеп и временами слаб а вдруг как сочинит как паразит как схватит за сердце как исторгнет.

Вот как-то мысль утекла главная тонкая серьезная которая просилась за это время что-то насчет – нет не то нет, вот: нет не вот а, вот: нет.
Насчет праздности и вины перед трудящимися /вопрос в самую сердцевину/
о мыслях в голове. О тонких связях –

в моей изъеденной червями голове

где мысли две усталые забыли
о чем они были.

Нет, нехороший был разговор.
Холодок в животе от этой беседы.
Нет, он не интересовался моим искусством. Он был
неписатель.
Он выведывал.
Это был второй звонок.
А третьим будет остракизм.
Погодите, не делайте ничего со мной.
Я еще спою песню для всей Родины.
Я люблю нежные, прямые, проникновенные слова. Мальчик
в белой рубашке живет во мне до сих пор.
Я заставляю свою музу
служить Советскому Союзу.

/"Со мной разговаривал Смольный"/
Ряд кохунственных интеллектуальных наслаждений:

Московская Патриархия, Совет по делам
церквей с прискорбием извещает о кончине
Иисуса Христа

Дирекция Московского Кремля
с глубоким прискорбием извещает,
что в ночь с ■ на ■ скончался
Владимир Ильич Ленин

За Христа мне ничего не будет, а за Ленина а-а-а-а

А Б о г д у р а к хоть кто побоится сказать.

Ах, ушла мысль.
Щас вытащим клещами из уже забытья.
А этому забытью всего две минуты.
А тонкая мысль была.
Мысль о —
насчет разумных и безумных

беда в том что
я слишком боюсь потерять расположение обыкновенных
разумных людей живущих заботами и умею /умно/
объяснить им свое положение. А не надо.
Пусть пожимают плечами.
Пусть видят во мне безумца.

Я зря умею объясниться с ними. Это вредно для Безумства.

Какой ужас. Они своим глупым медицинским умом описали
наше поведение. А если мы напишем о них, об их
чудовищной обездоленной норме, надо закрыть глаза и
заплакать, что в них не вложено какого-то последнего
винтика. Но мы никогда не посмеем их обидеть. Потому
что они нас лечат, кормят. Чтобы мы могли праздно
цвести и грустить.

Изолированный Болезненный Пункт есть у всех. ь
Он стержень жизни и ее форма и не дает ей развалиться.
Но на нем человек и свихивается. Он и п у н к т.

И лучший из пунктов невозможная, безысходная любовь.

Кто не знал несчастливой любви, тот никто.

Берегите свое несчастье.
Не сменяйте его случайно на
счастье.

Н и к о г д а ,
н и к о г д а , н и к о г д а
н и з а к а к и е д е н ь г и
н е м е н я й т е е г о н а с ч а с т ь е .
И С Ч А С Т И Е
б у д е т с в а м и в с е г д а .

РЕЦЕНЗИИ · ЗАМЕТКИ

И. П. Смирнов

ЭВОЛЮЦИЯ ЧУДОВИЩНОСТИ (Мамлеев и др.)

*...das Schone ist nichts
als des Schrecklichen Anfang...
(Rainer Maria Rilke, «Die erste Elegie»)*

Эдип встретился с чудовищем Сфингой, разгадал заданную им загадку и женился на матери. Загадка, заданная Эдипу, состояла в том, чем является человек. Эдип знал ответ. Но это знание человека о самом себе еще не мешало ему, как старается нас убедить Софокл, совершать чудовищные поступки. Наша авторефлексия недостаточна для того, чтобы нам удалось разглядеть чудовищное в нас самих. Победа над монструозным, присутствующим во внешней среде, вовсе не означает для Софокла, что человек может избавиться от собственной чудовищности.

Христианство, в отличие от античности, сделало чудовищное полностью устраняемым из нашего бытия, окончательно побеждаемым. Апокалипсис обещает всеистребление монструозности. Святой Георгий освобождает женщину от власти дракона. Христианская святость и есть, собственно, субъектность без чудовищного.

Но, как бы то ни было, проблема чудовищного осталась актуальной и для христианства.

Человеческое всегда мыслилось человеком в тесной связи с монструозным. Опуская здесь всю историю философствования о чудовищном, имевшую место до начала XX в., от Гоббса с его «Левиафаном» до Ницше с его интересом к дионисийским культам, сошлемся лишь на двух мыслителей нашего столетия. Фрейд считал, что культура начинается вместе с тем, что он называет «das Unheimliche»¹ (статья 1919 г.), — вместе с одухотворением объектов, которое лишает наше тело целостности, себе-принадлежности, отграниченности от (подобной нам) среды. Бахтин видел в карнавале, изображающем рождающую смерть и подменяющем телесный верх телесным низом, наиболее значимую тенденцию культуры.

Со многим в теориях Фрейда и Бахтина трудно согласиться, но общее направление их мышления, соотносившего субъектное и чудовищное, как

¹ Это немецкое слово, как и его английский эквивалент «uncanny», вряд ли переводимо на русский. Однако для фразеологизма «es ist mir unheimlich» отыскивается неплохое русское соответствие, которое дает представление о значении термина «das Unheimliche»: «мне не по себе».

кажется, было справедливым. Субъект создает второй мир, замещающий данный, наличный. Субъект субъектен в роли творца нового мира, и в то же время он эквивалентен замещаемому, объектному, не будучи объектом. «Я» двойственно: равно и не равно себе. «Я» находит в себе Другого в конечном счете, *Другое субъектного*, которое и есть чудовищное.

Для человека, мы бы сказали, естественно фантазировать о том, что сын может стать мужем матери, т. е. альтернативой самому себе как сыну, или о том, что некое отприродное существо (Дракон, антисубъект) является владельцем женщин. Тотемизм был не только формальным способом классификации родо- племенных общностей, как думал К. Леви-Стросс (в книге «Тотемизм сегодня», 1962), но и представлением о том, что у человека есть монструозная ипостась. Калечение детей во время обряда инициации было призвано сделать наглядным чудовищность человека при достижении им того возраста, когда он превращается в полноценного субъекта, равноправного с остальными членами его социума.

Христианство построило такую картину мира, в которой старая субъектность вытесняется новой: Христос искупает грех Адама, человек становится историчным, меняющим свою субъектность. Новый христианский субъект способен преодолеть субъектность в ее целом, а стало быть, и чудовищность, в ней запрограммированную, как об этом свидетельствует хотя бы легенда о Георгии, победителе Дракона. Но чтобы избавиться от чудовищного, христианину нужна особая техника поведения — аскеза, кенозис, смиренномудрие. Одним словом, христианство не просто говорит, что у человека уже нет былой субъектности, но предписывает ему правила, как подавлять в себе субъектное. Чем меньше субъектного, тем меньше и чудовищного.

Было бы заманчиво описать историю культуры как историю отношения субъекта к содержащемуся в нем чудовищному. Нас, однако, интересует только наша эпоха, но, чтобы подойти к ней, нужно вначале заняться тем, что ей предшествовало, от чего она отталкивалась, тоталитаризмом. Тоталитарная культура, неважно, в каких формах, конечно же различных, она воплощалась, в русском ли варианте, или в немецком, возобновила отрицание субъектного, но в совсем ином смысле, нежели тот, что сообщался этой негации прежде. Христианская личность оценивает отказ человека от его интересов, в максимуме — от всех земных улад, адекватно, т. е. как наказание субъектом субъектного, как борьбу с ветхим Адамом, с первосубъектом. Тоталитаризм, напротив, предполагает, что в момент самоуниженности человек не устраняет субъектное, но утверждает и сохраняет его. Мы тогда только и становимся личностями, покорителями мира, когда у нас нет никаких возможностей для этого. Тоталитаризм начинается там, где христианство достигает своего конечного пункта. Недостаточная субъектность есть для тоталитаризма не цель человеческой жизни, но основа для того, чтобы не признать в бессубъектном бессубъектности.

Вот одна из многих иллюстраций только что сказанного. Один из самых популярных романов сталинской эпохи, «Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого, повествует о летчике, потерявшем ноги, но тем не менее научившемся танцевать на протезах и принявшемся снова летать. Христианин осиливает монструозность. Для тоталитарного же человека его чудовищное более не чудовищно. Тоталитарное сознание, которое не различает присутствия и отсутствия субъекта, не отделяет вместе с этим также чудовищное от нечудовищного. Безногий летающий обрубок человеческого тела, наследник Дракона, подается тоталитарным нарративом в качестве образца героизма.

В тоталитаризме все монструозное таковым не является. Его как бы нет. Десятки тысяч безногих калек, заполнивших после конца второй мировой войны городские улицы, вдруг исчезают с них, отправленные в труднодос-

тижимые уголки страны; доступ в концлагеря для родственников осужденных запрещен; о том, что Сталин рябой и сухорукий, нельзя узнать из хорошо отретушированных его фотопортретов; кажется, даже существовала тайная инструкция, в силу которой в члены Политбюро не могли попасть люди со слишком явными физическими недостатками.

С другой стороны, в том, что признавалось в советском обществе за норму жизни, проступают черты чудовищного. В сущности, каждый советский гражданин мог быть обвинен в совершении преступления вне зависимости от того, был ли он действительно виновен. Кем бы ты ни был, ты не застрахован от монструозности.

В своем отрицании тоталитарной бессубъектной субъектности постмодернизм в небывалом ранее масштабе гипертрофировал субъектность. Сознание — это всё постмодернизма. История протекает в виде смены ментальностей (М. Фуко, «Слова и вещи», 1966); историк в своем подходе к фактам нарративизирует их, пытаясь изложить их в связном рассказе, неизбежно следующем правилам риторики (Х. Уайт, «Метаистория», 1973), и, таким образом, верен не материалу, а возможностям мышления, которыми он располагает. Мир языка, текста, разного рода знаков, воображения, фантазии, моделей, проектов, символических социальных действий оказывается для постмодернизма единственной реальностью. Об этом можно было бы долго рассуждать, но, чтобы не слишком отклоняться от темы статьи, скажем только, что гипертрофированное субъектное, которое не противостоит ничему вне себя, естественным образом становится в постмодернизме противостоящим самому себе. Иными словами, постмодернизм исчерпывает чудовищным характеристикой субъекта. Чудовищное более не выступает в постмодернизме как одна из возможностей человеческого (Фрейд, Бахтин и др.), как поддающееся отбрасыванию (христианство), как снятое в смешении с не-чудовищным (тоталитарная культура). Субъект есть монстр, и только он.

Человек тождествен паразиту (М. Серр, «Паразит», 1980). Толстяки, террористы, любители обценного — вот главные фигуры того катастрофического мира, который рисует Ж. Бодрийар (в «Роковых стратегиях», 1983). Постмодернистский психоанализ концептуализирует субъекта как ничем не контролируемую «машину желаний» (Ж. Делез, Ф. Гаттари, «Анти-Эдип», 1972), как механико-органического монстра. Ж. Деррида в своем толковании философской антропологии Хайдеггера («Рука Хайдеггера», 1985) прямо отождествляет монструозное со специфически человеческим — со знаковостью как таковой.

Юрий Мамлеев, начавший свою литературную деятельность в московском культурном подполье конца 50-х гг. среди небольшого круга читателей, был одним из первых, если не первым, в русскоязычном постмодернизме, кто свел к чудовищности весь изображаемый в его прозе мир. Тексты Мамлеева имеют социальную функцию: они разрушают сталинскую конструкцию общества, возвращая чудовищному собственный смысл, отнятый у него в тоталитарную эпоху. Часто (хотя и не всегда) монструозна у Мамлеева именно советская повседневность, составляющая фон повествования (как, например, в рассказе «Жених»). Но для понимания этой прозы недостаточно сказать, что она занята критикой советского строя. Мамлеев изображает чудовищное бескомпромиссно. Если обычно монстр в литературном тексте есть исключительное, нарушающее жизненную норму явление (как, скажем, Грегор в «Метаморфозах» Кафки), то Мамлеев не находит в человеческой среде ничего, что было бы противоположно чудовищному. Монстр контрастирует в сочинениях Мамлеева не с обыденностью, но с другим монстром. Герою рассказа «Новые нравы» сорвавшаяся с цепи пила отрезает ногу; чтобы развлечься, калека отправляется в гости к «добродушному» старичку и видит, как тот за чаепитием совершает

половой акт со свежееотрубленной мертвой головой. В романе «Шатуны», где, как в барочной кунсткамере, экспонируются всевозможные образчики уродства (вплоть до автоканныализма), конфликт разыгрывается между монстрами с разными интеллектуально-социальными характеристиками. Провинциально-архаическое чудовище из народа, Федор Соннов, безостановочно убивающий, чтобы вести с трупами задушевную беседу, поначалу сближается с молодыми московскими интеллектуальными выродками, философствующими только на тему мертвого, однако позднее предназначает и их в свои жертвы. (Заметим по поводу коллизии в «Шатунах», что чудовищное, вообще говоря, не обязательно наглядно, как иногда думают, что гротескное тело — это лишь одна из его форм; другой является порочная ментальность, обезжизнивающая и деформирующая мыслимый предмет на абстрактном уровне).

Тем новым, что привнесло в постмодернистское толкование чудовищного поколение русских писателей, заявившее о себе в середине 70-х гг., было отождествление чудовищного с авторским. Помимо изображаемого субъекта, монструозен и изображающий. С точки зрения второго поколения постмодернистов, автор не имеет права говорить о монструозности субъекта, если он одновременно не признает собственную чудовищность.

Для постмодернистов первого призыва монструозен субъект, но не метасубъект, у которого есть счастливая, очищающая его от чудовищности, возможность ре- и деконструировать чужую субъектность — быть Другим и с Другим, не становясь собственным Другим, — монстром. Андрей Битов, вошедший в литературу тогда же, когда и Мамлеев, повествует в замечательном романе «Пушкинский Дом» о том, как молодой человек, Лева Одоевцев, знакомится со своим дедом, когда-то великим ученым, забывшим о науке, только что выпущенным на свободу из сталинского концлагеря. Дед чудовищен: он носит и на воле лагерный ватник, пьянствует со своим бывшим тюремщиком, от которого неотличим внешне, живет в неприбранном помещении и т. п. Именно этот лагерный монстр и есть в романе рупор истины (истины романа, мы не ведем речь об истине как таковой): дед объясняет внуку, что русская культура завершилась вместе с большевистской революцией, в 1917 году. Однако из этой, казалось бы, безвыходной для творческого человека, каким является Лева Одоевцев, ситуации, в которой монструозность субъекта выродившейся культуры как будто неизбежна, есть, согласно Битову, выход. Внук становится литературоведом-интертекстуалистом, ко-субъектом чужого творчества, соучастником уже произошедшего диалога авторов, метасубъектом, демонстратором прошлого культуры, еще не монструозной.

Постмодернизм-2 распространил чудовищность на метасубъекта, на любого, кто ведет речь о субъектном, на создателя всякого текста, в том числе и художественного.

В новопсевдоэпической «Палисандрии» Саши Соколова ее герой, Палисандр Дальберг, — это гермафродит, испытывающий половое влечение только к старухам, принимающий лишь грязевые ванны, коллекционирующий исключительно могилы и при этом достаивающийся за свои литературные труды Нобелевской премии.

В поэзии Дмитрия Александровича Пригова монструозно лирическое «я», пусть не непосредственно авторское, но все же по меньшей мере выдвинутое реальным автором текста на роль автора-для-читателей. Вот хотя бы один пример этой лирики — стихотворение из цикла «Тяжелое детство, или 20 страшеньких историй»:

Когда я маленький играл
 На скрипке средь большого зала
 То сзади крыса выползала
 Вверх по штанине заползала

Вгрызалась в слабую мошонку
 Мою и напрочь выгрызала
 А я играл, играл, играл
 Холодного большого зала
 Посреди

Главного героя «Романа» Владимира Сорокина зовут Роман. Герой приезжает в идиллическую сельскую местность, собирается жениться, но незадолго до бракосочетания, его кусает во время охоты бешеный волк. Обезумевший герой убивает самым бестиальным и кошунственным образом всех обитателей идиллического уголка и погибает сам. Для максималиста Сорокина автор чудовищен не как данный здесь и сейчас индивид, но как таковой, в своей всегадности, в своей заключенности в тюрьму жанра: имя жанра и имя преступника совпадают. Эстетическое здесь оказывается в духе эпитафии из Рильке — воистину началом непоправимо чудовищного, т. е. ужасного.

Владимир Тучков

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ МИРОВОСПРИЯТИЯ ПОЭТА ИГОРЯ ИРТЕНЬЕВА

Целью данного исследования является выявление некоторых особенностей мировосприятия поэта Игоря Иртеньева и соотнесение его с мировосприятиями известных русских поэтов на основании анализа частотного словаря наиболее существенных, по мнению исследователя, словоупотреблений книги «Попытка к тексту» (М., «Московский рабочий», 1989). В работе использованы материалы, содержащиеся в книге Михаила Эпштейна «Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии» (М., «Высшая школа», 1990).

Частотный словарь состоит из разделов: «Соотношение дневного и ночного», «Животный и растительный мир», «Женский и мужской мир», «Известные люди». Цифры, стоящие в круглых скобках, указывают количество употреблений того или иного слова.

При рассмотрении раздела «Соотношение дневного и ночного» (Приложение 1) нетрудно заметить, что Игорь Иртеньев тяготеет к отображению ночных состояний как природы, так и человеческой души. Так слово «день» употреблено им 2 раза, а «ночь» — 8 раз. И даже небольшое преобладание «дневного» в паре «солнце» (3 раза) — «звезда» (2 раза) практически не влияет на общий сумеречный характер картины, воспроизводимой его стихами. Слова «вечер» (4), «тьма» (3), «мрак» (1), «темнота» (1), «впотьмах» (1) и прочие использованы 28 раз, что ровно в два раза превышает «дневные» словоупотребления: «голубое небо» (3), «рассвет» (1), «утро» (1) ... Все это позволяет говорить о близости мировосприятия Игоря Иртеньева мировосприятиям таких уже зарекомендовавших себя в отечественной поэзии поэтов, как Фет, Полонский, Блок, Ахмадулина, чье творчество также тяготеет к ночным мотивам. (См. книгу Мих. Эпштейна, с. 290).

В разделе «Животный мир» преобладают птицы: «птицы» (4), «орел» (3), «пернатый» (1), «коршун» (1), «сокол» (1), «аист» (1), «утка» (1) и одна «летающая кошка» — всего 13 словоупотреблений, что несколько превышает количество упоминаний представителей всей остальной фауны, которым отведено 10 словоупотреблений. Их отношение равно $13/10 = 1,3$. Однако это не противоречит традициям, сложившимся в классической русской поэзии, где это соотношение очень близко к иртеньевскому — $504/422 \approx 1,2$. (См. Эпштейн, с. 294, 295).

Но в списке присутствует всего одна рыба — «кашалот» (1). А среди наземных животных «чемпионом», идущим с большим отрывом, является «козел», упомянутый 5 раз. Что с головой выдает в Иртеневе горожанина, тяготеющего к оторванному от почвы фольклору и изучающего родную природу по мифам Древней Греции, где козлоному Пану действительно отводилось почетное место. Эта особенность поэтики Иртеньева позволяет предположить, что поэт таким причудливым способом пытается возродить в России панславизм. Однако в русской поэзии иерархия животных совсем иная. Наиболее уважаема, если верить Эпштейну, лошадь, за которой следуют собака, корова и волк.

Еще более красноречиво свидетельствует о нелюбопытстве Иртеньева к родной природе раздел «Растительный мир», где совершенно эклектично по одному разу перечислены рожь, репейник, злак, лопухи, баобаб, тополь, деревья, ива, лес, кусты.

Раздел «Женский и мужской мир» (Приложение 3) наводит на горькую мысль о том, что из-за таких поэтов, как Иртенев, все большую силу в мире набирает феминизм. Соотношение женского и мужского в его стихах вопиюще. Вот весь «женский» словарь: «женщина» (3), «дева» (3), «проститутка» (1), «продащица» (1). Даже если к нему прибавить «дитя» неизвестного пола и «кошку» с «уткой» из предыдущего раздела, картина, увы, не изменится. В «мужском» словаре 117 словоупотреблений! Больше всего упомянут, естественно, «поэт» — 14 раз. За ним идут «отец» (13), «сын» (10), «прозаик» (8). Список вопиет и о патриархально-родовых пристрастиях поэта — слова «отец, сын, брат, сват, дядя, дед, прадедушка» он употребляет 31 раз. Нетрудно заметить и милитаристские наклонности автора: «часовой» (5), «солдат» (2), «командир» (1), «курсант» (1), «матрос» (1), «маршал» (1), «противник» (1), «шпион» (1), «предатель» (1), «иностранец» (1), что составляет более 12 процентов от всех мужских словоупотреблений. Картину усугубляет и 7 употреблений слов «война», «военный», «бой» против двух упоминаний о «мире», которые имеют к тому же сомнительные художественные достоинства.

В разделе «Известные люди» (Приложение 4), вследствие промужской установки, женщинам отведено всего 3 места из 29: Пугачева (2), Искренко (1) и Нике (богиня) (1). Неудивительно и то, что самая многочисленная группа включает в себя литераторов. Это прежде всего сам Иртенев (1), после которого идут Ремарк (2), Пруст (2), Жюль Верн (1), Проскурин (1), Еременко (1), Коркия (1), Арабов (1), Друк (1), Искренко (1), Пушкин (1) и напрямую не названный По Эдгар — всего 11 человек. 8 человек политических и общественных деятелей: Ян Гус, Пиночет, Тетельбойм, Плеханов, Ворошилов, Буденный, Невский Александр и Коль (канцлер). 5 деятелей музыкальной культуры: Пугачева, Бетховен, Лист и братья Чайковские. Двое представителей мировой и отечественной мифологии: Нике (богиня) и Дед Мороз. Один философ — Кьеркегор, один ученый — Ом и один художник — Шагал. Из них граждан иностранного происхождения — 13 человек. Соотечественников — 15 человек, что составляет 53,57 процента от общего списка. Совершенно не представлены бизнес, сельское хозяйство, архитектура, скульптура, театр, спорт и погода.

На основании вышеизложенного можно с полной уверенностью определить лирического героя Игоря Иртеньева как поэта (14 раз), отца (13 раз) и сына (10 раз), гордо реющих в облаках под видом птицы (4 раза), орла (3 раза), сокола, коршуна, аиста, утки, кошки, легчика (4 раза), авиатора — всего 17 раз. А если учесть предрасположенность поэта к отображению в стихах ночного времени суток, становится понятным присутствие в фамилии Иртеньева слова «тень», которое вполне определенным образом рифмуется со словом «плетень».

Приложение 1

СООТНОШЕНИЕ ДНЕВНОГО И НОЧНОГО

ДЕНЬ	НОЧЬ
Синее небо (1)	Ночь (8)
Голубое небо (3)	Вечер (4)
Свет (3)	Тьма (3)
Солнце (3)	Звезда (2)
День (2)	Темный (1)
Рассвет (1)	Темно (1)
Рассветный час (1)	Мрак (1)
Утро (1)	Ночной (1)
	Впотьмах (1)
	Бездна (1)
	Спит (1)
	Темнота (1)
	Закат (1)
	Сон (1)
	Вечерний (1)

Приложение 2

ЖИВОТНЫЙ И РАСТИТЕЛЬНЫЙ МИР

ЖИВОТНЫЕ	РАСТЕНИЯ
Козел (4)	Рожь (1)
Козлиный (1)	Репейник (1)
Птица (4)	Злак (1)
Орел (3)	Лопухи (1)
Стадо (2)	Баобаб (1)
Пернатый (1)	Тополь (1)
Коршун (1)	Деревья (1)
Сокол (1)	Ива (1)
Утка (1)	Лес (1)
Аист (1)	Кусты (1)
Кошка (1)	
Сурок (1)	
Корова (1)	
Кашалот (1)	

Приложение 3

ЖЕНСКИЙ МИР	МУЖСКОЙ МИР
Дева (3)	Злодей (1)
Женщина (3)	Мужчина (1)
Проститутка (1)	Пахарь (1)
Продавщица (1)	Командир (1)
МУЖСКОЙ МИР	Авиатор (1)
Поэт (14)	Матрос (1)
Отец (13)	Курсант (1)
Сын (10)	Маршал (1)
Прозаик (8)	Противник (1)
Часовой (5)	Шпион (1)

Летчик (4)	Иностранец (1)
Брат (4)	Геолог (1)
Человек (2)	Водитель (1)
Хирург (2)	Землекоп (1)
Электромонтер (2)	Сосед (1)
Солдат (2)	Гость (1)
Враг (2)	Странник (1)
Граждане (2)	Предатель (1)
Библиофил (2)	Хозяин (1)
Мужик (2)	Прохожий (1)
Друг (2)	Современник (1)
Инженер-строитель (1)	Врач (1)
Китобой (1)	Интеллигент (1)
Рабочий (1)	Подпасок (1)
Футболист (1)	Дворник (1)
Контролер (1)	Торгаш (1)
Злодей (1)	Шахтер (1)
Мужчина (1)	Композитор (1)
Инквизитор (1)	Бурлак (1)
Окулист (1)	Праделушка (1)
Дед (1)	Сват (1)
Дядя (1)	Пассажир (1)

Приложение 4

ИЗВЕСТНЫЕ ЛЮДИ

Ремарк (2)	Ворошилов (1)
Пруст (2)	Буденный (1)
Пугачева (2)	Невский Александр (1)
Братья Чайковские (3)	По Эдгар (1) — указан неявно
Дед Мороз (1)	
Нике (богиня) (1)	
Ом (1)	
Кьеркегор (1)	
Ян Гус (1)	
Иртеньев (1)	
Бетховен (1)	
Жюль Верн (1)	
Пиночет (1)	
Тетельбойм (1)	
Проскурин (1)	
Еременко (1)	
Коркия (1)	
Арабов (1)	
Друк (1)	
Искренко (1)	
Плеханов (1)	
Лист (1)	
Шагал (1)	
Пушкин (1)	

Ольга Панченко

НЕЗНАКОМЫЙ ЯКОБСОН

ЯКОБСОН — БУДЕТЛЯНИН. Сборник материалов. Составление, подготовка текста, предисловие и комментарии Бенгт Янгфельдт. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature. Stockholm, 1992. 185 p.

Автобиографические заметки «Будетлянин науки», письма к А.Е. Крученых, М.В.Матюшину, Э.Триоле и ее матери Е.Ю.Каган, ранние статьи о футуризме и, наконец, собственные стихи и прозу Романа Якобсона включает книга, подготовленная к печати Бенгтом Янгфельдтом. «Русский период» в жизни Якобсона в издании на русском языке прочитан и представлен шведским исследователем.

Книга вышла в Стокгольме, как и две предыдущие, собранные Янгфельдтом: В.В.Маяковский и Л.Ю.Брик: Переписка 1915—1930 (Stockholm, 1982) и «Дорогой дядя Володя...» Переписка Маяковского и Эльзы Триоле 1915—1917 (Stockholm, 1990). Эти издания, посвященные известным русским, приближают к сегодняшнему читателю не только участников переписки, но и людей, входящих в широкое литературное и филологическое поле, которое создавалось взаимодействием ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка, позднее ОПОЯЗа и ЛЕФа.

Запомнилась фотография в первой из названных книг: почти юный Янгфельдт с далеко не молодой Лилей Брик на выставке Маяковского — в июне 1973 г. Фотоснимка — рядом с Романом Якобсоном — в последней книге нет (несмотря на обширную иконографию), но ощущение временной и пространственной близости исследователя с героем и автором — Романом Якобсоном — присутствует безусловно. Автобиографические заметки «Будетлянин науки» основаны на беседах Янгфельдта с Якобсоном, записанных на магнитофон в 1977 г. Часть материалов вошла в книгу из архива Якобсона, к работе над которым Янгфельдт был приглашен Кристиной Поморской.

Факты творческой биографии Якобсона прочитаны и представлены в обширном комментарии. Но не столько комментарий, сколько построение книги свидетельствует о свободе «общения» с Романом Якобсоном и его творчеством. Вынося в эпиграф высказывание другого исследователя научного наследия Якобсона — Эльмара Холенштайна — о том, что Якобсон был прежде всего не философом или лингвистом, а эстетом, который рос рядом с артистами, художниками, поэтами, Бенгт Янгфельдт доказывает это самим явлением неизвестного яacobсоновского текста.

О Якобсоне — блестящем филологе, одном из основоположников структурализма — знает весь мир, в том числе русскоязычный. Якобсона — поэта, соратника Хлебникова и Крученых не знают или почти не знают.

Хотя Роман Якобсон после продолжительного перерыва успел не однажды побывать в России, в основном труды его пришли к нам значительно позже, уже посмертно. Два тома произведений Якобсона, известных русскому читателю: «Избранные работы» (М., 1985) и «Работы по поэтике» (М., 1987), дополняет это шведское издание.

Сюжеты собственной жизни, вспоминаемые Якобсоном в очерке «Будетлянин науки», равно как проявленные в переписке, переходят в сюжеты известных работ самого Якобсона и друзей из его литературного окружения.

Воспоминания о частых встречах с Крученых взаимодействуют в тексте книги с письмами к нему, пересыпанными литературными именами и фактами: «Я благодарен Вам за Белого <Возможно, что речь идет о последних частях романа «Петербург», вышедших в апреле 1914 г. —

Коммент. Б. Янгфельдта. — О.П.; вы, разумеется, правы, но что поделаться — площадь и газета воняют немцем и проشياком <...>, — пишет Р. Якобсон в августе 1914 г.

«Прошляк» отзовется в известном крученыховском «Кукиш прошлякам» (воспроизведенном недавно в репринтном издании его произведений — М., Таллинн, «Гилей», 1992).

Отталкиваясь от пресловутого «прошляка», они — Крученых и Якобсон — выпускают вместе «Заумную гнигу», яacobсоновские стихотворения из которой опубликованы Б. Янгфельдтом в разделе «Футуристические стихи».

Шесть футуристических текстов Якобсона — отражение его будетлянских увлечений поэзией и новой возможностью сопрягать слова.

Подобно связке гнилых грибов
Слова на проволоку и нанизаны.
А прежде город на тверди слов
Висел как занавес на карнизе, —

читаем в последней строфе стихотворения «Прощание слов».

Два шуточных стихотворения пишутся на квартире Бриков в Полуэктовом переулке в марте—апреле 1919 г. Оттого в них вполне узнаваемые маяковские ассоциации.

Ты утешителен, как РОСТА.
Лукав и ясен, как Талмуд.
На мир смотрю отныне просто,
Отныне грезы не доймут.

Из временного далека Якобсон присматривается к литературным отношениям Хлебников — Маяковский. Маяковский, столько раз оказывающийся квазиподсудимым у сегодняшних читателей-писателей, увиден Якобсоном — во всем его человеческом простодушии — без превосходства книжного знания, безусловного и тогда, в пору их общения, и в конце 70-х, когда Якобсон вспоминал свою молодость, будучи уже старше Маяковского почти на полстолетия. В этих осколках воспоминаний виден автор известной статьи «О поколении, растратившем своих поэтов»¹, отклике на смерть Маяковского. (Статья эта, по замечанию Вяч. Вс. Иванова, погранична по жанру между научной поэтикой и художественным эссе².)

Он пишет о встречах с Велимиром Хлебниковым: о совместной работе над хлебниковским двухтомником и своем предисловии к нему («Подступы к Хлебникову»), читанном в доме Бриков в 1919 г. Издание не состоялось, а предисловие вышло позднее как самостоятельная работа Якобсона «Новейшая русская поэзия», включенная и в недавнее русское издание.

Возникает на страницах книги хорошо известный дипкурьер Теодор Нетте, запомнившийся по хрестоматийно известному каждому советскому школьнику «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» Владимира Маяковского. И не то неожиданность, что всплывает. Коль «ночь напролет болтал о Ромке Якобсоне и смешно потел, стихи уча», мог возникнуть на перекрестках памяти. Неожиданность, что это он, оказывается, открыл Якобсону уютное пражское кафе «Дерби», ставшее, по словам Якобсона, лейб-кафе Пражского лингвистического кружка. А значит, отсюда, из этого кафе, Юрий Тынянов писал Виктору Шкловскому в конце 1928 г.: «Сидим в кафе «Дьрби» с Романом, много говорим о тебе и строим разные планы. Выработали принципиальные тезисы (опоязисы). Шлем тебе на дополнение и утверждение»³.

1 В сб.: Смерть Маяковского. Berlin, 1931.

2 Иванов. Вяч. Вс. Поэтика Романа Якобсона. — В кн.: Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987, С. 16.

3 Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским. — «Вопросы литературы». 1984. № 12. С. 195.

Упоминания о Викторе Шкловском в автобиографических заметках и в письмах неоднократны.

«Там (в гостиной родительской квартиры в Лубянском проезде. — О.П.) я прятал Виктора Шкловского, когда за ним гнались по пятам. Он был левым эсером, взрывал мосты. Я его положил на диван и сказал: «Если сюда придут, делай вид, что ты бумага и шуриш! Это у него напечатано в «Сентиментальном путешествии», где архивариус это говорит, — пишет Якобсон. — <...> Потом он собирался в путь от меня уже как Голотков, и разделся догола, гримировал голову, совершенно менялся».

А вот параллельный комментарий Бенгта Янгфельдта: «Ср. у Шкловского: «Попал я к одному товарищу (который политикой не занимался), красился у него, вышел лиловым. Очень смеялись. Пришлось бриться»».

Параллельность мотивов — в эссеистике и письмах Якобсона к Эльзе Триоле — текстам книг Шкловского «Сентиментальное путешествие» и «Зоо, или Письма не о любви» (1923) обусловлена реальным переплетением судеб.

Шкловский пишет в посвящении к «Зоо ...»: «Эту книгу посвящаю Эльзе Триоле и даю книге имя Третья Элоиза». Аля — адресат и лирическая героиня «Зоо...» этого литературного романа в письмах.

А Роман Якобсон составляет свою литературную фамилию Алягров из имени Аля и инициальных букв собственного имени и фамилии⁴.

Но и там, где упоминания о Шкловском отсутствуют в тексте автора и комментатора, параллели мотивов Якобсон—Шкловский вычитываются из эссеистики Якобсона: «... через тринадцать дней я заболел сыпным тифом./.../ Я лежал три недели в тяжелом, тяжелом бреду, от которого потом с трудом очухивался. С трудом стал вспоминать, что действительно, а что я видел в бреду».

Вдруг пришли с обыском три латышских чекиста с винтовками, двое мужчин и одна женщина, выяснять, каким образом в этой квартире находится буржуй. /.../ А я вскочил с постели, когда увидел их, и заявил в бреду: «Именем Совнаркома приказывают всех троих передать высшей мере наказания!» Они испугались и потребовали документов. А Документ был подписан Троцкой. И они ушли. Это один из тех номеров, которые мне спасли жизнь».

Это было ранней весной девятнадцатого года». (С.42).

Спустя семь после этих событий Виктор Шкловский напишет в книге «Третья фабрика» /1926/, обращаясь к Якобсону:

«Ты помнишь свой бред в тифу?»

Ты бредил, что у тебя пропала голова. Тифозные всегда это утверждают. Ты бредил, что тебя судят за то, что ты изменил науке. И я тебя присуждаю к смерти»⁵.

Споря с Якобсоном, он пытается одновременно переспорить своего внутреннего оппонента — в себе самом: «Ты знаешь мой бред. Я не торгую, я танцую наукой. Суди меня, Рома. Но я не лакомлюсь ею, не ношу ее, как галстук. И я тебя, Ромка, сужу»⁶.

Диалогичность эссеистики Якобсона и прозы Шкловского проявлена не только на уровне сюжетов, но и на уровне ассоциативного символического диалога реплик. Протекшее время (текст Якобсона косвенно датирован 1977 годом) не затемняет в канве его памяти образ «танцевать наукой», который неожиданно возвращается Якобсоном в пересказе чужого письма: «Еще в то время, когда я был в миссии (в миссии Красного креста в

4 «Согласно самому Якобсону, псевдоним Алягров (встречается и под формой Ялягров) следует расшифровывать следующим образом: Аля-г-ров. «Аля» (или «Ляля») — имя знакомой девушки, и «ро» — Р(оман) О(сипович). В варианте Ялягров обыгрывается к тому же фамилия Якобсона» (С.33 рец.издания).

5 Шкловский Виктор. Гамбургский счет. М., 1990. С.310.

6 Там же. С.311.

Праге. — *О.П.*), мне надоело положение там. Мне написал Скафтымов, который был деканом филологического факультета Саратовского университета, и предложил мне профессию там. Я тогда написал своему большому другу и учителю Ушакову письмо — о том, что я устал, что <нахожусь> далеко от русской науки и что есть такое <предложение>. Он мне ответил открыткой: «Когда хочется танцевать, надо помнить не только о той печке, от которой танцуешь, но и о той стенке, к которой танцуешь». (С.63). Книга Романа Якобсона уникальна обращением к той самой, первой реальности, из которой происходили стихи Маяковского, Хлебникова, Крученых, проза Э.Триоле и В.Шкловского. Реальность живого мира была известна нам как уже перевоплощенная в мир их текстов. В книге Якобсона происходит одновременно развоплощение «чужого» (известного) художественного факта и новое воплощение в незнакомый нам художественный текст.

А закончить свою развернутую реплику в жанре рецензии мне хотелось бы многозначной в контексте культуры фразой из ранней прозы Якобсона: «Я отправляюсь. Стол пуст и представляет из себя как бы пустыню, лишь изредка покрытую оазисами (чернильными пятнами). Но если всмотреться ближе, то можно заметить, что это не просто кляксы, как кажется сначала, а целые арифметические действия; люди, похожие на зверей, и звери, похожие на людей; слова, которые я и сам не могу прочесть <...>».

М и х. Э л ь з о н

«ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ» РОДИОНА... АКУЛЬШИНА

Родион Березов. ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ.
М., «Протестант», 1991. Репринтное изд.

У нас его считали умершим. Родион Акульшин, один из не особенно заметных прозаиков 20—30-х годов, неплохой писатель для детей, более тридцати лет назад удостоился включения в библиографический словарь «Советские детские писатели (1917 — 1957)» (М., 1961) со следующей характеристикой: «Акульшин Родион Михайлович (8 апреля 1896 — ?) — род. в с. Виловатово Самарской губ. в бедной крестьянской семье. Окончил учительскую семинарию, был сельским учителем. В 1923 переехал в Москву, учился в Высшем литературно-художественном институте им. В. Я. Брюсова. Писать начал в 1911, печататься в 1917. Входил в литературную группу «Перевал», был активным работником детской литературы 20-х годов. В своих прозаических произведениях, стихах и пьесах А. изображал рус. предреволюционную и новую советскую деревню, ее жизнь и быт».

Сборник очерков Родиона Акульшина «Развязанные снопы» (1927) удостоился предисловия Федора Раскольниковца, компетентно установившего место писателя «в литературном строю». «Родион Акульшин, — изрек будущий автор «Письма к Сталину», — один из талантливых представителей литературного молодняка. В отличие от мужиковствующих попутчиков (читай — С. Есенина, Н. Клюева и др. — М. Э.) он с полным правом может быть назван крестьянским писателем».

Словом, судьба Родиона Акульшина сложилась вполне благополучно. Поскольку его детские рассказы выходили отдельными изданиями, количество его книжек (и книг) довольно внушительно — сорок. Среди них (характерные названия!) «Красенький мальчик» (1929, изд. 2-е, 1930) и пьеса «Лампочка Ильича» (1930), «О девочке Маришке; о новеньком пальтишке, о свинье ужасной и о звездочке красной» (1927), и «Октябрины» (1926), «Против! Против!» (1931, в «Библиотечке юного безбожника»)

и т. п. «Действительность вдохновляет» — клялся Родион Акульшин в сборнике «Писатели XVII партсъезду» (1934).

Более успешными были занятия Родиона Акульшина фольклором — составленный им сборник «Частушки» выдержал 5 изданий (1926—1930).

Последний раз имя Родиона Акульшина появилось в печати в 1940 г., когда большинства «перевальцев» уже не было в живых...

Что было потом — мы знаем и помним. После 1953 г. стали возвращаться из небытия писатели — книгами или именами. Книги «советологов» были фактически недоступны. В результате, хотя о превращении Родиона Акульшина в Родиона Березова можно было прочесть еще в книге Глеба Струве «Русская литература в изгнании» (1952), выходящей, кстати, ныне в издательстве «Рудомино», его считали умершим.

Между тем после 1961 г., вполне живой и здравствующий, Акульшин выпустил еще более двух десятков книг.

Кратце судьба писателя после 1940 г. сложилась следующим образом. Мобилизованный в народное ополчение, он попал в плен, затем очутился в США, где и назвался Березовым.

25 июня 1988 г. в газете «Новое русское слово» был помещен некролог. В заметке «Скончался Р. М. Березов» говорилось, что «в доме престарелых города Ашфорда (штат Коннектикут)... скончался старейший сотрудник НРСлова русский писатель Родион Михайлович Березов (Акульшин)... За годы жизни в США Р. М. Березов написал и издал 24 книги, пользующиеся большим успехом. Память о Родионе Михайловиче Березове будет вечно жива в сердцах его коллег, многочисленных читателей и друзей».

«Мы меняем души, не тела»... Это высказывание Николая Гумилева как нельзя точно передает происшедшее с Родионом Акульшиным. Бывший правоверный советский писатель, чудом избежавший «мясорубки» (хотя библиографы предполагали, что он попал в нее), создал в своей «второй жизни» не только сотни богатообозначенных поэтических строк, но и памфлетную прозу о «заколлективизированной» русской деревне. Благодаря любезному содействию профессора Хенрика Барана мне довелось ознакомиться с тремя книгами стихов и прозы Родиона Березова: «Песни души» (1955), «Вечно живет!..» (1965), «Звезда» (1966). Должен вполне определенно сказать — стихи и проза Родиона Березова куда интересней и значительней, чем литературные опыты Родиона Акульшина. Безусловно, собрать добротный однотомник не составило бы особого труда, если бы в наших книгохранилищах были книги Родиона Березова. Увы, их нет...

Издание у нас «Лебединой песни» (оригинал — 1978) произошло неожиданно и прошло незамеченным. Между тем книга эта необычайно интересна. Это — преимущественно литературные мемуары. Герои книги — Демьян Бедный и Сергей Есенин, Борис Пастернак и Александр Твардовский, фольклорист Юрий Соколов и Вс. Мейерхольд...

И, конечно, следовало бы поблагодарить издателей за столь нужное и полезное начинание, если бы они более ответственно отнеслись к нему. Допустим, имя Акульшина (как, впрочем, и Березова) было им неведомо. Но неужели они сочли для себя унизительным обратиться за консультациями к специалистам — литературоведам из ИМЛИ, библиографам Российской государственной библиотеки, Библиотеки иностранной литературы?! Ведь даже крохотной издательской аннотации, где было бы сказано, что Родион Березов и Родион Акульшин — одно и то же лицо; на мой взгляд, было бы вполне достаточно.

В результате репринтное воспроизведение «Лебединой песни» Родиона Акульшина (Березова) стало еще одним (миллионным?) примером гиперкоммерциализации издательского дела, пагубно отражающейся на нашей культуре.



БИБЛИОГРАФИЯ

НОВЫЕ КНИГИ О РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Высочайшее разрешение писать на запретные темы вызвало в советской прессе второй половины 1980-х гг. шквал публикаций, посвященных русской эмиграции. Для сложившейся ситуации трудно найти аналогию в истории литературы — републикации потеснили произведения современников, и читатель не проиграл, ошарашенный парадом шедевров... Вместе с тем все ощутимее становилось отсутствие общих работ, книг, которые позволили бы осмыслить трагедию располовиненной нации. Первыми на создавшийся спрос откликнулись супруги-журналисты Галина Башкирцева и Геннадий Васильев (см. их книгу «Путешествие в русскую Америку: рассказы о судьбах эмиграции». М., Изд-во политической литературы, 1990), которые и до 1985 года неоднократно и подолгу жили в Соединенных Штатах, дружили с советскими дипломатами, аккредитованными там; однако до перестроечных лет они почему-то, по их собственному признанию, избегали знакомств с представителями эмиграции. Причину тому они видят в собственной «зашоренности», но не в страхе или системе писанных или неписанных запретов, ибо, как пишут они в предисловии, «страха после XX съезда партии в нас не было» (?). У читателя, обратившегося к этой книге, создается впечатление, что русские эмигранты, рассеянные по Америке, очень милые, веселые и предприимчивые люди, любящие все русское, но по какой-то странной случайности в России не живущие. Остается только искренне удивляться, что же их побудило горячо любимую отчизну покинуть. Крайне сумбузна и композиция книги — от рассказа о встрече с экономистом В.В. Леонтьевым и историком Н.И. Рокитянским они переходят к описанию молоканской общины, от Толстовской фермы к Брайтон Бич, после интервью с А. Яновым и М. Шемякиным к русскому музею в Сан-Франциско, основанному переселенцами из Харбина. Не в ладах супруги и с русским языком — вместо «успели» пишут «приспели», употребляют такие обороты, как «практически не присутствуют» и т.д. В заключение крупнейший поэт эмиграции Валерий Перелешин трижды назван Перелишиным...

Иначе написана книга Вячеслава Костикова «Не будем проклинать изгнание ... Пути и судьбы русской эмиграции» (М., Международные отношения, 1990). Это солидное исследование обзорного характера, посвященное первой волне русской эмиграции, ее политической и культурной жизни. Массовый читатель в России получил книгу, из которой можно почерпнуть сведения о формировании русской диаспоры как до 1917 года, так и после него, о судьбе в эмиграции военных, творческой интеллигенции, борьбе политических партий. Подробно освещены столь сложные идеологические явления, как «сменовеховство», евразийство, программа «Мир и труд», рассмотрена позиция М.Горького в эмиграции, восприятие зарубежом событий в Советской России и т.д. Многие страницы книги посвящены тяжелым будням эмиграции, системе образования, молодежным организациям, деятельности Русского Христианского Студенческого Движения. Особенно пристально автор следит за провокациями и преступлениями, совершавшимися НКВД за пределами СССР.

Вместе с тем чувствуется, что В.В.Костиков изнемогает от обилия материала, он вводит в книгу обильные цитаты из эмигрантской периодики и зарубежных исследований, порой целыми страницами пересказывает источники. Не будем осуждать его за это, тем более что источники у него добротные — книга П.П.Ковалевского, воспоминания Р.Б.Гуля, сборник архивных документов «Русский Берлин», исследование Г.П.Струве «Русская литература в изгнании» и т.д. Отметим попутно, что В.В.Костиков излишне доверчиво относится к мемуарам Н.Берберовой, которую он называет «автором интересных автобиографических книг», — как известно, их отличает крайняя субъективность и даже пристрастность.

Существенным недостатком книги является ее европоцентризм (так, мы не найдем здесь даже упоминания об уникальном мире русского Харбина) — автор стремился описать магистральные пути русской эмиграции: первая часть посвящена главным образом русскому Берлину 1920-х, вторая — Парижу 1930-х гг. Почти ничего не сказано о Чехии, Сербии, Болгарии, Прибалтике. К сожалению, не избег автор и соблазна внести некоторые упрощения, сгладить острые углы. Так, в предисловии читаем: «При всей мозаичности эмиграции, унесшей в зарубежье в миниатюре «всю Россию», при всем разнообразии путей и способов «спасения России» у русской эмиграции такой идеал имелся — великая, свободная и демократическая Россия». С этим утверждением вряд ли можно согласиться, ибо значительную часть эмиграции составляли люди, настроенные монархически. Не имеем ли мы здесь дело со стремлением выдать желаемое за действительное, с идеалами самого В.В.Костикова, а не его многочисленных героев? Кое-какие утверждения указывают вместе с тем на то, что не все коммунистические, советские стереотипы В.В.Костиков преодолел.

Цитирую: «Среди белого офицерства, ушедшего вместе с армией Врангеля в изгнание, далеко не все были единодушны в оценке событий, происходивших в Советской России, — по крайней, мере на начальном этапе, когда демократические идеалы революции еще не были извращены сталинизмом» (С.361).

«Эмиграция отвергала не революцию, а извращение революции и ее демократических идей» (С.416).

Если бы еще речь шла о Февральской революции! А речь ведь идет об Октябре 1917-го!

Возвращаясь же к общей оценке книги, хочется подчеркнуть, что, несмотря на неприемлемость отдельных общих высказываний, это честная, искренняя, с болью написанная книга.

Иными «достоинствами» отличается другая новинка —opus А.Г.Соколова «Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов» (М., Изд-во МГУ, 1991), в котором серость и убожество мысли сочетаются с чудовишным невежеством. При прочтении содержания в глаза бросается литературоведческое открытие автора — В.Ф.Ходасевич отнесен к числу акмеистов... Удивление читателя возрастет в геометрической прогрессии, когда он обратится к указателю имен — думаю, со мной согласится всякий в том, что человек, который не может раскрыть инициалы лиц, возглавлявших YMCA-PRESS (у А.Г.Соколова читаем: Струве Никита А., Ельчанинов К.А., Шмеман Н.А. и др.), а также современного редактора «Нового журнала», просто не имеет права браться за подобную работу. Что уж говорить о том, что отчество Юрия Анненкова было Павлович, а не Петрович, что Грааль-Арельский (псевдоним Степана Степановича Петрова) должен бы был стоять в этом списке под литерой «Г», а не под литерой «А», что «сменовеховец» Бобрищева-Пушкина звали Александр Владимирович, сатирика Бухова — Аркадий Сергеевич, что Гиппиус не псевдоним, а подлинная фамилия кузена поэтессы Василия Васильевича и что как раз Галахов его псевдоним... Бедная мать Мария — ее фамилия и фамилия ее мужа написаны везде через «е» (Скобцева, Скобцев). Как говорится, комментарии излишни. Не будем утомлять читателя перечислением многочисленных ошибок, содержащихся в тексте книги, укажем лишь, чтоopus А.Г.Соколова подчас обнаруживает зависимость (смысловую, а порой текстуальную) от исследования Г.П.Струве «Русская литература в изгнании» и словаря Вольфганга Казака. Нет поэтому уверенности, что А.Г.Соколов читал все произведения, о которых пишет.

Приходится констатировать, что книги, написанные в России, по большей части компилятивны и вторичны по отношению к тому, что уже было сделано, в то время как работы западных ученых базируются на расплывчатых и неизданных материалах, содержат оригинальную информацию и способствуют детализации наших знаний о судьбе русского рассеяния.

Нам хотелось бы остановиться на двух книгах (первая написана по-сербски, вторая — по-английски) — это исследования Остоя Джурича «Русская литературная Сербия» (*Нурш О. Руска литерарна Србија*. Београд, 1990) и Марка Раева «Россия за рубежом» (*Raef M. Russia Abroad. A Cultural History of Russian Emigration. 1919—1939*. New-York, 1990). Книга О.Джурича является, на наш взгляд, образцовой описательной работой подобного рода и развивает тему, которая в самых общих чертах была намечена в двухтомнике Вл.Маевского «Русские в Югославии: 1920—1943» (Нью-

Йорк, 1960—1966. Т. 1—2)¹. Югославский ученый использовал также значительное число не опубликованных ранее материалов — помимо государственных архивов Чехословакии и Югославии он работал с частными коллекциями А.Б.Арсеньева (Нови Сад) и Ренэ Герра (Париж). Во вступительной главе профессор Джурич пишет об истории формирования русского населения в Сербии, о системе школьного образования, научных организациях, гуманитарных акциях Белградского Земгора, сети библиотек и типографий, о русском театре в Белграде. После краткого обзора литературных организаций эмиграции в Европе автор переходит к истории литературного кружка «Гамаюн» (1924), «Книжного кружка» (1927), «Нового Арзамаса» (1927), «Литературной среды» (1934), «Союза ревнителей чистоты русского языка» (1928) и «Союза русских писателей и журналистов в Югославии» (основан в 1925 г.). Специальная глава посвящена деятельности писателей, ни в какие объединения не входивших (А.Н.Комаровский, Ф.Н.Касаткин-Ростовский, К.Я.Шумлевич, А.В.Балашов, Н.И.Чухнов, П.Ф.Евграфов, П.П.Тутковский и др.). Подробно освещаются издательские предприятия русской эмиграции в Сербии — в частности, большое внимание уделено сериям «Русская библиотека», «Детская библиотека» (составлены подробные перечни), публикациям Русского научного института, Института Н.Кндакова, Союза русских инженеров, Союза русских писателей и журналистов и т.д. Отдельно описаны празднества по случаю столетия со дня смерти А.С.Пушкина. Завершает книгу список русских периодических изданий в Югославии, обширная библиография и указатель имен. На последнем следует остановиться специально, причем мы сознательно игнорируем многочисленные опечатки как в основном корпусе, так и в индексах, ибо вина за них (это очевидно) лежит не на авторе.

Всякий, кому приходилось собирать биографическую информацию о русской диаспоре, знает, сколь это мучительно. Поэтому тщательно выверенный указатель книги Джурича, где раскрыты инициалы и указаны годы жизни писателей, сам по себе является научным успехом (хотя, к сожалению, не всегда указаны все псевдонимы).

Тем интереснее делать к нему добавления; поэтому хочу поделиться сведениями, собранными мной. В.А.Амфитеатов-Калашев скончался в 1942 г. (по данным Ю.Абызова в указателе «Русское печатное слово в Латвии»), имя и отчество Бобрищева-Пушкина — Александр Владимирович, годы его жизни — 1875—1958 (работа М.Агурского о национал-большевизме); А.А.Боголепов скончался в 1980-м (некролог в «Записках русской академической группы в США»); Б.В.Буткевич писал также под псевдонимом Борис Бета, умер в возрасте 35 лет; Е.С.Гессен погиб в 1942 г.; Л.Н.Гомолицкий в 1988 в Варшаве (сообщено Г.Г.Суперфином); Е.М.Журавская родилась в 1895-м, как явствует из некролога («Новое рус.слово» от 10 окт. 1953); П.Е.Ковалевский скончался 27 апреля 1978 г. («Рус.мысль» от 4 мая 1978); В.И.Лебедев родился в феврале 1882 г., умер 30 марта 1956 г. («Новое рус.слово» от 1 апреля 1956); Виктор Константинович Манакин родился в 1885-м, умер в 1960-х в Вашингтоне (от его сестры З.К.Манакиной, живущей в Москве), Н.Ф.Мельникова-Попоушкова скончалась в Праге в 1968-м (данные М.В.Ледковской); дата смерти В.В.Морковина — 1973 г. (некролог в «Новом рус.слове» от 14 окт. 1973); К.В.Набоков скончался 16 апреля 1964 г. («Рус.мысль» от 18 апр.1964); П.П.Тутковский — в 1959-м («Описание Бахметевского архива в Нью-Йорке»); Сергей Степанович Чахотин родился в 1883-м, умер в 1974-м; Э.К.Чегринцева скончалась в 1989-м; Л.Д.Червинская — в июле 1988 г. в Париже; Н.А.Шеголев — в 1975-м («Рус.мысль» от 6 июля 1975). Видимо, не успел использовать О.Джурич также статью, где уточнялась дата смерти С.Я.Эфрона и связанных с ним возвращенцев («Лит.газета» от 21 ноября 1990г.).

Завершая рассмотрение книги «Русская литературная Сербия», нужно отметить, что она является подарком для нас, русских, и надежным подспорьем в дальнейших исследованиях (русским поэтам в Сербии пока посвящена лишь небольшая публикация Г.Ф.Долматовой в №9 «Нового мира» за 1991г., что явно недостаточно). Можно только пожелать, чтобы аналогичные труды, посвященные каждому из регионов русского рассеяния (Польша, Германия, Франция, Болгария, Китай, Австралия, США и т.д.), появлялись как можно скорее. Весьма желателен был бы также перевод труда О.Джурича на русский язык и публикация его в России.

«Россия за рубежом» Марка Раева во многом антипод рассмотренной выше книги. Это обзорная аналитическая работа, причем автор сразу же оговаривается, что если какие-либо явления оказались вне поля его зрения, то это еще не значит, что они маловажны.

¹ Одновременно вышли еще два ценных издания: путеводитель Раймона де Понфийи «Русские во Франции» (*De Ponfily R. Guide des Russes en France*. Paris, 1990) и указатель Ю.Абызова «Русское печатное слово в Латвии. 1917—1944. Библиографический справочник в 4 ч.» (Стэнфорд, 1990—1991), составленный в Риге, указатель был опубликован в США.

Автор называет свою книгу очерками — у каждой главы действительно своя тема, однако все части объединены единством концепции, оригинальность которой несомненна. М. Раев рассматривает русскую эмиграцию как уникальный феномен, как «страну или общество», утратившее территорию, но обладавшее высоким самосознанием, сохранившее политическую и культурную жизнь, профессиональные союзы, военные формирования и т.д. Изгнание ощущалось этими русскими как временное состояние, все их помыслы были связаны с возвращением на родину, выражаясь фигурально, никто из них не распаковывал чемоданы. Концом для этой своеобразной социально-этнической формации стала вторая мировая война, разрушившая хрупкие структуры «России за рубежом», отбросившая многих в Америку и показавшая безнадежность упований на скорый конец советского строя.

Первая глава книги посвящена формированию русской диаспоры, причем рассуждения автора подкреплены обширными числовыми выкладками, позволяющими судить об изменении численности русского населения в разных странах — они во многом конкретизируют сведения, содержащиеся в книге П.Е. Ковалевского «Зарубежная Россия» (Ч.1-2. Париж, 1971—1973). Тяжелые материальные условия, меньшее число женщин, чем мужчин (так, например, в Югославии в 1921 г. соответственно 31 и 69 процентов), стали причиной низкой рождаемости среди беженцев. Вместе с тем забота о детях, стремление вырастить их русскими наперекор всему приводит повсеместно к созданию системы начального и среднего образования. Когда организация школ была невозможна, их роль выполняли кружки, существовавшие на общественных началах. Образованию детей диаспоры в Германии, Чехословакии, Югославии, Франции, Китае и других странах посвящена отдельная глава. Здесь же анализируется деятельность студенческих союзов, Русского Института и Института Н.Кондакова в Праге, Свято-Сергиевского Института в Париже и т.д. Эти главы нужно признать наиболее удавшимися, видимо потому, что они наиболее информативны, насыщены новыми сведениями. Слишком общими после них выглядят очерки о книгоиздательствах и журналах, о роли церкви в судьбе изгнанников — они, учитывая сделанное в этой области, интересны скорее для американцев, чем для русских (вообще эту заслугу М.Раева, давшего иностранному читателю хорошую обзорную книгу о русском зарубежье, тоже нельзя игнорировать).

Достижениям эмиграции в музыке и литературе, науке, изобразительном искусстве, самому пониманию смысла русской культуры, отношению к унаследованной традиции посвящен раздел, в котором в наибольшей степени проявился аналитический дар и художественный вкус М.Раева. Однако вряд ли можно согласиться с несколько односторонней точкой зрения на культурные успехи эмиграции как на непосредственное продолжение достижений серебряного века. Думаю, этой предреволюционной эпохе был присущ не только блеск — она сделала явным глубокий кризис в среде интеллигенции. Революция же была глубочайшим потрясением для всего этого круга. В частности, Вячеслав Иванов не просто устранился от жизни эмиграции, приняв католицизм, как пишет американский историк, а пережил крушение своих неославянофильских настроений, которые были ему присущи во время первой мировой войны.

С большим интересом читается заключительная глава, посвященная историкам эмиграции, — автор делится размышлениями о том, что им, видимо, уже давно было продумано, подчеркивая скрытую и явную полемику, которая велась с марксистской историографией в течение многих лет.

В заключении М.Раев последовательно сравнивает русскую эмиграцию с еврейской диаспорой, беженцами-гугенотами, поляками, покидавшими родину в XIX в., немцами, не желавшими оставаться в Германии при Гитлере, что позволяет еще раз показать уникальность этого социоэтнического явления. Вместе с тем история России за рубежом является, по мнению М.Раева, неотъемлемой частью истории России, а усвоение ее наследия — одной из важнейших задач обновляющейся страны.

*Константин Лаппо-Данилевский
Петербург*

ИСКУШЕНИЕ БАХТИНЫМ

На Западе, как заметил Дэвид Лодж, «временем Бахтина» оказались 80-е годы¹. В России — по крайней мере, судя по числу конференций и опубликованных книг и статей — таким временем стали 1990—1992 гг. Конечно, в отечественном культурном сознании значение личности и трудов мыслителя было осознано еще двадцать лет назад (наиболее отчетливое представление о роли Бахтина в филологии и культурологии было выражено в статье Вяч. Вс. Иванова «Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании, диалоге для современной семиотики»²). Но именно в последние два-три года во многих статьях и докладах о наследии Бахтина начинают говорить как о «нашем всё», а в авторе «Проблем поэтики Достоевского» и «Творчества Франсуа Рабле» порой видят совершенно исключительную, абсолютно непохожую на других гуманитариев личность.

«Я слежу за поисками истоков, корней Бахтина, но остаюсь в убеждении: он не может быть выведен из каких бы то ни было событий XX века, из историй философии, эстетики и науки о литературе. Разумеется, он читал все то, что создавалось вокруг него. Но он сам говорил на каком-то другом языке, нам пока недоступном, а мы, бедные, пытаемся изложить его в привычных понятиях — в тех, по крайней мере, которыми оперировали его современники. <...>

Бахтин — „пришелец“, человек „оттуда“ — так передает свои впечатления от встречи с Бахтиным и его текстами В. Н. Турбин³.

«Его творчество, обогатившее отечественную гуманистику идеями консенсуса, диалога, нравственной ответственности личности и другими, оказалось созвучно реалиям <...> современности. Наступил тот час, когда высветляется подлинное значение М. М. Бахтина в контексте отечественной и мировой культур XX в., ибо его теоретические открытия предвосхитили многое из того, что составило сердцевину интеллектуальных исканий человека нашего времени», — с патетической интонацией пишут составители сборника «М. М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания»⁴. (В скобках замечу: «идея нравственной ответственности личности» была известна, конечно, за тысячелетия до Бахтина, а слово «консенсус» попало в преамбулу саранского сборника не из сочинений русского мыслителя, а из речей Михаила Сергеевича Горбачева и Анатолия Ивановича Лукьянова.)

В «бахтиноведении», кажется, господствует мысль о том, что сейчас происходит переосмысление творчества автора «Проблем поэтики Достоевского», раздвигающее границы гуманитарного знания. «Наука о Бахтине начала существовать как самостоятельная область синтетического знания, о чем пророчески говорил еще в 1969 г. на конференции в Тарту проф. Ю. М. Лотман: „В скором времени мы станем свидетелями возникновения новой науки — бахтинологии“.

Как ни далек от исходных намерений фундаментальной бахтинологии предлагаемый читателю сборник, редколлегия рискнула вынести это слово на обложку, надеясь, что в перспективе дальнейших штудий имя „Бахтин“ и мифологема „логос“ сойдутся в предположенном заглавием единстве»⁵ — замечает К. Г. Исупов.

На самом деле, слово «бахтинология» — несомненно удачная метафора для обозначения посвященных мыслителю работ, но в качестве термина оно внутренне противоречиво и несостоятельно. Мысли и концепции Бахтина принадлежат одновременно нескольким областям гуманитарного знания: философии, эстетике, герменевтике, филологии, литературоведению, риторике и находятся «на границе» нескольких дисциплин; поэтому бахтиноведческие изыскания не входят полностью в рамки «истории филологии» («метафилологии»), «истории философии» или «истории эстетической мысли». Выбирая слово «бахтинология», входящие в редколлегия петербургского сборника ученые подразумевают, что в сочинениях Бахтина зарождается новая гуманитарная наука. Но наречение ее именем создателя выглядит довольно странно: тем самым — волюно или неволюно — утверждает, что своеобразие этой новой дисциплины — не в особом подходе и системе категорий, а в личности Бахтина; бахтинология — это изучение духовной индивидуальности Бахтина в ее проявлениях — в статьях и книгах автора.

Совершенно неосознанно К. Исупов, автор предисловия к петербургскому сборнику, «проговорился»: единство сочинениям Бахтина придает их принадлежность не к одной науке (или некоей «метанауке»), а принадлежность одному автору. Протест Бахтина против «объективистских» методов, любовь к «приблизительным», индивидуально окрашенным понятиям и отталкивание от терминологической однозначности рождены вовсе не просто осознанием ограниченности формально-логического мышления. Бахтин, как

1 Lodge David. After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism. L.; N. Y., 1990. P. 4.

2 Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. VI. С. 5—44.

3 «Литературная газета». 1991. 6 февраля.

4 М. М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания: Тез. докл. участников вторых Бахтинских чтений 28—30 января 1991 г. Саранск, 1991. С. 3. См. также: М. М. Бахтин: проблемы научного наследия. Саранск, 1992; Философия М. М. Бахтина и этика современного мира. Саранск, 1992.

5 М. М. Бахтин и философская культура XX века. (Проблемы бахтинологии). СПб., 1991. Вып. 1, ч. 1. С. 5—6.

свидетельствуют его статьи и наброски последних лет (особенно «К методологии гуманитарных наук» и «Из записей 1970—1971 гг.»)⁶, называл предметом своей рефлексии не аналитический подход к текстам и культурам, а «участное», диалогическое понимание, в котором стирается грань между субъектом и объектом. Мысль Бахтина направлена не столько на понимание текста и культуры ученым, исследователем, сколько на понимание их читателем, слушателем, зрителем. И собственный подход автора «Проблем поэтики Достоевского» к литературе и культурным системам — это не только (и, может быть, не столько) подход аналитика, но и «соучастие» собеседника.

Собственно, особый характер позиции Бахтина в гуманитарной традиции неоднократно отмечался писавшими о мыслителе, прежде всего Л. М. Баткиным⁷ (сам Баткин видит в «субъективно-участном» подходе Бахтина квинтэссенцию собственно гуманитарной методологии). Но в «массовом» отечественном (в отличие от западного, по крайней мере после книги Катарины Кларк и Майкла Холквиста⁸) бахтиноведении эта «особость» осознана недостаточно.

Бахтин воспринимается в большинстве отечественных работ в качестве ученого, наметившего контуры некоей принципиально новой науки, преодолевающей односторонность существующих гуманитарных дисциплин и подходов. При этом пишущие о Бахтине оговаривают своеобразие («инонаучность») его позиции, но эта констатация обыкновенно имеет чисто формальный характер, не определяя в конечном итоге оценки наследия мыслителя и его места в современной гуманитарной культуре. «Бахтин *перевел* „диалогизм“ на язык конкретных гуманитарных дисциплин — прежде всего филологии и литературоведения, — диалогически оспоровив важнейшие принципиальные тенденции научно-теоретической мысли XX в. — формализм, марксизм, фрейдизм и экзистенциализм. И эта амбивалентность (отчасти карнавально-амбивалентная) критика — диалог внутри гуманитарной науки и в полной мере может и должен быть осознан на границе научной и, по слову С. С. Аверинцева, „инонаучной“ сфер <...> — замечает В. Л. Махлин и утверждает, что в работах Бахтина начато преодоление и синтез двух культурных и научных традиций: «классической» — «рационалистической» и «гуманистической» — и «авангардистско-модернистской», в том числе постструктуралистской и деконструктивистской⁹. Смысл этой фразы сильно затемнен «нагнетанием» слов из бахтинского лексикона, причем эти слова не придают утверждению автора дополнительного значения, а, напротив, десемантизируют, разрушают его. Что означает выражение «диалогическое оспаривание» в применении к полемике автора «Формального метода в литературоведении» и «Фрейдизма» с ОПОЯЗом и психоанализом? Некое одновременное «согласие-несогласие»? Но Бахтин — критик формалистов и фрейдистов — вовсе не «диалогичен». Напротив, он далек от толерантности. В его контроверзе с ОПОЯЗом воззрения противоположной стороны остаются «неопровергнутыми» не из-за «диалогичности» Бахтина, просто у него и формалистов различные предметы анализа (природа «эстетического объекта» у одного и структура литературного текста — у других). Что касается «диалогического оспаривания» автором «Проблем поэтики Достоевского» экзистенциализма, то к его связям с экзистенциалистской философией это выражение применимо только метафорически: с ней Бахтин никогда не полемизировал, и отчасти его собственная религиозно-философская ориентация может быть названа экзистенциалистской. И наконец, что означают слова В. Л. Махлина об «амбивалентности» (и даже «карнавальном характере») интеллектуальной и научной позиции мыслителя? Действительно, в чем-то эта позиция, возможно, «амбивалентна» («неоднозначна», вероятно, было восприятие христианских ценностей), но отношение его едва ли не ко всем «другим» — философским, эстетическим, филологическим — точкам зрения принимало чисто монологические формы. Показательно, например, что собственное «слово» о Достоевском утверждает им как первое вполне адекватное творчеству писателя, а сам Достоевский предстает единственным полноправным собеседником и *alter ego* интерпретатора. Напомню также об устном свидетельстве Б. Ф. Егорова на одной из конференций: Бахтин говорил ему, что, в отличие от сверстников Егорова, он несет ответственность за судьбу послереволюционной России, потому что *знал истину*.

Если В. Л. Махлин отмечает отличие бахтинской рефлексии над культурой, текстами и языком от строго научных подходов, то многие другие участники последних бахтинских сборников видят в концепции мыслителя *новую методологию* или даже «методологические инструкции», обязательные для исполнения. Достаточно красноречивы в этом отношении несколько выступлений на бахтинской конференции, включенных в саранский сборник: «О философских исканиях М. М. Бахтина путей преодоления дуализма познания и жизни» (Ф. Т. Мартынов), «М. М. Бахтин о природе и структуре гуманитарного знания» (Е. А. Учаева), «Специфика историко-философского подхода в методологии М. М. Бахтина» (Г. Г. Зейналов, В. И. Кемжин); любопытно, что некоторые из участников сборника даже склонны считать Бахтина марксистом, а его сочинения — выдающимся достижением марксистского подхода (И. Д. Невважай — «Диалектика. Диалог. Познание»).

Между тем вместо ожидаемого анализа этой бахтинской методологии мы обнаруживаем по преимуществу реферирование или конспектирование работ Бахтина. Реферативный принцип присущ и перечисленным выступлениям, вошедшим в саранский сборник,

6 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 355—393.

7 Баткин Л. М. Два способа изучать историю культуры. — Вопр. философии. 1986. № 12. С. 104—115.

8 Clark Katerina, Holquist Michael. Mikhail Mikhailovich Bakhtin. Cambridge (Mass.) — L., 1984.

9 Махлин В. Л. «Диалогизм» М. М. Бахтина как проблема гуманитарной культуры XX века. — Бахтинский сборник. Вып. 1. М., 1990. С. 116—117 и след.

и подавляющему числу статей, составивших первый выпуск сборника петербургского (Б. В. Марков — «Коммуникативная природа эстетического действия»; В. В. Федоров — «К понятию эстетического бытия»; Е. Ю. Савинова — «Карнавализация и целостность культуры»; С. Л. Братченко — «Концепция личности: М. Бахтин и психология»; Р. И. Александрова — «Категория „бытия“ и „сознания“ в нравственной философии М. Бахтина»). Реферирование, в известной мере оправданное в популяризаторских статьях и книгах (как, например, в брошюре Е. В. Волковой¹⁰), в научной статье говорит только о поверхностном восприятии бахтинского мира, о его «закрытости» для исследователя. Диалог легко подменяется согласием — замороженные Бахтиным ученые авторы отказываются от собственного языка. «Монологизм», «полифония», «участное мышление», «не-алиби в бытии», «ответственность», «нудительность», «интонирование» испещряют посвященные Бахтину работы. При этом забывается еще одно бахтинское слово — *вненаходимость*, означающее особенную позицию «извне», которую должен занять исследователь, ищущий понять смысл культурного события.

Проявлением внешнего подражания, «разыгрыванием-реализацией» бахтинских идей о диалоге оказывается выбранная для размышлений о Бахтине в книге В. Л. Махлина, А. Е. Махова, И. В. Пешкова¹¹ форма разговора-агона четырех собеседников — авторов и условного персонажа Простака. Беседа их расцвечена довольно плоскими (совсем не похожими на дорогую автору «Творчества Франсуа Рабле...» раблезианский и гоголевский юмор) шутками и имеет чисто условно-риторический характер, подобно не вызывавшим симпатий у Бахтина диалогам Платона. Проникновение в глубину текста невозможно, если метаязык, выбранный для анализа и описания, ничем не отличается от языка, на котором написан этот текст. Мысль эта сейчас уже более чем банальна. Вероятно, магическая энергия бахтинского слова, которое может показаться словом «о последних вещах» и «о последних истинах», объясняет «забычивость» слишком многих бахтинведов, перед лицом Бахтина обнаруживающих неспособность к собственному высказыванию, немоту.

Следствием такой непростительной забычивости становятся, к сожалению, не единичные в статьях последних лет утверждения: «Бахтин справедливо указал на ограниченность...», «Бахтин предложил альтернативу...». Например: «Лингвистический спор Бахтина с Соссюром имеет значение не только для разработки концепции слова у Бахтина, но и для дальнейшего развития современной лингвистики в целом, поскольку предложил альтернативный структурализму путь»¹². Непредвзятый читатель, однако, без труда заметит, что в книге «Марксизм и философия языка» полемика с соссюровской антиномией «язык — речь» лишь прием, условная форма для изложения собственных воззрений на язык, выходящих за рамки лингвистики. Соссюра же Бахтин не может опровергнуть (хотя и пытается), потому что пишет о другом.

Бахтин вообще только намерен предложить, но не предлагает альтернативы структурализму, в частности и в литературоведении¹³ (вопреки мнению В. Л. Махлина, высказанному в статье в первом выпуске московского Бахтинского сборника).

Отторжение Бахтина от структурализма вызвано не «методологическими» разногласиями, это частный случай отторжения от чисто научного, деперсонализированного и объективированного подхода. Выражая неприятие лотмановского определения смены стилей в «Евгении Онегине» как «перекодировки», Бахтин отрицает не существование выделенного Лотманом у Пушкина приема, а лишь его словесное обозначение; «формализованный» структуралистский термин он заменяет своим «участным» словом «голоса», рождающим представление о Другом и Других, стоящих за каждым образом литературного текста.

Оппозиция «Бахтин — структурализм» основана не на различии двух научных подходов — скорее это противоположность философско-литературной рефлексии и «сциентизма», сотворческого истолкования и системного описания. Основные соображения Бахтина, имеющие собственно научное, «методологическое» значение, «реализованы» в постструктурализме (прежде всего замечание о необходимости анализировать литературное произведение в «большом времени» и литературно-культурном контексте — ср. теорию интертекста и интертекстуальные интерпретации).

«Закрытость» феномена Бахтина, его ускользание от исследователей, ощутимые во многих бахтиноведческих работах, приводят в конечном счете к двум противоположным представлениям о мыслителе. Он рисуется или *носителем Тайны* (вариант — *провозвестником* лишь ему известной открывшейся Истины), или всего только медиумом всех философских концепций XX столетия, лишенным *собственного лица*; причем эти внешне противоположные характеристики свободно сочетаются друг с другом. Такое сочетание двух взаимоисключающих представлений оказывается возможным потому, что в бахтиноведческих работах они не отрефлектированы, возникают произвольно, вопреки намерениям авторов.

10 Волкова Е. В. Эстетика М. М. Бахтина. М., 1990.

11 Махлин В. Л., Махов А. Е., Пешков И. В. Риторика поступка М. М. Бахтина: воспоминания о будущем, или предсказания прошедшего. М., 1991. «Новое в жизни, науке, технике. Серия «Наука убеждать: риторика». 1991. № 9. Ср. Махлин В. Л. Михаил Бахтин: философия поступка. М., 1990. Серия «Философия и жизнь». 1990. № 6.

12 Киржаева В. П. М. М. Бахтин — критик Ф. де Соссюра. — М. М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. С. 46.

13 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. С. 393.

Восприятие Бахтина как Тайновидца, Пророка, Глашатая Истины, характерное, например, для В. Н. Турбина, не чуждо и В. Л. Махлину, А. Е. Махову, И. В. Пешкову — авторам брошюры «Риторика поступка М. М. Бахтина».

Интерпретация В. Л. Махлина, А. Е. Маховым и И. В. Пешковым нравственно-философских воззрений Бахтина, наиболее полно выраженных в незаконченной книге «К философии поступка», далека от поверхностности, довольно пронизательна и в целом точна. Но в их книге — вопреки намерению авторов — Бахтин предстает создателем новой этической (и не только этической) философии, освящающей принцип личной свободы, имеющей едва ли не непосредственный практический смысл. Авторы «Риторика поступка...» как бы забывают, что Бахтин не столько утверждает свободу и самоценность личности, сколько ищет ее нравственные основания и смысловое «ядро» во вне — в Другом: в жанре, в языке, в культуре. Этот культуроцентризм, поиск в культуре и искусстве завершения «я» унаследован от русского сознания предреволюционных и пореволюционных лет; идея диалога призвана уберечь «я» от опасности саморастворения, развоплощения в чужих текстах, гибели в их монологических жанрах. Нравственная философия Бахтина слишком персоналистична и «фрагментарна», чтобы выразить все существо ментальности XX в. (впрочем, никакой один мыслитель и не может выразить дух, природу целого столетия). Отличительные для нашего столетия идеи о дополнительности разных точек зрения и понятий, о диалогическом, а не монологическом характере истины одновременно и независимы от Бахтина были высказаны еще многими философами и учеными. Авторы «Риторика поступка...» хорошо знают об этом (В. Л. Махлин в статье «Диалогизм» М. М. Бахтина как проблема гуманитарной культуры XX века», опубликованной в первом выпуске московского Бахтинского сборника, привел множество перекличек Бахтина с европейскими философами и культурологами XX в.), но не могут преодолеть соблазна представить Бахтина в своем роде единственным провозвестником идей XX в.

Парадокс состоит в том, что идеи «одинокого» и «загадочного» Бахтина и в книге В. Л. Махлина, А. Е. Махова и И. В. Пешкова, и в большинстве посвященных ему отечественных исследований последних лет волюно или неволью представлены в большей степени не как личное достояние мыслителя, а как «общее место» культурно-философской рефлексии нашего столетия. Многочисленные сопоставления воззрений Бахтина с концепциями М. Бубера, М. Хайдеггера, французских структуралистов носят «формальный» характер: сравниваются не целостные ценностные позиции, а отдельные понятия, нередко изъятые из исходного контекста. В итоге, естественно, устанавливается факт очевидного сходства («Я — Другой» Бахтина и «Я — Ты» Бубера, к примеру), но для понимания своеобразия русского мыслителя эти констатации дают немного. Так, в статье К. Г. Исупова «О философской антропологии М. М. Бахтина»¹⁴ индивидуальность мыслителя развоплощается, «размывается» в бесконечных сближениях с П. А. Флоренским и Н. Ф. Федоровым, Л. П. Карсавиным, Г. Риккертом, Г. Зиммелем.

Сравнение слишком часто превращается в инвентарную опись «тождеств» и «отличий», как, например, в тезисах выступления Е. В. Мочалова «М. М. Бахтин и Н. А. Бердяев: К проблеме анализа творчества Ф. М. Достоевского»¹⁵ или в статье В. В. Назинцева «Мыслитель Бахтин и теоретик Хайдеггер»¹⁶. В. В. Назинцев предлагает перечень пунктов, распределенных по двум рубрикам: «Что же сближает?» (сближают: «1. Размах замысла: построить не локальную теорию, а фундаментальное учение. 2. Метод. И тот и другой — феноменологи. 3. Ориентация на искусство, на эстетический объект...») и «Что же разводит?» (разводят: «1. Бахтин — философ человека... Хайдеггер — философ бытия...» — и т. д.) Бахтина и Хайдеггера. Информативность таких «сближений-разводов» незначительна: «размах замысла», «феноменологический метод» и «ориентация на искусство» роднят русского мыслителя, конечно, не только с немецким интеллектуалом.

Е. В. Мочалов сходным образом сопоставляет положения книг «Проблемы творчества Достоевского» Бахтина и «Мирозерцание Достоевского» Н. А. Бердяева. Он обнаруживает сходство в определении мира писателя как контрверсы разных идей и противоположных сил и находит отличие в том, что у Бердяева над противоборствующими идеями героев стоит правда Христа, тогда как по Бахтину полифония голосов не сводима к единому смысловому центру и не подчинена религиозной истине. При этом автор не принимает во внимание подтекст бахтинской книги, в котором, как показали К. Кларк и М. Холквист, постоянно ошутимо присутствие Христа; оставляет в стороне вопрос о цензурных стеснениях, которые могли помешать свободному изложению Бахтиным своих религиозно-философских воззрений. Но главное — Е. В. Мочалов забывает о жанровом различии двух книг о Достоевском: «Мирозерцание Достоевского» — философское сочинение, в котором образы Достоевского становятся элементами бердяевского категориального языка, а «Проблемы творчества Достоевского» соединяют в себе черты философского трактата и исследования по поэтике.

Не менее показательна для «массового» бахтиноведения последних лет и *случайность* некоторых сопоставлений. Так, например, О. В. Брейкин сравнивает утверждение автора «Творчества Франсуа Рабле...» о карнавально-смеховом мироощущении позднего Средневековья и Возрождения и «веселом» восприятии смерти в позднесредневековом и ренессансовое время со *свидетельствами* опубликованных в книге И. Хейзинги «Осень Средневековья» французских и нидерландских документов XV в., отражающими чувство острого страха смерти и ее трагического переживания; целью сопоставления является

14 Бахтинский сборник. Вып. 1. С. 30—47.

15 М. М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. С. 111—112.

16 М. М. Бахтин и философская культура XX века. Ч. 1. С. 102—112.

выяснение, кто же прав — исследователь Бахтин или документ¹⁷. Но если уж обращаться к работам голландского медиевиста, то, бесспорно, больший смысл имеет сравнение *концепции* карнавала у Бахтина и *концепции* игрового начала в культуре, изложенной в другой книге Хейзинга — «Homo ludens».

Стоит подчеркнуть: «формальное» и «формализованное» сопоставление сочинений Бахтина с произведениями других мыслителей свойственно далеко не всем работам. Назову, например, статью Н. К. Бонецкой «Теория диалога у М. Бахтина и П. Флоренского»¹⁸ и тезисы ее доклада «Философская антропология М. М. Бахтина»¹⁹, отличающиеся ценными наблюдениями над сходством и различием воззрений Бахтина с софиологическим направлением русской философии. Точно охарактеризовано место Бахтина в европейской мысли XX в. в работах В. С. Библера²⁰, глубоко проанализированы воззрения Бахтина в ряде статей сборника «М. М. Бахтин как философ»²¹. Но тенденция к поверхностной трактовке Бахтина, чисто «внешнему» сопоставлению его идей с концепциями современников, кажется, очень сильна в современном отечественном бахтиноведении.

Отчасти это явление связано с недостаточностью сведений о культурно-философском и религиозном контексте, значимом для автора «Проблем поэтики Достоевского» и «Творчества Франсуа Рабле...»: прямые свидетельства — современников и самого Бахтина — не слишком многочисленны; следует, к тому же, помнить и о внутренней «противоречивости» и «амбивалентности» его признаний. Материалы, позволяющие восстановить этот контекст, наверное, составляют самый интересный раздел посвященных мыслителю сборников. (Перечислю прежде всего статьи из второй части книги «М. М. Бахтин и философская культура XX века» — «Невельская школа философии (М. Бахтин, М. Каган, Л. Пумпянский в 1918—1925 гг.)». По материалам архива Л. Пумпянского) Н. И. Николаева и «Дело о Воскресении» И. А. Савкина.)

За пределами внимания большинства исследований остается вопрос о целостном характере бахтинских воззрений (одно из исключений — статья Л. А. Гоготшивили²²) и их возможной эволюции. Интересна по замыслу — проследить частный случай этой эволюции — статья О. Е. Осовского «М. М. Бахтин: от „Проблем творчества“ к „Проблемам поэтики Достоевского“»²³, хотя само сравнение двух редакций (1929 и 1963 гг.) книги о Достоевском оказывается не очень глубоким. Прежде всего О. Е. Осовский не объяснил до конца мотивы, заставившие включить в текст издания 1963 г. IV главу, посвященную предистории поэтики Достоевского, ее «карнавально-смеховым» истокам в жанре менипповой сатиры. Иностранность и неорганичность этой главы в тексте «Проблем поэтики Достоевского» очевидна: некоторое сходство Достоевского (резкая смена социального статуса персонажей, развенчания и саморазоблачения, скандалы, пародийный элемент) с «амбивалентной» карнавальной традицией является чисто внешним — Достоевский «некарнавален» и «неамбивалентен» (в том значении, какое вкладывал в эти слова автор «Творчества Франсуа Рабле...»), и вряд ли Бахтин не осознавал этого. Частичное объяснение кроется, вероятно, в желании донести до читателя основные положения идеи своей работы о Рабле и народной культуре — абсолютной уверенности в опубликовании книги о Рабле у автора, наверное, не было. Но главное — Бахтин стремился укоренить одинокий полифонический роман Достоевского в устойчивом культурном контексте, соединить «праздничную телесность» «народной смеховой культуры» с христианской религиозностью. Бахтин как бы освобождался от трагической полифонии Достоевского, дополняя ее «голосом» карнавального шута, лишенным разрушительной рефлексии героев «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых».

При проникновении в мир Бахтина несомненно существует анализ «противоречий», содержащихся в его сочинениях. Ведь эти «противоречия» — не изъятые мысли, а «проговорки», за которыми проступают некоторые исходные константы мирозерцания и подходов Бахтина. Об этих «противоречиях» неоднократно писали западные исследователи (например, К. Кларк и М. Холквист, Д. Лодж). Анализировались они и отечественными бахтиноведами (можно назвать упоминавшуюся книгу Махлина, Махова и Пешкова и статьи В. Л. Махлина), но обыкновенно исследователи пытались «снять», «разрешить» их. Между тем столкновение противоположных суждений и характеристик имеет особенное смысловое наполнение.

Обращу внимание на два случая, упоминаемые бахтиноведами, но проанализированные, полагаю, недостаточно глубоко. Бахтин характеризует позицию, которую занимает (и, более того, должен занимать) автор по отношению к герою, как позицию «внеаходимости», позволяющую «завершить» героя извне (незаконченная работа «<Автор и герой в эстетической деятельности>»). Этому суждению совершенно противоположно опреде-

17 Брейкин О. В. М. М. Бахтин и Й. Хейзинга о средневековом образе смерти. — М. М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. С. 59—62.

18 М. М. Бахтин и философская культура XX века. Вып. 1, ч. 1. С. 152—160.

19 М. М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. С. 48—51.

20 См. прежде всего: Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991; ср. также, напр.: Библер В. С. От наукоучения к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991.

21 М. М. Бахтин как философ. М., 1992.

22 Гоготшивили Л. А. Варианты и инварианты М. М. Бахтина. — Вopr. философии. 1992. № 1. С. 111—133.

23 Бахтинский сборник. Вып. 1. С. 48—59.

ление позиции автора в романах Достоевского — для Бахтина романах *par excellence* как «активности Бога в отношении к человеку», исключающей всякую характеристику «извне», завершающую оценку героя автором. «Противоречие» можно понять как свидетельство о том, что в годы работы над «<Автором и героем...>» Бахтин еще не нашел той характеристики романа Достоевского («полифония»), которая позднее появится на страницах «Проблем творчества...». Но это «противоречие», вероятно, имеет и иное объяснение. В «<Авторы и герои в эстетической деятельности>» Бахтин исходит из восприятия литературного произведения как высказывания, выражающего личность его творца; понятие «внеаудиторности» позволяет ограничить «эстетическую деятельность» от действительности, от мира познания и поступка. Для автора «Проблем творчества Достоевского» сочинения Достоевского не столько художественные произведения, сколько «парадигма», «модель» духовного мира — диалога «неслиянных голосов».

Другое внутреннее «противоречие» содержится в бахтинской характеристике полифонии. Он не отрицает присутствия авторского «голоса» в мире Достоевского, но отмечает особенный, «диалогический» характер этого присутствия. Диалог героев и автора у Достоевского, по Бахтину, не может бытьвершен. Но ведь в «полифоническом романе» одна из равноправных точек зрения может быть воспринята как авторская, только возобладав над остальными, хотя бы и в диалогической форме, когда герои — оппоненты автора «саморазоблачают», «самоуничтожают» себя. Иначе авторский «голос» не будет услышан. Если в непрекращаемом споре идей ни одна из них не является авторской, автор самоустраняется, «объявляет себя» релятивистом.

Объяснение «противоречия» в том, что позиция автора у Достоевского «внеидеологична» — идеи героев—«оппонентов» автора опровергаются не в интеллектуальном споре (здесь они остаются неуязвимыми и «непреодоленными»), а в экзистенциальном действии, поступке, переживании. Прекрасно осознавая своеобразие авторской позиции у Достоевского, Бахтин «не мог» и «не хотел» отделить свободный (действительно не заглушаемый и не отвергаемый автором) голос героя от его опровергнутой идеи. Мысль в отвлечении от личности для персоналиста Бахтина как бы не существовала. (Замечу, что предложенная Бахтиным аналогия мира неслиянных голосов — в том числе голосов атеистов, богоборцев и «одержимых бесами» — с Церковью как мистической общностью грешников и праведных заставляет усомниться в интерпретации религиозности автора «Проблем творчества Достоевского» как ортодоксально-православной.)

В не столь отдаленное время бахтинские «противоречия» охотно подмечались и изобличались, — можно вспомнить о малосодержательной «критике» концепции полифонии, «критике», вызванной простым непониманием идей автора «Проблем поэтики Достоевского». «Формальная», поверхностная критика сменяется сейчас поверхностным согласием.

Исключительно сильное воздействие Бахтина на русскую научную мысль и культуру в 60—70-е (уже в меньшей мере — 80-е) годы объяснялось вовсе не абсолютной бесспорностью его концепций и идей и лишь отчасти — их оригинальностью. Бахтин нарушил спокойствие, обнаружил неполноту и ущербность «дискретного» существования различных дисциплин и областей гуманитарного знания. Он открывал читающему причастность культуре как живой ценности и целостности (становление отечественной культурологии без влияния Бахтина, безусловно, очень замедлилось бы). Вдохновляющее воздействие мыслителя заключалось в том, что он ставил Вопросы, бросал Вызовы, который требовал Ответа. Ответы, которые давали другие, часто отличались от предложенных им самим. Так, например, А. Я. Гуревич продемонстрировал, что семантика средневекового карнавала мало напоминала характеристику «карнавальная культура» Бахтина, а М. Л. Гаспаров выразил серьезное сомнение в справедливости определения лирики как монологического рода словесности.

Но Бахтин открывал новые сферы исследований.

Сейчас, в начале 90-х, личность и творчество Бахтина «мифологизируются» и «канонизируются».

Оказались проблематичными, подверглись сомнению не только советские, но и классические российские ценности и категории: представление об исключительном значении словесности, культуроцентризм и убежденность в особой («вселенской») роли гуманитарного знания и «русской духовности». В Бахтине находят мыслителя, эстетика, литературоведа, чье воззрение отличает «экзистенциальная» целостность (по крайней мере, в сравнении с многими из нас) и который не может быть заподозрен в грехе «интеллектуального тоталитаризма»; в нем обретает убежище культура — языческая и христианская, классическая и авангардистская — он *примиряет*. В Бахтине обнаруживают достойного Собеседника западных философов и гуманитариев XX в. К нему хотя, может быть не осознавая этого, «прислониться», не вынося страшного, опустошающей свободы.

«Канонизация» по своим последствиям всегда напоминает умерщвление. Рискну предположить, что эта «канонизация» Бахтина, которая может принять крайне навязчивые формы, побудит на какой-то неопределенный срок глубокий интерес к мыслителю, затруднит изучение его наследия.

Это неприятно, но преходяще: «Нет ни первого, ни последнего слова, и нет границ диалогическому контексту <...> Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»²⁴.

ЖУРНАЛ «ПОЛЯРНАЯ ЗВЕЗДА»,
«СВОБОДА И КУЛЬТУРА» (1905—1906)

Конец 1905 г. вошел в русскую интеллектуальную историю примечательным эпизодом: недолговечная социал-демократическая газета поэта и идеалиста Н. М. Минского «Новая Жизнь» опубликовала знаменитый манифест «партийной организации и партийной литературы». Этот пример, служивший свидетельством тесной связи художественного творчества и политического радикализма, давно перерос идеологические толкования и перестал описывать только лишь радикальные слабости русской интеллигенции. Бескорыстная страсть к политике охватывала не только таких «левых», как К. Д. Бальмонт или В. Ф. Эрн, но и в целом всю русскую литературную элиту. И не в последнюю очередь ее «либеральную» часть.

Партийность конституционно-демократической журналистики почти не уступала социал-демократической. Тому причиной было не только общее интеллигентское происхождение политических активистов влево от Л. А. Тихомирова или существенная социалистичность русского либерализма, но и нерастрченный потенциал «философии партийности». Это обстоятельство превращало список сотрудников, например, газеты «Речь» в реестр пишущих на политические темы представителей русской профессуры, среди коих лидировали историки, философы и правоведы...

Частью этой журналистики стал и организованный П. Б. Струве журнал «Полярная Звезда» (и его преемник «Свобода и Культура»). Типично кадетским был состав его авторов, равно как и политическая позиция. Но не это привлекает внимание к журналу: не типическое¹, а то многое или немногое, что выделяло его из ряда подобных. Поэтому его историю позволительно рассказать с точки зрения его нехарактерности. Да и все предприятия Струве были важны именно возраставшей с годами степенью индивидуальности, отталкивавшей партийцев и привлекавшей одиночек, отодвигаемых на обочину политической борьбы.

История «Полярной Звезды» есть прерванная эволюция почти партийного органа в сторону от партийности, его неудача — неудача искренней попытки открыто обосновать не катехизис, а целую «философию партийности». Сам замысел такого журнала представлял собой последний приступ к созданию синтетического органа так называемого «идеалистического направления» 1901—1905 гг. (С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, П. И. Новгородцев, П. Б. Струве и др.), решившего соединить философский идеализм с радикальной политикой, социализм и либерализм, либерализм и религию. Существовавшие к 1905 г. журналы «Освобождение» (Париж, Струве) и «Вопросы Жизни» (Петербург, Булгаков и Бердяев) не отвечали надеждам: одному мешали пропагандистские задачи, другому — цензура². И то и другое, казалось, прекратило свое существование после манифеста 17 октября 1905 г.

В конце октября 1905 г. (все даты даются по старому стилю) Струве вернулся из эмиграции в Петербург, где встретился со своим ближайшим сотрудником С. Л. Франком. Создавалась кадетская партия, и Струве надеялся стать редактором ее центрального органа. Но активные переговоры с партийным лидером и личным недоброжелателем Струве П. Н. Милюковым результатов не дали (не удалось тогда создать и газеты: в конце 1905 г. ее роль принадлежала «Биржевым Ведомостям» и ее псевдонимам, а «Речь» началась лишь с февраля 1906 г.). Но, подчиняясь партийной дисциплине, Струве не готов был перейти на вторые роли и «задумал издание нового для России типа журнала — политического еженедельника, издаваемого в форме тетрадок небольшого формата со статьями принципиального политического содержания»³. В состав редакции должен был войти (вернее, стать ее единственным, кроме редактора, членом) Франк. Описание возникшей ситуации конкурирующих замыслов дает письмо Франка к жене Струве от 1 ноября 1905 г. Он писал: «П. Б. участвует в газете Милюкова, которая, по-видимому, получит название «Освобождение», но, к моему большому удовлетворению, не хочет отдавать ей много сил. Зато мы устраиваем журнал — идут переговоры с Вопр. Жизни, но, по всей вероятности, мы устроим совершенно самостоятельное дело, в котором будем полномост-

1 О типично кадетском в этом издании см. статью, попытавшуюся свести все его содержание к единой формуле: *М. Е. Ларюшкина*. Журнал «Полярная Звезда» 1905—1906 гг. (Из истории русского либерализма начала XX в.) // Из истории культуры и общественной мысли народов СССР. М., 1987. С. 103—122.

2 Об этом подробно см. мою статью: «Вопросы Жизни»: история и содержание (1905) // *Логос*. №2. М., 1991. С. 265, 269—270.

3 *Франк С. Л.* Биография П. Б. Струве. Нью-Йорк, 1956. С. 50.

ными хозяевами, именно еженедельный журнал типа Zukunft, т. е. без беллетристики, без хроники и обзоров, а только с оригинальными статьями по политическому и философскому вопросам и будем помещать в этом журнале нашу предполагающуюся книгу»⁴. Эта информация зафиксировала точку неявного равновесия замыслов, в которых in pace были заданы противоположные сценарии. Письма самого Струве к жене позволяют обнаружить буквально еженедельные колебания: поначалу он пишет о желании стать соредактором профессора политэкономии Л. В. Ходского по газете «Наша Жизнь», которой намеревается придать «строго конституционно-демократическое направление», и одновременно о плане устройства «ежемесячного журнала»⁵. В последнем случае речь идет, безусловно, о «Вопросах Жизни», в новых политических условиях окончательно утративших не только единую политическую платформу (она раскололась между максималистски-анархическими притязаниями Бердяева и христианско-политическими) — Булгакова, но и надежную финансовую поддержку со стороны известного издателя философской литературы и жертвователя на дела «Союза Освобождения» Д. Е. Жуковского. Как позже сообщал Булгаков А. С. Волжскому, «Д. Е., почувствовавший к нам, со времени возвращения Струве, род безразличного презрения и раздражения за понесенные убытки, не хочет издать даже дек. книжку» «Вопросов Жизни»⁶. Видимо, он также связывал судьбу журнала с именем Струве, и лишь финансовые затруднения помешали его владельцу предоставить Струве готовый орган. Правда, его программа включала в себя все неизбежные для ежемесячного издания «текущие» отделы, что мало соответствовало принятому Струве образцу: немецкому левому еженедельнику формата А-5 «Цукунфт». Днями позже он вновь докладывал жене о милюковском «Освобождении» и о том, что «у нас с С. Л. оформляется план издания еженедельного журнала, политико-философского»⁷.

Но для этого плана требовалась финансовая поддержка. И Струве обратился к другой своей давнишней знакомой, издательнице О. Н. Поповой, у которой несколько лет в конце 1890-х гг. проработал редактором отдела общественных наук. Должно быть, Струве решил построить капитал журнала на взносах пайщиков: в 1905 г. для устойчивости дела вполне могло хватить пяти тысяч рублей, что легко делилось на трех-четырёх участников. Но О. Н. Попова отказала. Радостно поддерживая устремления Струве, она тем не менее указывала на рискованность его предприятия. В ее ответном письме от 19 ноября 1905 г. уже фигурировало название — «Полярная Звезда»⁸. Издателем журнала согласился стать М. В. Пирожков. С 23 ноября по 15 декабря Струве уплатил ему свой пай в размере 1000 рублей⁹. Сведений о других совладельцах не сохранилось, и, вероятно, оставшая, подавляющая часть капитала осталась за книгоиздателем М. В. Пирожковым и попала в полную от него зависимость.

«Забастовка сильно задержала выход первого №», сообщила редакция в информации, помеченной 15 декабря («Полярная Звезда». №1. С.86: далее сокращенно — ПЗ. 1. 86). Это значило, что номер был готов к печати еще в первых числах декабря. В числе ближайших участников ПЗ заявлялись скорее кадетские теоретики, чем партийные практики: из земско-либерального круга И. И. Петрункевич, Ф. И. Родичев, В. И. Вернадский, И. М. Гревс и близкие к ним правоведы П. И. Новгородцев и С. А. Котляревский. Все это были старые знакомцы Струве, но его среду в большей степени представляли бывшие социалисты-радикалы Д. Е. Жуковский, Б. А. Кистяковский и Франк. Состав обещанных сотрудников также был очень компромиссен: «идеалисты» из школы «Вопросов Жизни» Бердяев, Булгаков, Н. О. Лосский, Е. Н. Трубецкой, публицист Г. Н. Штильман, с одной стороны, и наиболее «сдержанная» часть кадетской профессуры (В. М. Гессен, Э. Д. Гримм, В. Э. Ден, А. А. Кауфман, В. Д. Набоков) — с другой. Непонятным образом в ПЗ давали свои имена Д. С. Мережковский и Д. В. Философов, но тому причиной следует полагать лишь взаимную невыясненность позиций. Впрочем, и появление в ПЗ названных «идеалистов» также отражало не столько широту идейных связей Струве, сколько их недовершившуюся из-за эмиграции зрелость, благое пожелание согласить не чуждые культуре политические радикалов: в тот момент, когда их идейное развитие все более приобретает центробежный характер. Программа ПЗ гласила: «ПЗ будет отстаивать идеи личности, культуры, свободы, демократии и социальной справедливости, исходя из цельного культурно-философского мирозерцания. <...> мы будем давать в нашем органе место всякому искреннему и оригинальному слову в защиту свободы и культуры».

Как уже говорилось, название журнала родилось без затруднений, ибо сама идейная деятельность Струве описываемого периода, построенная на образе умуд-

4 Путь. 1992. №1. С. 298—299.

5 РЦХИДНИ. Ф.279. Оп. 1. Д.65. Л. 150—151.

6 РГАЛИ. Ф.142. Оп.1. Ед.хр. 198. Л.19.

7 РЦХИДНИ. Ф.273. Оп.1. Ед.хр. 198. Л.153.

8 АДП, РНБ. Ф.753. Оп.1. Ед.хр. 84.

ренного политическим опытом социалиста А. И. Герцена, радикала, пришедшего к осознанию творческой природы политических компромиссов, вызвала к жизни вполне определенные параллели. Название ПЗ непосредственно относилось читательские ассоциации к именам К. Ф. Рыльева и А. И. Герцена с их «Полярными Звездами». Редакционная статья дебютного номера ПЗ действительно ставила издание под знамена этих людей и формировала политические цели редакции: «свобода, равенство и социальная справедливость». Если последние олицетворяла важный опыт исхода Струве и Франка из социализма в социальную политику, а первая делала несомненными их либеральные предпочтения, то «равенство» заставляло заподозрить в конституционно-демократической партийности изрядный привкус той революции, от которой, по меткому наблюдению Н. Я. Мандельштам, русская интеллигенция не имела сил отказаться, хотя и понимала всю трагичность этой зависимости. «Для нас, — заявляли Струве и Франк, — святая та революция, которая совершается во имя права и свободы» (ПЗ. 1. 3). В подкрепление названных предпочтений ПЗ опубликовала серию статей, призванных затвердить в сознании читателя преемственность своеобразной «интеллектуальной оппозиционности» от Радищева и Грановского до Струве. Одновременно со страниц ПЗ с нарастающей силой звучала критика революционных партий и присущей духу радикализма психологии сектанства и нетерпимости. Редактор не замечал парадоксальности соединения такой критики с философскими углублениями в «душу» кадетской партии и ее «тактики», глубокого разрыва между исповеданием философского индивидуализма и исследованием тонкостей аграрной проблемы. И все-таки ПЗ имела успех: об этом Струве сообщал жене уже 21 декабря и неделю спустя¹⁰. По непроверенным данным, тираж журнала достигал 15 тысяч экземпляров, чем мог сравниться с признанными «толстыми» журналами «Русское Богатство» и «Мир Божий» («Современный Мир»).

Успешный выход ПЗ подтолкнул и проекты соответствующей газеты. Думалось, что философское обоснование кадетской линии на страницах ПЗ, не очень ловко начатое публикацией совместного труда Струве и Франка под общим названием «Культура и свобода» (введение — «Очерки философии культуры», одна из глав — «Индивидуализм и социализм»), будет удачно дополняться сугубо политическим духом партийной газеты. Единомысленник Струве П. Д. Долгоруков сообщал ему из Москвы: «Дело налаживается. Приезжайте немедленно — Котляревский и Новгородцев согласны вполне на Ваши условия: 1. Редакционный комитет из центральных лиц партии, 2. Абсолютизм, 3. Два дня в Петербурге. Я им не называл еще Сытина: это Ваше дело их свести...»¹¹ 19 декабря Струве был в Москве и вел переговоры с известным издателем И. Д. Сытиным. Тот явно не торопился с заключением соглашения и параллельно поддерживал вялые сношения с группой Булгакова, Свенцицкого и Эрна, мечтавших о большой общерусской религиозно-общественной газете. «Мои московские друзья согласились на мои условия и обещали мне оказать полное содействие в постановке газеты», — уговаривал Струве Сытина¹². Но без видимых результатов. 28 декабря Струве сообщал жене, что дважды ездил в Москву «для переговоров с Сытиным о передаче мне редакторства «Русского Слова». В случае, если бы эти комбинации осуществились, мне 4 дня из 7 в неделю пришлось бы жить в Москве. Это очень неудачно, но я решил согласиться в принципе на предложение Сытина, ибо «Русское Слово» — аудитория в 150—160 тыс. подписчиков. «Полярная Звезда» тогда осталась бы в Петербурге, и я каждую неделю был бы в Петербурге в дни ее окончательной подготовки к выходу. Все, однако, еще не решено окончательно; и, может быть, в последний момент Сытин отступится...»¹³ Так и случилось — и испытание газетным делом было отложено. Франк свидетельствовал: «П. Б. <...> по всему своему духовному складу был существом прямо противоположным типу успешного и умелого редактора газеты. Он не умел и даже не хотел приспособиться к вкусам массового читателя, был органически неспособен давать тот, рассчитанный на пошловатый и низменный обывательский вкус, газетный материал, без которого газета не может иметь большого сбыта»¹⁴. Поэтому Струве суждено было оставаться всего лишь «философом-вдохновителем» кадетской партии (ПЗ. 12. 56)

Нельзя сказать, что Струве именно бессознательно соединял свою философскую рефлексию с либеральной партийностью. Он, напротив, весьма недвусмысленно высказывал свои узкие политические предпочтения, как правило, в введенных им в традицию подстрочных примечаниях от редакции. При публикации статьи Л. Галича он счел «философски неправомочным» предложенное автором «сочетание идеа-

9 ГАРФ. Ф.604. Оп.1. Ед.хр.6.

10 РЦХИДНИ. Ф.279. Оп.1. Д.65. Л.139, 149.

11 АДП. РНБ. Ф.753. Оп.1. Ед.хр.42.

12 ОР РГБ. Ф.259. Оп.1. К.29. Ед.хр.26.

13 РЦХИДНИ. Ф.279. Оп.1. Д.65. Л.142.

14 Франк С. Л. Биография. С. 51—52.

листической философии с традиционным «социал-демократизмом» (ПЗ. 14. 203, примеч.). Но — «традиционным», ибо Струве оставался верен себе: борясь с социализмом, непременно отталкивался от него как некоей исходной точки. Даже прежний «ревизионистский» дух, близкий лишь узкому кругу полусоциалистических интеллектуалов, не оставлял Струве, решившего, например, отозваться на одну из последних книг «ревизиониста» Э. Давида. Отказ потенциального рецензента А. А. Чупрова избавил читателей от новых тонкостей научной полемики с социализмом¹⁵.

Франк заметил, что ПЗ и утвержденный ею новый жанр политической журналистики вызвали ряд подражаний. Среди первых следует назвать знаменитый «Московский Еженедельник» Е. Н. Трубецкого. Начатый его братом, С. Н. Трубецким, в 1905 г. скорее как еженедельная газета формата А-3, «Московский Еженедельник» в руках нового редактора дважды сокращал свой формат, пока не превратился во внешне подобие ПЗ. Сходство с ПЗ распространялось и на внутреннюю организацию материала, а четверть века спустя Струве назвал «Московский Еженедельник» идейным преемником ПЗ и одним из органов складывающейся «веховской» традиции. Другим «подражанием» стал недолговечный радикальный еженедельник «Накануне», возглавленный давним знакомцем Струве и В. И. Вернадского публицистом-естественником В. К. Агафоновым. В этом журнале (всего вышло три номера с 19 февраля по 5 марта 1906 г.) сотрудничали и другие бывшие коллеги Струве: В. В. Беренштам, В. Г. Богораз, М. И. Туган-Барановский. Все это придало ситуации особую занимательность, ибо «Накануне» в короткий, отпущенный ему цензурой, срок успел показать себя яростным противником ПЗ. Раздражение В. К. Агафонова вызвала красная полоска бумаги с изложением содержания номера, в которой рассылался запечатанный журнал. «Вождь к. д. партии П. Б. Струве, — писало «Накануне», — опоясывает свою «Полярную Звезду» красным поясом, как опоясаны социалистическими воспоминаниями и многие противореволюционные статьи будущего премьера и его министров. <...> Его нужно сорвать, чтобы добраться до внутреннего содержания и обрести там полную невинность, которой только по политическому невежеству не хочет воспользоваться граф Витте»¹⁶.

Не вызвала одобрения публицистическая деятельность Струве и со стороны власти. За публикацию своей заметки «Два забастовочных комитета» (ПЗ. 3.) Струве (и без того подсудного по статье 129 за принадлежность к кадетской партии) принудили к уплате штрафа в 150 рублей. По поводу столь низкой суммы Струве сетовал: «Я обижен» (Письмо к В. А. Маклакову от 13 января 1906 г.: ОПИ ГИМ. Ф.31. Ед.хр.60. Л.58.). Более «достойным» и существенным результатом, видимо, стало первое предупреждение ПЗ.

Впрочем, политически злободневные выступления Струве со страниц ПЗ могли вызывать и неполитический протест. Так, А. И. Чупров в письме к Франку резюмировал: «Видел первые номера Пол. Зв. Ваши статьи — лично Ваши — мне обе очень понравились. Ваши взгляды и ваши настроения мне очень близки. Напротив, статьи Струве мне не по душе»¹⁷. Главное, что отличало, условно говоря, струвеанскую часть ПЗ от франковской, это разные уровни взгляда на общественные проблемы: «министерский», общегосударственный — у Струве и подчеркнуто индивидуализированный и поэтому более радикальный в моральном отношении — у Франка. Но эти частности видны были не всякому. Например, Г. Н. Трубецкой, дипломат-практик, был восхищен претензиями Струве на философское обоснование политической повседневности и государственного прагматизма. Он писал Струве: «Полярная Звезда приобретает все больший круг читателей и почитателей. Позволю себе с своей стороны поделиться впечатлением от чтения, напр., №6-го. Весь номер писал как будто один человек, несмотря на разницу в отдельных взглядах и даже исходные различия христианского и гуманитарного мировоззрений. Но общий тон глубокого уважения к человеческой личности как цели, а не средству и проповедь культуры придают цельный благородный облик Пол. Звезде»¹⁸. А из уст Б. А. Кистяковского звучали прямо противоположные претензии: посылая одну из своих статей, он замечал: «Надеюсь, Вы не отвергнете отсылаемую статью Вашего «ближайшего» сотрудника. Она все-таки написана на политическую и конституционно-правовую тему, а в «Полярной Звезде» эти темы несколько заслоняются темами культурными, что, по моему мнению, в данный момент не может служить к пользе журнала»¹⁹. Действительно, появление сочинений Лосского, Шестова, Муратова, Бердяева отчасти снижало «боевой тон» журнала, но в большинстве случаев их появление не отражало продуманной эстетической или религиозной ориентации редактора. Веро-

15 АДП, РНБ. Ф.753. Оп.1. Ед.хр.131.

16 Накануне. 1906. №1. С.48.

17 АДП, РНБ. Ф.753. Оп.1. Ед.хр.206.

18 Там же. Ед.хр.124. Л.1 об.—2.

19 Там же. Ед.хр.52. Л.3.

ятнее всего, они оставались данью личным пристрастиям Струве, не всегда выводимым из общего строя его идей. В таком ряду оказалось и неожиданное увлечение Струве поэзией Брюсова, следы которого в виде книг с дарственными надписями в фондах Брюсова и Струве или их совместной работы в «Русской Мысли» убеждают в его серьезности. И свидетельствуют о случайности и неосновательности взглядов Струве на новую русскую литературу: любить Брюсова и отталкиваться от Ремизова и Андрея Белого мог человек только весьма консервативных и застывших в 1890-х гг. предпочтений. Эта культурная уость тем более странна для человека, бывшего среди первооткрывателей Ницше для русской философии.

Г. Н. Трубецкой верно подметил обнаружившийся в ПЗ контраст между христианским и гуманистическим мировоззрением. В статье «О свободной совести» Франк очертил круг противостоящих ПЗ сторонников «нового религиозного сознания» по их отношению к идее «свободной теократии» как анархического идеала общественного устройства и корректно с точки зрения индивидуалистической религиозности, но ошибочно по существу включил в него всех адептов синтеза христианства и освободительных идей. В итоге обрисовался целый спектр противостоящих ПЗ позиций: от голого максимализма Мережковского и близкого к нему тогда Бердяева — к практическому максимализму Свенцицкого — до попыток построения реалистической христианской практики Булгакова и Волжского (ПЗ. 6. 415). В результате такой «самоизоляции» политический идеализм ПЗ, отойдя от крайностей партийного политиканства, так и не смог заручиться поддержкой бывших сотрудников, все быстрее приближавшихся к религиозной однозначности, пусть и внеконфессиональной. Отвечая Волжскому на предложение статьи о «религиозной общественности», Франк признавался 31 марта 1906 г., когда потенциал журнала уже реализовался в полной мере: «... именно на тему Вашей статьи у нас уже была статья С. Н. Булгакова и есть еще статья Н. А. Бердяева, давно уже принятая, — обе по теме и основной идее близкие к Вашей статье. При невозможности — за другими делами — мне или Струве отвечать на эти взгляды и при отсутствии у нас кружка *наших* единомышленников, которые могли бы противопоставить в «Пол. Зв.» идеям религиозной политики иную, *нашу* точку зрения, нам становится неудобным переполнять журнал статьями из Вашего философского лагеря»²⁰.

Итак, с одной стороны, в ситуации общелиберального единства (в первую очередь — персонального) обнаруживался существенный диссонанс в позиции ПЗ и иных кадетских органов. Само появление такого журнала, в котором признанные газетные публицисты выступали с размышлениями на «непрактические» темы, тайно в себе и скрытый идейный реванш кадетской элиты за поражение в борьбе за высокое место в партийной иерархии, и органическую чуждость Струве и Франка духу вечно налагаемой на себя радикальной или либеральной партийности. Не следует забывать, что как раз неизжитость этого духа продолжала двигать Бердяевым и Булгаковым в их поисках религиозно оправданного радикализма в течение 1905—1906 гг. Внимательный наблюдатель за эволюцией Струве и деятелей «нового религиозного сознания» отмечал, что «идеалистическое течение пыталось сменить собой не только марксизм, в его ортодоксальной доктрине, но и разрушить самые позитивные основы его, как исконную традицию мировоззрения нашей интеллигенции»²¹. Но так получилось, что более последовательный, чем редакторы ПЗ, «идеалист» Булгаков («философия должна искать Бога»), отторгая их индивидуализм, не в силах был преодолеть присущую интеллигенции «позитивность».

С другой стороны, явная непроясненность собственной религиозной позиции ПЗ по сравнению с ярким плюрализмом «нового религиозного сознания» послужила причиной некоторой, хоть и протестантской по духу²², религиозной «бесчувственности» ПЗ. Именно поэтому в журнале «тематически» соединялись статьи В. В. Розанова (с редакционным примечанием о своем «неотождествлении» с его взглядами: ПЗ. 8. 524, примеч.) и В. П. Свенцицкого. Стремясь отмежеваться и от взглядов последнего, ПЗ наконец выяснила, с чем она «отождествляет» себя: «Не разделяя церковных убеждений, мы охотно даем <...> место искреннему голосу верующего православного, потрясенного событиями недавних дней» (ПЗ. 8. 561). Таким образом ПЗ продолжала свою борьбу с государством и государственной церковью. Говоря о репрессиях власти против революционеров, Свенцицкий призывал церковь «наложить покаяние на генерал-губернатора Дубасова» как на «главного руководителя совершаемых злодейств». И заключал: «... на всю Православную Церковь должен быть наложен пост в знак глубокой печали о великих грехах, содеян-

20 ГАЛИ. Ф. 142. Оп. 1. Ед. хр. 302.

21 *Португалов В.* Западный социализм и «справка» г. Краиних-фельда // Без заглавия. 1906. №7. С. 264.

22 См. обширную цитату из письма Струве к Волжскому 1907 г.: *Колеров М. А., Плотноков Н. С.* Творческий путь П. Б. Струве // Вопросы философии. 1992. №12. С. 99.

ных ее членами» (ПЗ. 8. 563). Органы надзора за законностью получили новое основание возбудить против редактора ПЗ и автора статьи судебное преследование по ст. 128 Уголовного уложения 1903 г. за «дерзостное неуважение к власти». Но, к удивлению Струве, его обвинили в нарушении ст. 129, найдя в его деятельности «призывы к ниспровержению существующего строя». Дабы избежать ареста и немедленной остановки ПЗ, Струве внес в СПб. окружной суд залог в 1000 рублей: и с 18 февраля²³ по 19 марта, до решения суда, вышло еще несколько номеров ПЗ. Дело против Свенцицкого длилось до конца 1906 г. и кончилось его оправданием. Избежал крупных неприятностей и Струве: он потерял право в ближайшее время занимать пост официального редактора органов печати и вынужден был сменить название ПЗ. 28 марта решением СПб. Судебной Палаты издание ПЗ было приостановлено, но уже 31 марта в упомянутом письме к Волжскому Франк замечал: «Наша «Пол. Зв.» существует теперь в виде «Свободы и Культуры»». А в мемуарах высказывался еще проще: «новый вариант того же журнала»²⁴. Проблемы в выборе названия редакторы не испытывали, — на смену ПЗ пришло инвертированное название их незавершенного труда «Культура и свобода».

Преемственность ПЗ и «Свободы и Культуры» (далее — СК) и не думали скрывать. Место титульного редактора занял Франк, но «при ближайшем участии» Струве — шрифтом по крупнее. Подписчикам ПЗ рекомендовалась и рассылалась СК (в случае окончательного закрытия предлагался обычно целый веер близких изданий). Редакционная работа ПЗ плавно перетекла в СК даже в мелочах: в непосредственном продолжении списка книг, поступивших в редакцию, в преемственности портфеля (статья В. Г. Бажалева, обещанная в ПЗ (14. 189), появилась в первом же номере СК), полиграфических характеристиках и т. д. Все это говорится для того, чтобы уверить — речь шла лишь о переименовании, и потому распространенные в литературе ссылки на существование отдельной от ПЗ и подчиненной Франку СК некорректны. Но реальное положение журнала тем не менее резко ухудшилось. Выплата залога чрезвычайно обострила финансовую проблему: гонорары авторам и без того задерживались издателем М. В. Пирожковым. Для издания СК был найден, казалось бы, приемлемый компромисс: издание взяла на себя М. Н. Могиланская. Но ее контора по-прежнему располагалась у Пирожкова, а СК исправно печатала его каталоги. Видимо, не изменился и материальный источник. Положение усугублялось тем, что Струве не удовлетворился возобновленным с 1 апреля журналом и вновь попытался создать газету политических новостей в дополнение к журналу политической философии.

На этот раз И. Д. Сыгин, надеясь на успех, согласился. И в день открытия первой Государственной думы, 27 апреля 1906 г., начала выходить вечерняя (тоже новинка) газета «Дума» — по образцу французской «Тан». «Общая редакция» принадлежала Струве, «ответственным редактором» (как говорилось, для отсидки в случае запрещения) стал его близкий знакомый с начала 1890-х гг. А. В. Винберг. Газета была полна думской хроникой и стенографическими отчетами, отзывалась дополнителными выпусками на самые острые события. Но, как вспоминал Франк, в одиночку ведущий СК, «газета эта была полной неудачей и кончила свое существование через несколько недель» (на № 39 — 13 июня, за месяц до роспуска Думы). Мало отличаясь от СК, «Дума» стала «скорее ежедневным альманахом интересных политических статей (тех же авторов, — М. К.), чем подлинной газетой; составлять такой ежедневный альманах было делом мучительно-трудным — постоянно не хватало материала, и газета естественно не имела никакого успеха. Сыгин, сначала так охотно пошедший навстречу П. Б., увидев, что терпит на ней убыток, сразу же ее прекратил...». 31 мая застопорилось и издание СК.

Дело в том, что еще до выхода седьмого номера СК, в первой половине мая 1906 г., видя нежелание Пирожкова передать журнал действительно новому издателю (чтобы не возмещать ему долгов по гонорарам и т. д.), Струве «категорически заявил г. Пирожкову и г-же Могиланской, что совместное ведение дела с ними для нас невозможно»²⁵. В результате периодичность СК изменилась до двух недель. Попытка личного объяснения с Пирожковым не удалась²⁶. Журнал остановился. Нерешенными остались давнишние планы редакции дать «философскую и политическую оценку» Радищеву (ПЗ. 1. 90) и «литературно-политическую характеристику» Достоевскому «с иной точки зрения», нежели это сделал Лев Шестов (ПЗ. 7. 493, примеч.) и, вероятно, Булгаков. Не довелось Струве и «развить собственную точку зрения» на земельный вопрос, занявший столько места в ПЗ (ПЗ. 10. 687,

23 ГАРФ. Ф.604. Оп.1. Ед.хр.5 (расписка судебного следователя в получении залога).

24 Франк С. Л. Биография. С.50.

25 Струве П. Письмо в редакцию // Речь. 1906. 25 июня. №109.

С.4.

26 Франк С. Л. Биография. С.52.

примеч.). Не состоялась и серия статей В. И. Вернадского «Мысли из жизни»: «о смертной казни, об автономии и федерализме»²⁷, может быть, еще тогда сумевшая обнаружить расколовший Струве и Кистяковского в 1910-е гг. украинский вопрос.

22 июня 1906 г. Пирожков направил Струве прощальное письмо²⁸, и на следующий день редакторы выступили с письмом в редакцию газеты «Речь» об «отказе от редактирования» журнала и, следовательно, его прекращении. Претензии подписчиков они адресовали издателям, а читателей утешали: «Мы надеемся, что нам удастся в близком будущем восстановить издание журнала, выражающего наши воззрения»²⁹. В ответ издатели отослали в «Речь» и ряд газет объявления о продолжении СК «с обновленной редакцией», сообщая о том, что «еще до выхода в свет № 7» отказались от услуг Франка и Струве. Струве угрожал остракизмом возможным премникам, но напрасно: хоть Пирожкову и оставалось еще три года до разорения, описанного Розановым, с его стороны это был блеф. Впрочем, и угрозы Струве возымели свое действие. На положительное наследие журнала претендовал редактор «Московского Еженедельника» Е. Н. Трубецкой. Он телеграфировал Струве 27 июня 1906 г.: «В случае закрытия Звезды передайте нам подписчиков, статьи»³⁰. Тоже безрезультатно. Даже формальное спасение журнала уже не могло изменить его печальных финансовых перспектив. 11 августа 1906 г. Струве сообщал В. А. Маклакову: «Вы знаете, что я оправдан и «Полярная Звезда» освобождена. Мне страшно хочется возможно скорее ее возобновить <...> Хорошо было бы, если бы возможно было достать до конца года тысяч 6 — 10»³¹. Просьбы о поиске денег, попытки привлечь к финансированию самого Рябушинского успехом не увенчались.

Драматические события с «Думой» и СК, казалось бы, могли убедить Струве в неискренности его новаторского эксперимента. Но уже в конце 1906 г. в его ведение перешел старый толстый еженесячник — «Русская Мысль», и он не пытался уже избавиться ни от политической хроники, ни от внутренних и внешних обозрений, ни от, как правило, пресной и мало подверженной общему идейному плану беллетристики. Лишь в 1917 г. Струве вернулся к жанру политико-философского еженедельника в приложенной к «Русской Мысли» «Русской Свободе» и вновь стремился объединить всех и вся, и вновь неудачно.

Однако опыт ПЗ/СК остался образцом того единства в «буре и натиске», в солидарном поиске и достижении разных пределов, который не теряет своей ценности, даже будучи безуспешным. Собственно говоря, этот еженедельник стал последней попыткой во многом наивного желания непосредственно соединить политическую активность с разносторонними религиозными и культурными интересами, последним актом того идеалистического искушения политикой, которое всю жизнь потом преодолевали и не могли преодолеть Струве, Бердяев, Булгаков и Франк.

Четверть века спустя, в пору наибольшего расхождения с Бердяевым, Струве послал ему сохранившийся в бумагах экземпляр ПЗ с его статьей «Религия и культура». На обороте титула Струве написал: «Глубокоуважаемый Николай Александрович, б. м. Вас порадует Ваша старая статья — как всегда великолепная, как всегда — пророческая. Ваш П. I.V.1930»³². Статья обличала политические мифы интеллигенции, вскоре обретшие собственную жизнь и убийную силу.

ПОЛЯРНАЯ ЗВЕЗДА

№ 1. 15 декабря 1905.

От редакции. 3

П. Струве. Революция. 5

С. Л. Франк. Политика и идеи (о программе «Полярной Звезды»). 18

Д. С. Мережковский. Мещанство и русская интеллигенция. 32

А. Е. Пресняков. Декабристы. 43

И. И. Петрункевич. Министерство графа Витте. 58

С. А. Котляревский. Классовые интересы и государственные цели. 73

Ф. И. Родичев. 14 декабря 1825 — 14 декабря 1905. 81

П. Струве. В последнюю минуту. 86

27 Вернадский В. И. Письмо к П. Б. Струве от 8 марта 1906 // АДП, РНБ. Ф.753. Оп.1. Ед.хр.25.

28 Там же. Ед.хр.82.

29 Речь. 1906. 23 июня. №107. С.3.

30 АДП, РНБ. Ф.753. Оп.1. Ед.хр.124. Л.7.

31 ОПИ ГИМ. Ф.31. Ед.хр.60 Л.60.

32 РГАЛИ. Ф.1496. Оп.1. Ед.хр.108. Рад выразить признательность Е. В. Бронниковой за неизменное и любезное содействие в пользовании материалами этого фонда.

- Заметки: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Два слова о Радищеве. 90
 А. А. Васильев. О национальном характере русской революции. 92
- № 2. 23 декабря 1905.*
 С. А. Котляревский. Избирательный закон. 99
 П. Струве и С. Франк. Очерки философии культуры. Что такое культура? 104
 Э. Д. Гримм. Смена монархии республикою в истории Англии и Франции. 118
 С. Л. Франк. Одностороннее самопознание. (По поводу статьи А. А. Кауфмана). 128
 А. А. Кауфман. Познай самого себя. (О конституционно-демократической партии). 136
 Н. А. Бердяев. Революция и культура. 146
 Заметки: Кн. Г. Н. Трубецкой. Московские декабрьские дни. 156
- № 3. 30 декабря 1905.*
 Ф. И. Родичев. В чем же выход? 164
 П. Струве и С. Франк. Очерки философии культуры. Культура и личность. 170
 Д. С. Мережковский. Грядущий хам. 185
 Ив. М. Гревс. Сергей Николаевич Трубецкой. (Памяти погибшего защитника идейности). 193
 П. И. Новгородцев. Два этюда: 1. Перед завесой. 2. Право на достойное человеческое существование. 210
 П. Струве. Два забастовочных комитета. 223
 Заметки: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Еще о «мещанстве» русской интеллигенции. 229
 Д. В. Философов. Художественная сатира. 234
 А. А. Кауфман. Письмо в редакцию. 237
- № 4. 5 января 1906.*
 С. Л. Франк. Проект декларации прав. 243
 И. А. Покровский. Этические основы политики. 255
 А. Е. Пресняков. Исход Великой Революции. 269
 П. Струве. Заметки публициста. I. О московских событиях. II. Об одном избирательном лозунге. 278
 В. М. Нечаев. Манифест 17 октября и форма правления. I. 289
 С. А. Котляревский. Международное положение России к 1906 г. 300
 Заметки: М. Чеченин. Стихия смерти. 303
 И. Левин. О трудностях выборов в Государственную Думу. 306
- № 5. 12 января 1906.*
 В. Д. Набоков. Кровавый год. 315
 И. А. Покровский. Во имя культуры! Призыв к обществу. 324
 А. И. Каминка. 9-е Января. 330
 Г. Н. Штильман. Революция и вооруженное восстание. 342
 С. А. Котляревский. Партии и наука. 353
 В. М. Нечаев. Манифест 17 октября и форма правления. II. 360
 Заметки: Е. К-р. Кровавая юстиция. 372
- № 6. 19 января 1906.*
 П. Струве. Две России. 379
 С. А. Котляревский. Национально-областной вопрос в программе конституционно-демократической партии. 383
 А. А. Кизеветтер. Памяти Грановского. 388
 А. А. Кауфман. Еще о самопознании. 397
 Н. О. Лосский. Освобождение науки от опеки государства. 408
 С. Л. Франк. О свободной совести. 413
 Г. Н. Штильман. 9-е Января в Германии. 420
 А. Е. Пресняков. В поисках народности. 424
 Заметки: Свящ. К. М. Аггеев. Церковь и государство. 433
- № 7. 27 января 1906.*
 П. Струве. Заметки публициста. I. Русская идейная интеллигенция на распутье. II. О нравственной гильотине вчерашнего дня и о физических палачах дня сегодняшнего. 443
 М. Я. Острогорский. Нравственная гильотина. 450
 Кн. Г. Н. Трубецкой. Россия в Азии. (К вопросу о нашей внешней политике). 458
 Н. А. Котляревский. К. Ф. Рылеев. 466

- Лев Шестов. Пророческий дар. (К 25-летию смерти Ф. М. Достоевского). 481
 Р. Два письма М. И. Драгомирова. 494
 Г. Н. Штильман. Накануне предвыборной кампании. 499
 Заметки: П. Муратов. Искусство и революция. 505
- № 8. 3 февраля 1906.*
 В. Д. Набоков. Внутренняя война. 515
 В. В. Розанов. Русская церковь. 524
 А. А. Кауфман. Право и принудительное отчуждение. 541
 Кн. Г. Н. Трубецкой. Россия в Европе. (К вопросу о нашей внешней политике). 553
 В. П. Свенцицкий. Открытое обращение верующего к православной церкви. 561
 О. Е. Бужанский. Стачки в России. 565
 Ив. И. Петрункевич. Конституционно-демократическая партия и кн. Е. Н. Трубецкой. 574
 П. Струве. О «роковом недостатке» русской интеллигенции (по поводу выхода князя Е. Н. Трубецкого из конституционно-демократической партии). 585
- № 9. 10 февраля 1906.*
 П. И. Новгородцев. Всеобщее избирательное право пред судом русской бюрократии. 595
 Э. Д. Гримм. Роль социалистической идеи в нашем революционном движении. 605
 Влад. М. Гессен. Самодержавие и манифест 17 октября. 623
 А. А. Чупров. Земельная реформа и крестьяне-арендаторы. 635
 С. Л. Франк. Интеллигенция и освободительное движение. 643
 Заметки: Е. Колтоновская. Пристрастный суд. («Дети солнца» М. Горького). 656
 Петр Шершов. Письмо в редакцию. 662
- № 10. 17 февраля 1906.*
 С. А. Котляревский. Россия, Франция и Англия. 667
 Н. А. Бердяев. К истории и психологии русского марксизма. 678
 А. А. Кауфман. Где взять землю? 687
 Сигнал. О нестроениях в нашем флоте. 706
 А. С. Изгоев. «Диктатура пролетариата». 715
 Г. Н. Штильман. К годовщине рескрипта 18 февраля. 726
 П. Струве. Заметки публициста. Съезд союза 17-го октября и созыв Государственной Думы. 733
 Заметки: С. Л. Франк. Новый исторический журнал. 738
 Поправки <к №№ 8, 9>. 741
- № 11. 26 февраля 1906.*
 Б. А. Князьяковский. Конституция дарованная и конституция завоеванная. 747
 П. Струве. Индивидуализм и социализм. (Размышления и отрывки). 755
 А. А. Чупров. «Народу власть и земля!» 766
 В. М. Нечаев. Еще несколько слов о самодержавии и манифесте 17 октября. Ответ В. М. Гессену. 779
 И. М. Гревс. Идеинная борьба и созидательная работа в революции. (К истолкованию души конституционно-демократической партии). I.—II. 787
 Марк Эль. К вопросу о декларации прав. 805
 Указатель содержания первого тома «Полярной Звезды» (№№ 1-11). 816
 Алфавитный указатель авторов. 820
- № 12. 5 марта 1906.*
 М. И. Фридман. О «финансовом бойкоте». 3
 М. И. Туган-Барановский. Что такое социализм? 12
 В. Б. Ельяшевич. Антон Менгер († 7 февраля 1906 г.). 28
 С. Л. Франк. Религия и культура. (По поводу новой книги Д. С. Мережковского). 46
 И. М. Гревс. Идеинная борьба и созидательная работа в революции. III—IV. 55
 П. Струве. Заметки публициста. I. Coup d'état 20 февраля. II. О бойкоте. III. Смертная казнь. 76
- № 13. 12 марта 1906.*
 С. А. Котляревский. Проблема демократизации государства. 91

- Сергей Живаго. В последнюю минуту власти тьмы. <И. Г. Фихте. «Истребование свободы от государей Европы» (1793)>. 100
 С. Н. Булгаков. Религия и политика. (К вопросу об образовании политических партий). 118
 П. Струве. Несколько слов по поводу статьи С. Н. Булгакова. 128
 Вевин. Постоянная армия или милиция? 131
 Ю. П. Среди общественных валов. (Письмо в редакцию). 147
 П. Струве. Это их рок. 154

№ 14. 19 марта 1906.

- В. И. Вернадский. Три решения. Мысли из жизни. 163
 М. И. Туган-Барановский. Цели социализма. 174
 А. А. Кауфман. Земля или культура? 187
 Леонид Галич. Религия, политика и культура. 203
 А. Пресс. На чей счет должно производиться страхование рабочих? 211
 П. Струве. Заметки публициста. I. Выборы и что делать дальше?
 II. Шутовской круговорот. 218
 Заметки: П. Струве. Наше «бездарное» время <В. Брюсов. STEFANOS. М., 1906>. 223

СВОБОДА И КУЛЬТУРА.

№ 1. 1 апреля 1906.

- А. А. Кызветтер. Консерватизм и наши правые партии. 3
 С. Н. Булгаков. Венец терновый (памяти Ф. М. Достоевского)*. 17
 В. Бажаяв. К вопросу о предстоящей аграрной реформе (По поводу статей А. А. Кауфмана). 37
 С. А. Котляревский. Смертная казнь и человеческие интересы. 46
 Г. Н. Штильман. Бойкот и его проповедники. 51
 П. Струве. Заметки публициста. 58

№ 2. 10 апреля 1906.

- С. Л. Франк. Молодая демократия. 67
 А. С. Изгоев. Две стороны аграрного вопроса (К философии аграрной программы к.-д. партии). 83
 Б. А. Кистьяковский. Кабинет Министров (По поводу Высочайшего повеления «принять меры к объединению деятельности министров»). 95
 Н. А. Бердяев. О путях политики. 106
 Заметки: Д. С. Мережковский. О благоденствии пролетариата (Ответ г. Минскому). 122
 Иван Хмелевский. Революционный невроз. 127

№ 3. 16 апреля 1906.

- Б. А. Кистьяковский. Кабинет Министров. II. 139
 Леонид Галич. Два пути русского социализма. 159
 А. Н. Миклашевский. Земская реформа и социал-утописты. 169
 В. Э. Ден. Рай капиталистов (Две книги о Бельгии). 183
 В. Шмидт. Партия и секта. 198
 Заметки: Лев Картужанский. Народ и власть в Софокловой «Антигоне». 211

№ 4. 23 апреля 1906.

- Г. Н. Штильман. Граф Витте. 219
 О. Н. У. <А. М. Ону> Великая революция и 48 год. 223
 И. А. Покровский. Право на существование. 245
 А. Лотоцкий. Крестьянское землевладение и Крестьянский банк. 266
 Н. К. Кульман. Политические идеи Герцена (Посвящается Н. И. Лихаревой). 281
 Заметки: В. В. Розанов. Последнеехождение Кречинского. 289

№ 5. 1 мая 1906.

- Сергей Ф. Ольденбург. Надо понять! 299
 А. Н. Миклашевский. Хватит ли на всех земли? 304
 С. А. Котляревский. Обязательный мандат. 321
 В. И. Вернадский. О Государственном Совете. 329
 А. И. Каминка. III съезд партии Народной Свободы. 340
 Леонид Галич. О способах борьбы с властью (Заметки по философии тактики). 350

* Читано на вечере в память Ф. М. Достоевского в Киеве 25 февраля 1906.

№ 6. 7 мая 1906.

- С. Л. Франк. Дума и общество. 371
 Н. Саввин. 8-часовой рабочий день в России. 378
 Б. А. Кистяковский. Наше политическое образование. 415
 К. И. Вентцель. Цепи невидимого рабства. 423
 Алексей Смирнов. Деревня о многостепенных выборах и Государственном Совете. 433
 А. А. Кизеветтер. По поводу двух председательских речей. 438
 Заметки: В. Ф. Гефдинг. Аграрная реформа в Новой Зеландии. 442

№ 7. 18 мая 1906**.

- П. Струве. Снова полоса безумия? 455
 В. Э. Ден. Хватит ли земли по нормам 1861 г.? 459
 Н. Ропшин. Тоска по смерти. 476
 Алексей Смирнов. Деревня прислушивается. 483
 Ив. М. Гревс. Из политических настроений четверть века назад. 490
 П. Струве. Безумие и глупость. 514
 Заметки: Мих. Могиланский. К психологии партийности. 518

№ 8. 31 мая 1906.

- А. С. Изгоев. Русская революция. 531
 А. Лотоцкий. Земельные перспективы дворянского сословия. 544
 Э. Д. Гримм. Что такое якобинизм? 560
 С. А. Котляревский. Психология земельной реформы. 576
 Борис Э. Нольде. Два политических идеала. 588
 П. Струве. Заметки публициста: I. Черносоциальный социализм. II. Сказка про белого бычка. 601
 Заметки: Л. Галич. Э. фон Гартман. 609

П. В. Дмитриев

ЖУРНАЛ «ВЕЕР» [1911. №1.]

Журнал «Веер» принадлежит к числу редких, но не вовсе неизвестных периодических изданий¹. Тем не менее он выпал из поля зрения исследователей русской культуры начала XX в., несмотря на свой весьма любопытный материал и оригинальную внешнюю форму.

Журнал представляет собой большой лист (шириной ок. 50 см.) плотной бумаги в форме полукруга, графически разделенного на шесть секторов, по которым распределен текст (т.е. в точности воспроизведена форма веера с нескладывающимися створками, что, очевидно, позволяло пользоваться «журналом» и как обыкновенным веером). Таким образом, эти сектора-створки можно считать за своего рода страницы журнала.

Журнал содержит следующий материал: на лицевой стороне листа — «Веер», статья Б.Глаголина; репертуар Малого театра; «Король жизни», статья Вл. Лачинова; на обороте (после окончания статьи Лачинова) — статья «Усмирение строптивой» и Макс Рейнгардт», подписанная И.Ф.Ш., и стихотворение М. Кузмина «Есть чудный остров на море». С лицевой стороны «Веер» украшен графическим рисунком, с оборотной — фотографией О.Уайльда, расположенными под текстом в малом полукруге. Здесь же (с обеих сторон) помещены сведения о подписке на ближайший сезон² и указаны адрес редакции — Малый театр и редактор-издатель журнала Б.С.Глаголин. (Отметим в скобках, что все перечисленные авторы выступали на страницах Журнала Театра Литературно-художественного общества, издававшегося в 1906—1910 гг. тем же Малым (Суворинским) театром под редакцией Б.С.Глаголина.) Таким образом, «Веер» может считаться в известном смысле наследником этого журнала, прекратившего свое существование за год до выхода в свет рассматриваемого нами издания. Появление же «Веера», очевидно, следует датировать, исходя из приведенного на лицевой стороне репертуара, второй половиной августа 1911 г.³

Прежде всего привлекает внимание сама форма «Веера», столь необычная для русского театрального журнала того времени. По свежести и оригинальности замысла «Веер» можно сравнить из современных ему изданий, пожалуй, лишь с опытами русских футуристов, причем «Веер» появился примерно на год раньше первых фу-

** На обложке: 15 мая 1906.

туристических сборников⁴. Это тем более любопытно, что Малый театр и футуризм справедливо принято считать едва ли не полярными явлениями в русской культуре.

Открывает «журнал» программная статья Б. Глаголина, актера и режиссера Малого театра. Эта статья — не лишнее остроумия исследование функций веера в мировой истории и культуре. (Два полюса, между которыми колеблется нить авторского повествования, наглядно даны в двух эпиграфах к глаголинской статье: «Ветер — божье дыхание...» из «Голубиной книги» и «Махайте, махайте!..» из «Свадьбы» А.П.Чехова.) Следующая за статьей Глаголина статья Вл. Лачинова «Король жизни» посвящена Оскару Уайльду, очевидно, в связи с постановкой в Малом театре комедии Уайльда «Что иногда нужно женщине» (в переводе В.П. Лачинова). Любопытно, что в той же статье (на обороте листа) упомянута в ряду других пьес Уайльда комедия «Веер леди Уиндермир», как бы продолжающая череду вееров, начатую в статье Б. Глаголина. Последняя статья журнала посвящена рутинным традициям издания комедии В. Шекспира «Усмирение строптивой» в урезанном и искаженном виде и постановке ее Максом Рейнгардтом, вернувшимся в своем спектакле к оригинальному шекспировскому тексту. Автор этой статьи — Иван Федорович Шмит, поставивший «Усмирение» на сцене Малого театра, а впоследствии, в 1921—1931 гг. — режиссер театра Макса Рейнгардта. Завершает журнал стихотворный отрывок М. Кузмина. Это стихотворение (напечатанное в «Веере» без разделения на поэтические строчки) представляет собой несколько видоизмененный текст первого куплета песни Папалуччо из 1-го действия комической оперы М. Кузмина «Забава дев» (1925), вошедшего в последнюю книгу поэта «Форель разбивает лед» (Л., 1929), с рассматриваемым здесь изданием 1911 г.⁶

Публикация этого отрывка, насколько нам известно, не была до сих пор отмечена исследователями творчества М. Кузмина. Не менее любопытным кажется нам и сопоставление во многом загадочного цикла стихотворений М. Кузмина «Северный веер» (1925), вошедшего в последнюю книгу поэта «Форель разбивает лед» (Л., 1929), с рассматриваемым здесь изданием 1911 г.⁶

Примечания

- 1 Указатель В.Е. Вишневого «Театральная периодика» (Ч.1: 1774—1917. М.—Л., 1941. С.77) отмечает наличие журнала *только* в собрании Ленинградской Государственной театральной библиотеки им. А.В.Луначарского (ныне—С.-Петербургская Театральная библиотека). В Театральную библиотеку «Веер» попал, по нашему предположению, в составе личной библиотеки драматурга и библиофила В.В.Протопопова (1866—1916), человека, близкого к Театру Литературно-художественного общества (см. «Библиотека В.В.Протопопова»: Театр. СПб., 1912. С.117. В одном из экземпляров этой книги, принадлежащих Театральной библиотеке (Инв. № 24760), красными чернилами отмечены все издания, поступившие в фонд библиотеки, в том числе «Веер»).
- 2 По всей видимости, намерения редакции «Веера» выпускать журнал в течение ближайшего сезона не увенчались успехом, во всяком случае, приходится констатировать, что другие выпуски журнала нам неизвестны.
- 3 Репертуар приводится в последовательности, какой она дана в «Веере» с добавлением в скобках дат премьер и фамилий постановщиков (по программам «Обозрения театров»). «Что иногда нужно женщине», О.Уайльда (15 авг., постановка Б.С.Глаголина); «Забава дев», М.Кузмина (1 мая, пост. Б.С.Глаголина); «Усмирение строптивой», В. Шекспира (21 авг., пост. Макса Рейнгардта, воспроизведенная Г<осподином> И.Ф.Ш<митом>); «Оле-Лук-Ойе», Н.Попова (21 авг., днем, пост. Н.А.Попова); балеты — «Лебединое озеро» (16 авг., пост. А.В.Ширяева), «Привал кавалерии» (15 авг., пост. А.В.Ширяева). Репертуарные нововведения Глаголина вызвали оживленную реакцию в петербургском театральном мире; ср., напр., характерный пассаж из газетного фельетона: « — Я усматриваю в вашем хотете, ответил Глаголин, иронию по отношению <к> моей власти! <...> Я подумаю над этой смелой задачей <речь идет о предполагаемой постановке «Ревизора». — П.Д.>

<...> а я сыграю городничиху... Воображаю, Савина рассердится. Надо топиться. Фу! даже в жар бросило! дайте мне «Веер»... первый номер «Веера». Принесли журнал «Веер», которым Борис Сергеевич захолодил себя». (Плещеев А. «Борис, Борис! все пред тобой трепещет» — Обзорение театров. 1911. 31 авг. № 1502. С.10—11).

- 4 См. : Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. [М] : Книга, 1989. С.6
- 5 Пьеса М. Кузмина не опубликована. Наиболее авторитетный текст «Забавы дев» (цензурованная машинопись с авторской правкой; ценз. разр. от 4 апр. 1911 г.) хранится в С.-Петербургской Театральной библиотеке (Оперн. ценз. , № 76434).
- 6 См. в связи с последним замечанием превосходный анализ возможных влияний на цикл Кузмина, принадлежащий Дж. Малмстаду и Владимиру Маркову в их совместном комментарии к кн.: *Кузмин Михаил*. Собрание стихов. III. München, 1977. С.694—695. О том, что между поздними текстами М. Кузмина и рассматриваемой здесь эпохой 1910-х гг. существует определенная, хотя во многом неясная, связь, свидетельствует, в частности (никем пока не отмеченная) параллель между стихотворением «Добрые чувства побеждают время и пространство» («Есть у меня вещичка») из цикла «Панорама с выносками» (1926), вошедшего также, как и упомянутый выше «Северный веер», в книгу М.Кузмина «Форель разбивает лед», и стихотворным фрагментом из все той же комической оперы «Забавы дев» (закончена в 1908 г., в 1911 г. , очевидно, в связи с постановкой, к опере были дописаны отдельные добавления; см. авторский список произведений.— РГАЛИ (б. ЦГАЛИ). Ф.232. Оп.1. № 43. Л.9—10). Фрагмент из «Забавы дев» называется «Песня о тайне» (в первоначальной редакции — «Песня о вещичке»). Со стихотворением 1926 г. его роднит размер, «жанр» («загадка») и буквальные текстовые совпадения. Ниже приводятся начальные и заключительные строки обоих стихотворений.

Есть у меня вещичка —
Подарок от друзей,
<.....>
А как та вещь зовется,
Я вам не назову,—
Вещунья разобьется
Тотчас же пополам.

Есть тайна <в первоначальной ред.-
Вещичка> небольшая,
Но всем она мила:
<.....>
А как та вещь зовется,
Я не открою вам,
Лишь кем она берется,
Тот угадает сам.

(«Панорама с выносками», 1926) («Забавы дев», 1908-1911)

НОВЫЕ КНИГИ

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ. 1800—1917. Библиографический словарь Т.2. Г—К. 623 с. Тираж 60 000 экз.

Второй том изданного «Российской энциклопедией» при поддержке объединения «ФИАНИТ» словаря включает статьи о русских литераторах от Модеста Гофмана до Василия Козлова; тираж по сравнению с первым томом (М., 1989) уменьшен на 40 тыс., хотя все издание подписное. Впрочем, к подписчикам оно прийти не спешит: отпечатанный к Новому году тираж к началу весны в магазины не поступил: спонсоры издания хотя и максимально использовать

возможности его валютной реализации. Ситуация понятная, хотя и малоприятная, учитывая, что словарь является результатом большого труда многочисленного авторско-редакторского коллектива и, смеем сказать, делом чести отечественной культуры.

«Русские писатели», бесспорно, одно из крупнейших историко-литературных и общекультурных предприятий последнего времени (к нему логически примыкают издаваемые Пушкинским Домом «Словарь книжников и книжности Древней Руси» и «Словарь русских писателей XVIII века»). Словарь призван стать не только наиболее детальным и доку-

ментированным справочником по русской словесности XIX — начала XX в., но и первым завершённым, т.е. законченным, изданием такого рода. Конечно, при условии, если он будет доведен до последнего тома. Как известно, над всеми его предшественниками тяготели прямо-таки роковые обстоятельства, фатально не позволявшие докончить начатое: Так, менее чем до половины продвинулись «Словарь» и «Источники» Венгерова, до конца не вышел «Словарь» Геннади, лишь в рукописи остались материалы Полторацкого и Быкова... История словарных проектов прошлого интересна и поучительна; в их погребенных под слудом материалах содержится много любопытного. Пожелав «Русским писателям» нетрадиционного благополучия и рассчитывая в ближайших номерах представить обстоятельные размышления о вышедших томах, хочется вспомнить об одном из предшествующих опытов этого жанра.

В архиве библиографа С. Д. Полторацкого сохранилась рукопись (всего 180 заполненных листов большого формата) словарных статей и материалов к ним, расположенных в алфавите персоналий. Открывается книга пояснительной запиской Полторацкого:

«Этот опыт «Словаря Русских Писателей» составлен и писан *собственной рукою* Николая Алексеевича Полевого и брата его Ксенофонта Алексеевича, в 1824 году, в Москве, и оставлен ими. В январе 1824 года они начали издавать «Московский Телеграф», запрещенный в <апреле> 1834 года.

С 1832 года я начал собирать материалы и сведения для «Словаря Русских Писателей».

Полевые подарили мне свою рукопись, — к несчастью, неполную и оставленную на букве Е.

Я ее отдал в переплет и на конце поместил *Азбучного Указателя*. С <22> февраля 1846 года Николая Полевого нет более на свете, и сей Автограф сделался с тех пор еще более драгоценным. —

С. П.

Авчурино, близь Калуги, воскресенья, 19 ноября 1850" (ОР РГБ. Ф. 233. К. 159. Ед.хр. 5).

Составлением словаря братья Полевые занимались, судя по всему, лишь осенью 1824 г.: на листе с первыми статьями выставлена дата «20 Авг. 1824», начавшийся с 1825 г. журнал, вероятно, заставил забросить эту работу. Более-менее обработаны лишь статьи по букву Г («А—В» имеют сплошную нумерацию,

насчитывающую 155 статей); после Г материал идет преимущественно конспективно, часто представляет собой только словник. Источниками сведений служили словарь Новикова, журнальный вариант словаря Евгения Болховитинова (на его имени, кстати, и заканчивается подборка Полевых), справочная книга Н.И.Греча (1822), текущая периодика; особый интерес представляют оценочные суждения двух в ближайшем будущем видных и влиятельных критиков и вводимые в статьи сведения, почерпнутые из литературной молвы и личного общения. В последнем отношении материалы сохраняют значение первоисточника, порой уникального (хотя в 1824 г. осведомленность братьев была и не столь широка).

Приведем, пожалуй, наиболее эссеистическую статью собрания — характеристику творчества тогда 24-летнего Баратынского, лишь пять лет как дебютировавшего в печати. Статья принадлежит Ксенофонту Полевому; она имеет порядковый номер 22 и занимает л. 41 об. — 43. Зачеркнутое приводится в угловых скобках.

Баратынский Евгений...

При имени подобных писателей-поэтов воображение отдыхает <?>, воскресает и мы радуемся, имея здесь случай отдать истинную благодарность нашу сему молодому, но прекрасному Русскому Поэту! У нас спросят, может быть, что мы назовем из сочинений его, ибо он писал одне мелкие стихотворения и нет ни одного *тама* им изданного? К счастью мы не надеемся услышать такой вопрос, ибо не огромность, а изящество произведений дают им цену; к тому ж мы пишем в 1824 году, когда сообщение между хорошими писателями и читающей публикой так живо и быстро, <когда> — многие журналы и книги украшены стихотворениями сего любимца Граций".

Не можем поставить его наряду с пламенным, неподражаемым А.Пушкиным — но после него первое место у Баратынского неотъемлемо, если уже нужно ставить поэтов по Арранжиру. В нем не встретим мы неожиданных, огненных выражений, которыми горят стихотворения Кавказского Поэта², в нем виден пламень тихой, умеряемый умом, но согревающий сердце. Надобно заметить, что всякой отличный Поэт знает язык лучше дюжины хороших Грамматиков, ибо где же находит он тайну так гармонически расставлять слова и воз-

* Полторацкий по ошибке поставил «1824» вместо «1825»; далее в угловых скобках даны месяц и число, для которых в его записи оставлено свободное место.

** Больше всего их найдем в Сыне Отечества, в Прибавлениях к Русскому Инвалиду, в Соревнователе и в Полярной Звезде на 1823 и 1824 годы!.

буждать удивление выражением своим, какое необходимо преследует нас, читая например стихи Баратынского? Так! они разгадывают эту тайну! Они почерпают ее в той душевной силе, без которой Поэзия есть пустой набор слов.

Мысли Баратынского многие новы, прекрасны и как жаль, что его Поэма «Воспоминания», из которой отрывки напечатаны были в Сыне Отечества и после перепечатаны в Собрании новых русских образцов сочинений³, — истреблена нашим Поэтом, хотя уже совсем была окончена! Такая недоверчивость к своему таланту конечно похвальна — но мы не желали бы похвалы в этом случае Поэту, ибо покупают у нас ее слишком за дорогую цену.

Отдавая полную справедливость Поэтическому Таланту г. Баратынского, мы можем в знак истинного нашего уважения к нему заметить здесь и следующее: кто не имеет недостатков? Таким кажется нам следующее в нашем Поэте: односторонность его сочинений или какая-то неопределительность цели. Часто желая выразить одну мысль, он выразит ее своим пленительным образом и сочинение его выходит миловидно <?>, но без красок, неопределенно и мало говорит уму, — утомляя сердце жалобой; таким считаем мы например следующее:

Желанье счастья в меня вложили боги,
Я требовал его от неба и земли
И вслед за призраком, манящим издали,
Прошел я полдороги.

Довольно, я устал, и путь окончен мой —
Счастливым жребием, на счастье похожим.

Стою задумчиво над жизненной стезей
И скромно кланяюсь прохожим⁴.

Это прекрасная игрушка, если смеем сказать — она прекрасна, но надобно более живописи, больше определенности. <К тому ж известно, что прекрасное в большом размере нравится и больше.> Наконец признаемся: картина хорошо написанная не сравнивается с миниатюрною живописью. Как ни прелестна последняя — но она все миниатюра. По сему-то мы советовали бы г. Баратынскому подражать в сем случае знаменитому своему сотоварищу А. Пушкину, которой, не оставляя дарить нам свои мелкие стихотворения — написал и три поэмы. Сил у г. Баратынского достанет, в том речутся нам многие его стихотворения и особенно «Воспоминания», о которых к сожалению Русские всегда будут вспоминать с невольным вздохом.—

Мы хотели бы сказать еще много о недостатках — но право не найдем их больше у Поэта, нами описываемого. Просим прощения у людей неверующих, но в доказательство поименуем им стихотворения, которые на сей раз можем назвать лучшими у г. Баратынского; именно⁵:

Впрочем, здесь приведем слова почтеннейшего князя П. А. Вяземского: «Хорошее имеет смысл относительный — хорошее у Хераскова будет посредственным у Петрова и хорошее Петрова будет обыкновенным <?> у Державина»⁶. В заключение пожелаем, чтобы в России было больше таких поэтов каков Баратынский.

1. Дебютировав в журнале «Благонамеренный» (1819, № 4, 6, 9, 15), до 1825 г. в указанных изданиях и журналах «Невский зритель» и «Новости литературы» Баратынский опубликовал более 50 стихотворений.
2. Г. е. А. С. Пушкина как автора «Кавказского пленника»; две другие его поэмы, упоминаемые далее Кс. Полевым, — «Руслан и Людмила» и «Бахчисарайский фонтан».
3. «Отрывки из поэмы «Воспоминания» были напечатаны в «Невском зрителе» (1820, № 1), затем включены в «Новое собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах, вышедших в свет от 1816 по 1821 год...» СПб., 1821. Ч. 2. (под загл. «Отрывок из...»). Ряд строк в тексте был обозначен отточием, но на чем Кс. Полевой основывает сообщение об «истреблении» Баратынским «законченной поэмы», не ясно. Данное стихотворение — вольный сокращенный перевод поэмы Жана Легуве, что, вероятно, было Полевою неизвестно.
4. Неточно приводится ранняя редакция стихотворения «Безнадежность» (Новости литературы. 1823. Кн. 5. № 38).
5. Здесь на полях оставлено место для списка стихотворений.
6. Неточно цитируется предисловие П. А. Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева» (1823).

С. П.

Александр Введенский. *ПОЛН. СОБР. ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ДВУХ ТОМАХ.* М., «Гилея», 1993. Т. 1 — 285 с.; Т. 2 — 271 с. Тираж 10 000 экз. Вступ. статьи и примеч. М. Мейлаха; составление и подготовка текста М. Мейлаха и В. Эрля.

Впервые изданный «Ардисом» в 1980—1984 гг., данный двухтомник, как и подготовленное теми же исследователями собрание Даниила Хармса (выходит с 1978 г.), проложили дорогу активному изучению ОБЭРИУ в последние годы, дав для этого не только мощный им-

пульс, но и представив достаточно обширный и систематизированный материал. Для московского издания были уточнены и дополнены тексты, расширен сопроводительный аппарат с учетом публикаций и разысканий последних лет. Значение выхода в России этого двухтомника (наряду с недавними репринтами западных изданий русских поэтов XX в.) видится, кроме прочего, и в актуализации особого стиля научной текстологии и комментария, более «подробного и неспешного», с ярче выраженным «личностным началом», нежели это было характерно для выработавшегося стандарта отечественной эдиционной практики, возможно, достигавшего — в лучших своих образцах — большей точности и полноты, но при этом с принципиальной установкой (и в этом разница издательских традиций и условий) на лаконизм и систему лапидарных отсылок.

Плетнев П. А. *К МОЕЙ РОДИНЕ: Собрание стихотворений*. Тверь, 1992. — 159 с. Тираж 500 экз.

Явление редкое и чуть ли не уникальное в отечественном книгоиздании, но выражающее сегодняшней временной императив — сборник стихов одного из поэтов пушкинского круга выпущен «научным» тиражом и отпечатан с машинописного набора на «участке оперативной полиграфии» Тверского университета. Еще недавно представить такое было трудно. Книга подготовлена С.Белеховой и М.Строгановым как вос-произведение (с некоторыми уточнениями и дополнениями) авторской рукописной тетради стихов Плетнева, хранящейся в ИРЛИ; комментарии содержат, к сожалению, лишь указания на места первых публикаций текстов. Неприятная полиграфия книги не стала препятствием для теплого приема ее в заинтересованных кругах, свидетельством чему была проведенная презентация издания в московском Музее А.С. Пушкина 23 марта 1993 г.

СЛАВЯНЕ И ИХ СЕСЕДИ: ЕВРЕЙСКОЕ НАСЕЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ, ВОСТОЧНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ: средние века — начало нового времени. Сб. тезисов XII чтений памяти В.Д.Королюка. М. [Ин-т славяноведения и балканистики РАН], 1993. — 109 с. Тираж 300 экз.

Отчасти объясняя выбор темы чтений этого года, во «Вступлении» указывается, что «история еврейства в регионе является «вечной» темой, а для нашей бывшей единой страны и ее разделив-

шихся независимых частей особенно актуальна, поскольку во многом укоренившиеся здесь традиции изучения «еврейского вопроса» слишком долго были далеки от научности и объективности, да и сейчас сохраняют черты патологии. Поэтому намеченная для очередной конференции тематика имеет не только чисто научное, но и общественное звучание». При преобладании исторических материалов, ряд сообщений касаются славяно-еврейских литературных контактов или этнических взаимоотношений «в свете литературы» (по формулировке одного из авторов сборника), от ранних (с XI в.) «литературно-текстовых связей» (В.Н.Топоров) до повести Л.Леванды 1885 г. (С.А.Кузнецова). При этом заметно, как хронологическое приближение способствует усилению «общественного звучания» избранной тематики.

А. И. Мазаев. *ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА*. М., «Наука», 1992. 328 с.

Во вступлении к книге автор замечает: «При ознакомлении с современной массовой научной и критической литературой, посвященной теоретическим проблемам синтеза искусств, бросается в глаза одна характерная особенность: пренебрежительное отношение к прошлому мыслительному опыту — зарубежному, но особенно отечественному». Подобная характеристика точно характеризует исследовательскую манеру автора книги: рассуждая о Вл.Соловьеве, Вяч.Иванове, А.Белом и даже А.Блоке, он чувствует себя первопродшдем, не ссылаясь практически ни на какую исследовательскую литературу. Случайными гостями выглядят в книге Мазаева Д.Е.Максимов, А.В.Лавров, П.П.Громов, Г.Ю.Стернин, удостоившиеся одиночных упоминаний рядом с К.Марксом, Ф.Энгельсом и Ю.Б.Боревым. С именами, все же попавшими в книгу, автор не слишком церемонен: Антона Крайнего (т.е. З.Н.Гиппиус) он уверенно называет Крайниным, Эллиса (Л.Л.Кобылинского) — Кобылянским. Результат исследования достаточно трудно сформулировать, ибо стиль изложения автора уклончив и зыбок: «Но — и об этом также необходимо сказать — синтез искусств тем не менее иногда, хотя, разумеется, не всегда и отнюдь не обязательно, может иметь и негативные последствия для художественной культуры». С учетом всего сказанного тираж книги (680 экз.) никак нельзя назвать недостаточным.

Максимилиан Волошин. *Из ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ*. 1. Отв. ред. А.В.Лавров. Л. «Наука», 1991. 336 с.

НАСЛЕДИЕ АЛЕКСАНДРА ВЕСЕЛОВСКОГО. Исследования и материалы. Отв. ред. П.Р.Заборов. СПб., «Наука», 1992.

Сборники, подготовленные к печати Институтом русской литературы (Пушкинским Домом), чудом спаслись из-под обломков издательства «Наука», все менее оправдывающего свое название. Заунывная серая обложка, однако, вовсе не соответствует их содержанию — сборники если и не увлекательны, то необходимы специалистам по русской литературе. Более половины первой из названных книг занимают письма М.А.Волошина к А.М.Петровой, подготовленные к печати В.П.Купченко. Не менее значителен научный вес и других публикаций — итальянских заметок Волошина (публикатор — А.В.Лавров) и переводов Волошина из Анри де Ренье (публикатор — П.Р.Заборов). Как гласит предисловие, «планом издания предполагается: публикация неизданных стихотворений и статей Волошина, его художественных переводов, путевых заметок, набросков и дневниковых записей, полного корпуса писем Волошина к А.М.Петровой, Е.О.Кириенко-Волошиной, М.В.Сабашниковой-Волошиной, О.Э.Озаровской, Я.А.Глотова, А.М.Пешковскому, С.К.Маковскому, А.Г.Габричевскому, ряду других корреспондентов». Остается лишь понадеяться на реализацию столь впечатляющего проекта, заметив в скобках, что творчество М.А.Волошина как никогда нуждается не только в публикаторском, но и в исследовательском освоении.

Сборник «Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы» тяготеет к противоположной крайности — творчеству великого русского ученого посвящено 12(!) статей. Откровенной неудачей книги мы бы посчитали лишь бессмысленно-анахронистическую работу А.Н.Иезуитова «Историческая поэтика Веселовского: методологические уроки». Напротив, ряд статей раскрывает творчество ученого с неожиданных сторон (в первую очередь — «Веселовский как исследователь форм исторического сознания» М.Б.Плюхановой и «Веселовский и проблемы фольклорного мотива» Б.Н.Путилова). В сборнике анализируются также взгляды А.Н.Веселовского на эпические жанры (С.Н.Азбелев), народную словесность (Ю.И.Юдин, Е.А.Костюхин, В.И.Еремин, В.Е.Гусев), анализируется его вклад в изучение творчества Жуковского (В.М.Марко-

вич), Данте (Н.Г.Елина, С.С.Прокопович), в разработку проблем исторической поэтики (В.Е.Хализев). Публикационный отдел представляет Веселовского в переписке с видными отечественными (Н.И.Стороженко, С.А.Венгеров, Е.В.Аничков и др.) и зарубежными (Т.Бенфей, А.Брюкнер, А.Тоблер и др.) учеными (публикаторы Е.В.Свиясов, М.Д.Эльзон, Р.Ю.Данилевский и др.).

О. Б. Лебедева. *ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ В. А. ЖУКОВСКОГО*. Томск, 1992.

Книга представляет собою доработанное издание канд. дис. автора (Томск, 1982; см. также статьи О.Б.Лебедевой 1980-х). Рассматриваются: «Конспект по истории литературы и критики» (1809—1811), театральные рецензии из «Вестника Европы» (1809), оригинальные и переводные художественные тексты. В приложении помещены драматургические фрагменты, извлеченные из архивов. Как показывает исследователь, эволюция Жуковского совпадает с общей эволюцией русской литературы по направлению от лирики к эпосу, опережая ее. При этом новые тенденции проявляются у Жуковского прежде всего в драматической поэзии (экспериментальным характером драматических опытов Жуковского и объясняется незавершенность большинства из них). Так, в работе над «Орлеанской девой» отразился переход от лирики к лиро-эпосу (пролог и три первых акта, написанные в едином — элегическом — стиле, имеют иную жанровую природу, нежели 4-й и 5-й акты с их индивидуализацией речевых характеристик персонажей); драматические переводы нач. 1830-х знаменуют переход от лиро-эпоса к эпосу. Соответственно изменяется и концепция драмы: если в 1800—1820-х гг., во времена господства лирики, идеальная драма для Жуковского — драма характеров, то в 30—40-х, когда эпический род подчиняет себе остальные, идеальная драма — это драма ситуаций. Оба типа драмы исследователь противопоставляет классицистической «драме разговоров». Заметим, что, как нам кажется, определение классицистической драмы как «драмы разговоров» (О.Б.Лебедева здесь повторяет традиционную формулировку) характеризует не столько эстетику классицизма, сколько литературные споры 1810-х, где постоянно сталкивались категории «стиля» и «характера» (вариант: «части» и «целого»), причем в излишней заботе о стиле и в небрежении всем прочим нередко обвинялись те, кого

позднейшее литературоведение называется «романтиками».

Г.З.

Иванова Н. Н. *ПОЭТИЧЕСКИЕ НОМИНАЦИИ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ*. М., 1992.

Новая книга Н.Н.Ивановой посвящена проблеме, давно занимавшей исследовательницу, — трансформации поэтических формул. Анализу подвергнута лирика 30—80-х гг. XIX в. Демонстрируется лексическое обновление формул, актуализация образного содержания традиционных метафор, изменение грамматической связи между членами формулы (напр., вместо генитивных конструкций используются менее частотные, в которых прямое обозначение денотата закрепляется на господствующем месте); прослеживается история образа *пахота* — *сея* от Пушкина до Фофанова.

Эволюция русской лирики XIX в. описана так: стиль конца XVIII — нач.XIX в. экстенсивен, т.е. текст строится как скопление перифраз (об этом см.также, напр.: *Григорьева А.Д., Иванова Н.Н.*, Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969); во вт.пол. XIX в. (с сер. 40-х до 80-х) образ детализируется, нередко являясь основой текста, и текст, таким образом, отличается «единством ассоциаций» (с.88; об этом см.также, напр.: *Иванова Н.Н.*, Контекстные связи поэтической фразеологии//Поэтика и стилистика. М., 1991); «на следующем этапе <...> напротив, происходит подъем абстрагирования» (С.134).

Представляя историю поэзии как однонаправленный процесс, исследователь неизбежно — и, скорее всего, сознательно — упрощает ее. В схему не укладывается, например, «эпоха брожения», когда в некоторых стилях лирика шла не от стертой перифразы к детализированному образу, но наоборот: к сплавам обломков образов, к катахрезам (см.: *Эйхенбаум*. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. *Тынянов*, ПИЕС. С.169). Вообще, поскольку в обновлении штампа Н.Н.Иванова видит средство усиления «картинности» (С.14), естественно поэтому, что ее интересуют прежде всего тексты с «общей реалистической направленностью» (С.49); судьба формул в поэзии «неточного стиля» при этом в некоторой степени игнорируется.

Г.З.

Л. Ф. Достоевская. *ДОСТОЕВСКИЙ В ИЗОБРАЖЕНИИ СВОЕЙ ДОЧЕРИ*. Пер. с нем. Е.С.Кибардиной. 246 с.

А. М. Достоевский. *ВОСПОМИНАНИЯ*. 396 с. *ДВЕ ЛЮБВИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО*. 370 с. (вступ. ст., подгот.

текста, примеч. С.В.Белова. СПб.: «Андреев и сыновья», 1992).

С.В.Белов подготовил первое научно комментированное издание воспоминаний А.Е.Врангеля, А.М.Достоевского, Л.Ф. Достоевской (мемуары дочери писателя ранее не появлялись на русском языке полностью); в томе «Две любви...» помещены, кроме прочего, повести и рассказы А.П.Сусловой. В содержательных вступительных статьях и примечаниях использованы, помимо иных источников, неопубликованные материалы. Исследовательская манера С.В.Белова нестандартна: скрупулезность реального комментария сочетается с несколько рискованной эссеистичностью (см., напр, Л.Ф.Достоевская, с.231: «Это был особый, духовный стиль, стиль четвертого измерения духовности»), сопоставлениями в духе В.Н.Турбина (см., напр., А.М.Достоевский, с.9: «История государства Российского» вышла в 12 томах, а «Братья Карамазовы» кончаются речью Алеши Карамазова, которую слушают 12 мальчиков, как 12 апостолов Христа»). Нам показалось излишним и не вполне корректным название тома, в который вошли воспоминания А.Е.Врангеля и дневник и художественная проза А.П.Сусловой, — «Две любви Ф.М.Достоевского»; кстати, последний том серии — «Воспоминания» А.Г.Достоевской — предполагается озаглавить «Последняя любовь Ф.М.Достоевского» (издания этих мемуаров в 1971 и 1987 гг. выходили под ред. С.В.Белова и В.А.Туниманова). Впрочем, подобные заглавия и темы пользуются особенной популярностью: см., напр., недавнее переиздание книги М.Л.Слонима «Три любви Достоевского».

К сожалению, в столь тщательно подготовленном труде встречаются следы, вероятно, вынужденной спешки: неточные переводы с французского (см., напр., «Две любви...», с.218 и 305), повторения больших кусков текста (ср., напр., А.М.Достоевский, с.9 и примеч. 46 на с.356) и проч.

Г.З.

Афанасий Фет. *МОИ ВОСПОМИНАНИЯ*. Репринтное воспроизведение 1890г. *РАННИЕ ГОДЫ МОЕЙ ЖИЗНИ*. Репринтное воспроизведение 1893г.: В 3-х т. Науч. ред. А.Тархов. М., Изд. объедин. «Культура», 1992. 464 с., 408 с., 560 с.

В 1983 г., в «Статье от составителя», сопровождавшей изуродованный купюрами текст Фета, А.Тархов писал: «Научное издание <...> — дело будущего» (Фет А. Воспоминания. М., «Правда»). Весьма жаль, что и 10 лет спустя исследователь не нашел возможным

представить нам издание хотя бы с именным указателем. Но нельзя не порадоваться и репринту — ведь выйдя в свет сто лет назад, мемуары Фета с тех пор более не печатались целиком.

Г.З.

Пушкин А. С. *ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ. Рисунки А.С.Пушкина. М., «Academia», Общество любителей российской словесности, Ассоциация журналистов «Культура России», 1992. 496 с.*

Давно уже следовало ожидать, что наше время с тягой к возрождению ценностей прошлого воскресит и знаменитое книгоиздательство «Academia», столь близкое сердцу любого книжника, а тем более филолога. Вот и свершилось, новое издание украшает знакомая фигура юноши со свитком в руке. На ее воспроизведение (любопытно, как оформлялась юридическая сторона дела?), вероятно, ушли все силы новых издателей и на какое-либо вступительное слово, не говоря уже о комментариях, их не хватило. А жаль, занято было бы почитать; кроме того, как-то это не в традиции возрождаемой фирмы. Вся информация к размышлению помещена на обороте титула; здесь имеем список Редакционного совета (16 достойных лиц, среди которых С.С.Аверинцев, Е.Л.Гаспаров, Д.С.Лихачев, С.О.Шмидт, Е.П.Челышев и др., включая председателя И.М.Макарова, его зама В.А.Попова и В.П.Нерознака, под чьей «общей редакцией» подготовлен представленный том). Кроме того, тут же издательская аннотация: «В однотомнике представлены такие вершины творчества А.С.Пушкина, как <...> При составлении сборника использован опыт издания произведений А.С.Пушкина, накопленный «Academia» двадцатых-тридцатых годов (1922—1937). Тексты сверены с Полным собранием сочинений в десяти томах (Л.: Наука, 1977—1979), а также трехтомником (М.: Худ. литература, 1985—1987) и двухтомником (М.: Худ. литература, 1978)». Вероятно, 9-ти и 6-томники собственно «Academia» подразумеваются в «накопленном опыте» (опыт последних томов этих изданий, вышедших под 1938г., еще освоить не успели). Тут уже трудно сдерживается филологическое любопытство, очень хочется узнать, что же показала сверка с озаглавленными трехтомником, двухтомником, не возникла ли необходимость сверить с однотомником (например, М., «Детская литература», 1987). И еще интересно: как сверяли? У меня с коллегами вышли разногласия: кто думает, что С.С.Аверинцев сверял «<Из Анакреона>» и «Кинжал», М.Л.Гаспаров остальные стихотворения

и «Евгения Онегина», Д.С.Лихачев — сказки, а С.О.Шмидту, как историку, дали «Бориса Годунова» и «Капитанскую дочку». Другие же полагают, что Аверинцев с Гаспаровым сверяли все по десятитомнику, Лихачев и Шмидт по трехтомнику, остальные проверяли по двухтомнику, а В.П.Нерознак всех контролировал. Но и тут точной уверенности нет. Поучительно было бы знать и то, как отбирались «вершины творчества А.С.Пушкина», столь удачно совпавшие со школьной программой и абитуриентскими списками технических вузов. Ну и, конечно, каковы же планы? Вероятно, Лермонтов? Как говорится, с одной из вершин «Печально я гляжу на наше поколение...». И действительно, чего радоваться? Обидно все это, да, верно, по заслугам нашим. Но юноша со свитком, так тот точно без вины страдает, и не надо, гг. хорошие, над ним-то издаться.

Н.С.

Ю. М. Лотман. *«КУЛЬТУРА И ВЗРЫВ». Подготовка текста Н.Злыдневой, Н.Гринцера. М., «Гнозис», 1992. — 272 с.*

Выход в свет новой монографии Ю.М.Лотмана — из тех событий, что не могут пройти незамеченными в гуманитарных кругах. Однако читателю не следует ожидать от книги гармонической стройности композиции и принципиальной новизны метода, к чему его располагают воспоминания о предыдущих трудах знаменитого автора. «Культура и взрыв» — своего рода компендиум, путеводитель по работам Лотмана последних лет. Этим обусловлена тематическая и стилистическая пестрота текста. От фрагментов, выдержанных в строгих терминах кибернетики и семиотики, автор свободно переходит к воспоминаниям о своей боевой юности, от исторических этюдов о Шевалье д'Еоне (очевидно, в пику Пикулю) и графине А.А.Орловой-Чесменской — к проблемам зоопсихологии, от новаторских богословских формулировок — к рассуждениям о языке кинематографа и, наконец, от более или менее замаскированной философской полемики (за Канта — против Гегеля) — к публицистической point в конце. Центральное понятие, организующее все эти разнородные фрагменты — «взрыв». Лотман обозначает этим словом примерно то же, что Гегель называл «скачком», а мы со школьной скамьи знали под наименованием «революция». Однако слово выбрано не случайно: взрыв, по Лотману, есть «переход через границу непредсказуемости», когда «выбор одного из путей развития не определяется ни законами причинности, ни вероятности», «скачок» же

предполагает заданное направление движения. В то же время взрыв — момент перестройки структуры, изменение ее состава, тогда как *revolutio* этого никак не предполагает. Развитие культуры, ход истории, создание художественного произведения, процесс понимания — все это определяется диалектикой прерывного (взрывного) и непрерывного (хотя самого слова «диалектика» автор подчеркнул не употребляет). Только принципиальная непредсказуемость любого развития делает его осмысленным, как только через свободный выбор поведения реализуется личность (другое дело, что выбирать приходится из ограниченного набора вариантов). На основании этого телеологичность истории отвергается автором: «С нашей точки зрения, Главный Экспериментатор не педагог... а исследователь, раскрывающий спонтанную информацию своего опыта».

Второе слово, вынесенное в заглавие, казалось бы, не требует специальной дефиниции. Однако Лотман, напоминая, что человек есть «мыслящий тростник», т.е. существо двуприродное, одновременно принадлежащее и сфере культуры, и внекультурному — природному — миру, добавляет: «Неосторожно было бы совершенно исключать животный мир из сферы культуры». Присутствие в животном мире элементов семиозиса (т.е. культуры) постоянно подчеркивается автором. Таким образом, одна из сквозных сюжетных линий рецензируемой работы — повесть о том, как постепенно психология и культура отвоевывают пространство у неосознанной физиологии. К этой повести относятся многие странные на первый взгляд эпизоды книги: исторический очерк женского поведения, понятого как знаковая система, связанный с этой же темой пассаж о гомосексуализме, прелестное описание того, как животные воспринимают человека; не менее замечательная антифрейдистская реплика о культурной символике секса, целая глава под названием «Дурак и сумасшедший» и т.п. Книгу завершает обширное размышление о дальнейших перспективах развития русской культуры, непривычное по публицистическому запалу. Разумеется, гуманитарные науки — науки, ангажированные по преимуществу, но все же столь откровенное вторжение современной проблематики в нейтральный контекст ошарашивает. Ю.М.Лотман противопоставляет русскую — бинарную — и общеевропейскую — тернарную — ценностные структуры. Поскольку все его симпатии на стороне последней, но необходимость сохранения русской традиции для него — условие *sine qua non*, ему приходится искать в русской культуре

традицию, опираясь на которую было бы возможно осуществить переход к тернарной системе. Такую линию образуют «тихие классики» — Крылов, Островский, Чехов, которые противопоставляются Толстому и Достоевскому. Примечательно, что в такой системе ценностей пушкинскую «Вольность» приходится предпочесть «Капитанской дочке».

Ю.М.Лотман сам уже стал неотъемлемой частью русской культуры, причем не только как исследователь и педагог, но и как личность (правомерность подобных утверждений им же и обоснована). Думается, что для понимания этой личности «Культура и взрыв» дает достаточно богатый материал, и этого довольно, чтобы оправдать сколь угодно высокий интерес к этой книге.

В. Николаенко

ПИСАТЕЛИ СОВРЕМЕННОЙ ЭПОХИ.
Биобиблиографический словарь русских писателей XX века. Т. 1. Ред. Б. П. Козьмина. М., ДЭМ, 1992. 288 с.

Нельзя сказать, что эту книгу забыли, точно так же нельзя сказать, что выхода ее ждали. Она существовала в памяти, но выпала из читательского обихода. Вне зависимости от своих качеств книга оказалась в реестре репрессированных из-за статьи о Л. Троцком. И немногие оставшиеся после уничтожения тиража экземпляры словаря осели в спецхране, либо в собраниях библиофилов, глухо храня молчание, а это для справочной литературы противостоит.

Как она будет воспринята теперь, переизданная советско-французским издательством? Худо-бедно какие-то справочные пособия по литературе выходили, и, оборванная в середине двадцатых годов, книга не может дать больше, чем было в других изданиях, может быть, за исключением нескольких строчек или абзацев. Например, И. А. Аксенов назван поэтом и переводчиком, но по разным причинам не упомянуты две его замечательные работы: аналитический очерк об Эйзенштейне и первая в мире монография о Пикассо (1914), не переизданная до сих пор. Да, еще одна тень, неестественно застывшая, отброшенная на экран то ли «светочем разума», то ли сполохами «мирового пожара», — все равно.

Людские судьбы, искореженные прошлым, непоправимы, однако человек более пластичен, посредством страшных усилий он умудряется как-то встроиться в изменившуюся жизнь. С книгами слож-

нее, многие из них умирают. И нынешнему двадцатипяти тысячному тиражу придется стоять на полках, как памятнику литературы. Что делают с нами и что еще сделают руками подобных нам?

Б.

НЕБЕСНАЯ АРКА: МАРИНА ЦВЕТАЕВА И РАЙНЕР РИЛЬКЕ / вступ. ст., сост., подгот. текстов, пер. и примеч. К.М.Азадовского/. СПб., «Арт-Контакт», 1992. 372 с.

Эта книга — промежуточный итог многолетних изыскания К.М.Азадовского, посвященных связям Р.-М.Рильке с русской культурой. К материалам, введенным исследователем в научный оборот ранее (переписка двух поэтов, их переключки, посвящения и т.д.), добавились и ранее неизвестные — письма М.И.Цветаевой к Н.Вундерли-Фолькарт и Р.Зильбер-Рильке, отражающие восприятие поэтессой личности Рильке после его ухода из жизни. Жанровое разнообразие книги, множественность точек зрения создают необходимую объемность, без которой была бы невозможна ни научная объективность книги (закрепленная монументальным комментарием), ни ее художественная соразмерность (почеркиваемая великолепным полиграфическим воплощением).

Ян Сатуновский. «ХОЧУ ЛИ Я ПОСМЕРТНОЙ СЛАВЫ...» М. Библиотека альманаха «ВЕСЫ». 1992; Составители П.А.Сатуновский, И.Ахметьев.

Приходится признать, что Ян Сатуновский и через десять лет после своей смерти остается поэтом малоизвестным. Этот непостижимый факт отчасти объясняется тем, что читатель журнальных подборок поневоле накладывал старые представления на новые впечатления: подгонял вещи Сатуновского под ныне существующее понятие «стихи». Подгонка шла неловко, с натугой, что-то явно не сходилось. Вероятно, понять то Событие, которым является поэзия Сатуновского, можно, только идя от общего к частному. От целого или хотя бы от той его части, которая вошла в изданный недавно первый сборник «Хочу ли я посмертной славы...». Выход книги — факт литературы, но чтение ее оставляет впечатление какого-то драгоценного личного знакомства, это, скорее, факт твоей биографии. В отношении автора к читателю нет никакой специальной «доверительности», просто автор ведет себя в стихах с таким непринужденным достоинством, как и в жизни мало кому удается. Специфика поведения становится определяющим свойством поэтики, а вернее, в случае Сатуновского невозможно отде-

лить одно от другого, и это, вероятно, главная его поэтическая новация. Он одним из первых решился сменить авторскую стойку «смирно» на более вольную, обнаружив тем самым новый способ *естественного* литературного существования. Такое отменяющее все установления, но лишенное всякой агрессии своеволие есть редчайший случай удавшейся эстетической (отчасти и политической) провокации.

Не знаю наверняка, но уверен, что Сатуновский не писал ни мемуаров, ни теоретических статей. Уверенность исходит из того, что любые движения души, мысли, памяти получали возможность выражения в его стихах. Эта открытость покажется уникальной, если уточнить одно принципиальное различие. Русское стихосложение достаточно разработано, чтобы *описать* любую ситуацию, но Сатуновский как раз ничего не описывает: его стихи рождаются как точный поэтический аналог исходной ситуации, то есть переносят эту ситуацию в другое (стиховое) измерение. И большие события, и мельчайшие мимические гримасы жизни проявляются в языке, обнаруживаются, переходя в литературный прием. Стиль Сатуновского именно ситуативен, но голосовое единство охраняется точностью (в том числе и стилевой) каждой реплики, за которой стоит *отношение* к ситуации, личная реакция. Эта реакция заразительна, она передается и читателю. Что-то выхватывается из общего течения речи, и сама эта выделенность, фрагментарность взрывает инерцию, сбивает восприятие с привычной позиции. Слух меняет режим, и мы начинаем слушать иначе, слышать иное. Что же именно? А вот эту неожиданную непротокольную гармонию вздыхающей строки-фразы или иронического домашнего афоризма.

Что это значит?

А ничего не значит.

Абже, да как же?

Все так же, манюня, все так же.

Так же, как раньше?

Да, мамочка, так же, как раньше:

может быть, Макбет,

а может быть,

абже

да бабже.

Может быть, главное свойство новой гармонии — ее уклончивость, необязательность, как бы двойное кодирование. Автор предлагает считать свои вещи стихами, но окончательное решение оставляет на наше усмотрение. Сатуновский первым из современников проявил такое доверие к своему читателю, дал ему такую свободу. В этом он прямой предшественник концептуалистов, отчасти их учитель. И не одних концептуалистов. Вещи Сатуновского одновременно и сти-

хи, и настолько не-«стихи» (не версификация), что при возвратном движении к «стихам» оставляют огромные возможности для маневра. К сожалению, мало кто ими воспользовался, что как раз понятно: чтобы так вольно существовать в поэзии, надо быть *таким* человеком. Не берусь уточнять, каким именно, но это можно почувствовать при чтении книги.

А я вхожу с авоськой, соль, мыло, лук.
На, пирни меня своими всевидящими,
всененавидящими.

В поэзии новый автор — это новый герой. Тот, кого раньше не было, или он не решился писать. Трудно объяснить, чем создается *очевидность* новизны и личной неповторимости, — неожиданностью ли средств или живой игрой скользящей интонации, возможной, казалось бы, только в устной речи? Стихи Сатуновского — это письменная устная поэтическая речь. Соединение в одно целое таких совершенно разных языковых возможностей и есть поразительное, но немногими еще понятое открытие инженера-химика из города Электросталь.

Михаил Айзенберг

НОВЫЕ ЖУРНАЛЫ

«ДРУГИЕ БЕРЕГА». Литературный журнал. Москва.

«Пытаясь принять участие в потерпевшей, я решаю дать объявление в газету. Униженной и оскорбленной срочно требуется возвышенное, необщее выражение лица. Спросить Литературу. Бегу по редакциям. Однако редакции закрыты и на всех дверях — одна и та же табличка: Все уши в писатели. Пытаюсь проснуться — вотще. Ведь у литературных кошмаров на редкость цепкие когти...» — так заканчивается лекция Саши Соколова «Ключевое слово словесности», открывающая первый номер нового литературного журнала «Другие берега». Затем следует «Пиковая дама» Пушкина, перебиваемая беседами о ней же с Вознесенским, Пьецухом, Гаспаровым, Искандером, Непомнящим, Гребенниковым. Далее — две статьи Пушкина: «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» и «Александр Радищев», из которой в качестве третьего прибавления выползает глава «Клин» из «Путешествия...» Радищева; и подстрочник мистических (сатанинских) стихов Карла Маркса, снабженный кокетливым сомнением редакции (пишущей себя с прописной буквы) в их подлинности. Затем следуют фрагменты прозы Андрея Кавадеева; начало романа «Пилигримы» Гайто Газданова вкпе с абзацем Ходасевича; главы из книги Мадлен Санчи «Портрет Антонио Пищутто», которого редакция, приводя отдельные строчки, величает итальянским Джойсом; начало книги Сергея Волконского «Быт и бытие»; стихи Бунина с рецензиями на них Степуна и Набокова. Кушать подано! Правда, в меню не указаны произведения авторов (одни фамилии выглядят куда внушительней), а на обороте красуется грозное предупреждение редакции: «Журнал построён по прин-

ципу контекста. Тексты следуют один за другим, образуя некий внутренний сюжет, отдельный для каждого номера. ... постижение требует не аналитических, т. е. расчленяющих, усилий, но объемлющего слуха. Контекст — как аккорд: тоника, доминанта, субдоминанта. Тоникой этого номера стал Пушкин, «Пиковая дама»».

Первый возникающий вопрос: почему контекст — как аккорд? Чем яйцо хуже: скорлупа, белок и желток, а если кому вдруг понадобятся вводные звуки или медианта, то у тупого конца существует мембрана и пустота под ней. В комментариях к стихам Маркса редакция признается, что не читала «основоположников», и может быть, в этом причина грубейшей ошибки: контекст — это общее по отношению к единичному (тексту), а аккорд — это единичное по отношению к общему (музыке) и общее по отношению к единичному (нотам). То есть либо общее сравнивается с единичным (см. Гегеля), либо все выше перечисленные авторы уподоблены разыгрываемым редакцией нотам. Помоему, вариант с яйцом более грамотен и менее оскорбителен: «скорлупой этого номера стал Пушкин».

Еще хочется просто перечислить вопросы, которые возникли у редакции «Других берегов» для бесед о «Пиковой даме»:

- 1) не предтеча ли Германн Базарова и Раскольниковца?
- 2) совместимы ли философская глубина и занимательность сюжета?
- 3) следует ли печатать «Пиковую даму» по старой орфографии? — и выделить ответ Вознесенского, который услышал два вопроса из трех, но и теми манкировал, рассуждая о чем-то своем.

От комментариев к Пушкину, Радищеву и Бунину лучше воздержаться и с молчаливым нетерпением ожидать окон-

чания романа Газданова и прозы Волконского (в новом контексте). Фрагменты из «Синематографа речи» А. Кавадеева предваряются авторской декларацией «Неизбежные титры»: «Ныне — время обратных формул и форм, проза все больше подбирается к поэзии, поэзия сыплет прозаизмами, драма веселит, как комедия, а комедия тосклива, как ода. ...ныне «ложь изреченная есть мысль», которой А. Кавадеев и следует, настолько избегая чувства меры, что сразу «Становится тенденцией // Идея без души, — // Да и куда же деться ей?» (автоцитата), хотя отдельные места хороши на редкость: «Безумный ротмистр в доме догорал, под рукописью слыша мышь и что-то, слегка похожее, но тише — «беготню» и «лепетанье» — сл а в у, что слышал и другой, но лет на тридцать раньше и вернее...» В «Гимназистке серебряного века» злоупотребление заменой прилагательного управляемым беспредложным родительным падежом существительного становится невыносимо уже к середине третьей страницы, хотя семантический оттенок высокопарности передается верно. Стихи из «Альбома Гимназистки...» слабы даже как пародийная стилизация, но иногда в них встречаются довольно недурные строки:

Платье ткали Дульцинее два ежа,
На венчаньи утешали два стрижа.
Я колючко ей на палец посадил,
Санча Панцу как игрушку подарил.
Будем жить же Дульцинее без обид,
Нас Сервантес мертвым пальчиком

манит.

Но зато «прекрасная собою» «пылкая мадам Гусева» (стр. 68, 74) вступает в прочную контекстуальную связь с Редакцией в лице двух не менее прекрасных и пылких Галины и Аси Гусевых. «Портрет Антонио Пиццучо» Мадлен Санчи представляет из себя смесь биографических подробностей (иногда очень занимательных, как, например, «добавленная для стойкости в чернила щепотка сахара») с коллекцией прописных истин из науч-пол'а о восточной философии и западной эстетике, принадлежащих перу самого «итальянского Джойса». Выбор, вернее, извиняюсь, музыкальную мысль редакции понять в данном случае очень трудно. И скучно. В восторженных рецензиях на стихи Бунина и Набоков, и Степун тщательно отграничивают их от бунинской прозы. Степун анализирует «круг трагического мироощущения» поэта: не помогающий человеку Бог — восторг печали — углубленная «вечная» память, через тайну «вечной памяти» приводящая к Богу. Набоков, отложив книгу, «вслушивается в тот дрожащий, блаженный отзвук, который она оставила» и находит «осо-

бый Бунинский лейтмотив, наиболее простое выражение которого — повторение, томное повторение одного слова... музыкальное перечисление действий или вещей», из которого делает вывод, что «для Бунина «прекрасное» есть «преходящее», а «преходящее» он чувствует как «вечно повторяющееся». Обе рецензии опубликованы в 1929 г., который зеркально симметричен году их повторной публикации в литературном журнале «Другие берега», грешным, увы, буквализмом плохой музыкальной метафоры.

Д. А. Кор

«ПРЕДВЕСТИЕ» — новый крымский литературно-историко-философский журнал, объединяет литераторов, как бы вышедших из строки И. Бродского: «Если выпало в империи родиться, лучше жить в глухой провинции у моря». Один из них, поэт В. Грачев, даже попытался воспроизвести ее буквально. Так и не придя к согласию с печатными и иными органами Крыма, он покинул провинциальную, но все-таки столицу Симферополь и переселился в живописное прибрежное местечко под Алуштой с жутковато звучащим названием Карабах (на самом деле довольно распространённый тюркский топоним, означающий в переводе — черная птица). Первые два номера журнала вышли в «самиздатском» исполнении, и лишь третий, отпечатанный в типографии тиражом в 3 тыс. экземпляров, стал поводом для презентации, каковая и была успешно проведена в Крымской республиканской библиотеке им. И. Франко. Первый номер был авангардистской направленности по содержанию и художественному оформлению — не только в «Рифмоизах» раздела «Соломенное чучело» (С. Савинов) или рифмовариациях футуриста-кирсановеда Ю. Кулиша, но и в сопоставлении «далековатых идей», проделанном В. Гаевским в компактном исследовании «Авандаваратхана и Голосовкер». Второй номер оказался развернутой медитацией по поводу реальности и возможности крымской культурной ноосферы. Фантастические сюжеты соседствуют здесь с конкретным предложением соорудить Памятник Культуре на месте скифской столицы Неаполь в окрестностях Симферополя (в виде, вероятно, самого культурного в мире скифского воина, целящегося, подобно легендарному Гэсэру, своей стрелой в самое небо, шлющего тем самым какую-то миролюбивую Весть). Третий номер имеет собирательное (т. е. собирающее культурные силы) значение. Притчевые размышления А. Каменобродского о позиции человека в условиях обвала «Вавилонской башни» («Идем к вершине»)

соседей с проблемой мыслительно-энергетической концентрации, восстановления внутренней памяти, поставленной В. Гаевским и в статье «Последняя религия», и в рассказе «Птица по имени». Свою «новую прозу» («Исключительно «совковую» историю, или Историю изменяющейся точки зрения на мир», которую я бы назвал просто — «Зарезать барана») представил спонсор третьего номера Ю. Ивченко. Предпринята попытка обратиться и к истории как таковой в статье А. Щепинского «Тавры», увы, не очень удачная, так как исторические неточности в обращении с «чистыми» фактами, лишенными поэтического ореола и философической образности, вносят диссонанс в общую нацеленность на гармонию. Укажем здесь лишь на одну историко-литературную неточность. Знаменитые строки такого тавроведа, как А. Пушкин: «К чему холодные сомненья...», — это не «Послание к Дельвигу», а стихотворение «Чедаеву» (хотя оно и включалось в «Отрывок из письма к Д.»).

Творческий костяк журнала — В. Гаевский, С. Савинов, А. Каменобродский, которые сами пишут стихи, философскую прозу, сравнительно-исторические исследования, рисуют. Ориентированный на космическое, ноосферное мышление символами и мифами, «Предвестие» не приемлет злободневные, политизированные, конкретно-идеологические подходы, прозящие сломать сложившийся «предвестный» дух. Символ «Предвестия» — Солнце; как у М. Волошина — Аполлон, а не Дионис.

Трудно отказаться от искушения процитировать хотя бы две строфы из стихотворения А. Ларионова «Памяти Осипа Мандельштама»:

И всяк, найдя свой свет, готов предать
огласке
кровавых куполов арханку. И вот
спешат пробить свой час куранты башни
Спасской,
и, как дитя, притих выдавший виды флот.
Все сходится к тебе: и Рим, и Кремль!
Волвью
покорность сбросил с плеч ахейский
капитан.
«И с тяжким грохотом подходит к изго-
ловью»
беспамятства лишенный океан.

Воспоминания о великом поэте переплетаются тут с очевидным размышлением о «проблеме Крыма» под обломками империи. Такого рода осмысления оставляют надежду на то, что Черная птица над полуостровом сохранит свое сугубо топонимическое значение.

*Александр Люсий
Симферополь*

«ЛИТЕРАТУРА» №1 (6) Ежедневное приложение к газете «Первое сентября».

Кому — полонез Огинского, кому — марш Шопена. Танцуют все, кроме музыкантов. Они работают, а из публики подбадривают: «Сыпь горячей». И приходится играть.

Нечто подобное случилось и с газетой «Литература». Делать десяток еженедельных (!) приложений по общеобразовательным предметам в газете «Первое сентября» — идея сама по себе замечательная. Тем более — выпуск монографический, ведь он интересен, даже если не удался, — он показывает перспективу материала, части и частности соотносятся. Если же удался, то предстает единое целое.

Но как-то повелось: кто платит, тот и заказывает музыку. Зачем школьным учителям восемь полос о М. Горьком? В большой и любопытной статье П. Басинского «Трагедия Максима Горького» говорится о революции, о культуре, о гуманизме и судьбе. Какое это имеет отношение к программе средней школы?

Или высказывания современников, среди которых Мережковский, Гиппиус, Шалагин, Философов, Воронский, Ремизов, Ходасевич? А кто они такие? Собранные по редким изданиям анекдоты и апокрифы из разнообразной горьковской жизни? Нехорошо, несерьезно. А статья Д. Мирского «Максим Горький» и вовсе переведена с подозрительного английского языка. Разглядывать же мало кому известные портреты и карикатуры иные читатели не в состоянии, Горького в лицо они знают плохо и могут спутать его, например, с М. Ф. Андреевой. А потому сделанный от души и для души №1 подписчики кроют в бога, душу и «Мать».

Впрочем, понять бедных преподавателей легко. Если, по старому поверью, мозг сумасшедшего находится на Луне, то их мозг находится в министерствах высшего и среднего образования. И достаточно посмотреть новую школьную программу по литературе, чтобы убедиться: отделенный от тела, функционирует он с большими переборами. Так, поэму «Владимир Ильич Ленин» споро заменили поэмой «Про это», не указав — про что же. А заодно ввели «Декамерон» для девятого, что ли, класса, предусмотрительно обозначив «избранные главы».

Танцуют все. Кроме музыкантов не танцует еще и покойник. Правда, и среди них попадают особо быстрые на ногу, но их на всякий случай отпевают. И тут тоже кто-то заказывает надлежащую музыку.

В.



ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РУССКИЙ АВАНГАРД В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Состоявшаяся в Москве 4—7 января 1993 г. международная конференция «Русский авангард в контексте европейской культуры» была организована Научным советом по комплексной проблеме «История мировой культуры» Российской Академии наук при содействии Международного фонда «Культурная инициатива» и Государственной Третьяковской галереи. На протяжении четырех дней в конференц-зале последней происходил активный интеллектуальный обмен между учеными из России, Италии, США, Голландии, Германии, Израиля, Швеции, Польши и Чехии.

Конференция открылась вступительным словом Д.Сарабьянова, в общих чертах обрисовавшего круг проблем, предполагаемых к рассмотрению: границы и внутреннее содержание термина «авангард» в изобразительном искусстве и литературе, взаимоотношения авангарда и традиционного искусства и научного сознания, перспективные аспекты изучения русского авангарда и др. В той или иной степени тематику вступительного слова продолжали сообщения О.Юшковой «“Космизм” русского авангарда и “метафизика всеединства” начала XX века», Ю.Злотникова «Актуальность аналитических тенденций авангарда», Т. Романовской «Авангардизм и современная наука». Более конкретную разработку общие вопросы получили в докладах, посвященных творчеству отдельных представителей русского живописного авангарда: «Творчество В.Кандинского в контексте научной и философской мысли XX века» Д.Сарабьянова, «Концепция полиморфного искусства у М.Ларионова» А.Стригалева, «Судьба супрематизма» В.Ракитина, «“Безвесие” и “беспочвенность”» И.Вакар, «Орфизм и симультанизм: русский вариант» Д. Боулта и др. Из перечисленных выступлений, пожалуй, только последнее отличали научная строгость и тщательность анализа; автор его — известный американский исследователь русской культуры десятых годов — наглядно показал определенную зависимость художественного поиска русского кубофутуризма (Экстер, Лентулов, Матюшин, Якулов) от живописной практики Робера и Сони Делоне. В целом же искусствоведческие сообщения объединяла общая теоретико-историко-описательная

направленность, создающая ощущение известной, необязательности. связанной (и это позднее отмечали участники завершившего конференцию, круглого стола) с отсутствием научного инструментария, пригодного для анализа именно авангардного искусства.

В отдельную группу можно выделить доклады, посвященные, во-первых, авангардным аспектам несловесных видов искусства и, во-вторых, взаимоотношениям их с литературным творчеством. К первой группе относятся сообщения Н.Зоркой «Русский модерн и революционный авангард (на материале кино)», Н.Мислер «Российская Академия художественных наук: между искусством и наукой», Н.Масалина «Кандинский и русская романтическая традиция», А.Шацких «Малевич и кино», О.Тарасенко «Авангард и древнерусское искусство», В.Володарского «О роли музея в восприятии живописи авангарда в России». Музыкальный авангард и связанные с ним проблемы были рассмотрены в выступлениях «Авангард и русская православная музыка начала века» М.Бонфельда и «Русский музыкальный авангард 1920 начала 1930-х годов» С.Савенко. Доклады второй группы можно разделить на так или иначе относящиеся к сценическому искусству и на затрагивающие собственно литературное творчество. С историей театральной жизни России были связаны сообщения К.Соливетти «Выразительное движение» как тренировка для “театра аттракционов” (концепция сценического движения С.Третьякова и С.Эйзенштейна и ее связь с биомеханическим движением В.Мейерхольда), Е.Струтинской «Экспрессионизм в театрально-декорационном искусстве 1910—1920-х гг. и «сценографическая» режиссура», В.Иванова «Поэтика метаморфоз» (о постановке в 1922 году Е.Вахтанговым спектакля «Дибук»); здесь же можно упомянуть выступление Т.Шах-Азизовой «Предвестник» об образе Трелева в чеховской «Чайке» как своего рода предтече фигуры русского художника-авангардиста. Прямым связям живописного и поэтического авангарда были посвящены доклады Н.Гурьяновой «Взаимоотношения супрематизма и заумной поэзии» и Т.Горячевой «Кубофутуризм как мироощущение» (об истоках и смысловых составляющих образов черта и авиатора в поэтике отечественного кубофутуризма). Т.Никольская рассказала о творческих связях Л.Гудиашвили с братьями Зданевичами в 1917—1919 годах (сообщение «Ладо Гудиашвили и русский футуризм»). Некоторые вопросы истории и типологии манифестов авангардного искусства были затронуты в выступлениях «Манифест в русском авангарде» И.Карасик.

Собственно «литературная» часть конференции также была тесно связана с визуальными аспектами авангарда; в первую очередь это относится к докладам, анализирующим искусство футуристической книги. Так, в сообщении Л.Магаротто «“Неумная” авангардистская деятельность И.Зданевича» рассматривался предложенный в 1918-1923 гг. И.Зданевичем радикальный вариант зауми, представлявший собой единую живописно-письменную композицию и в полной мере воплотившийся в знаменитых «дра» поэта. Кроме того, выступавший рассказал о более поздней издательской деятельности И.Зданевича, в частности, связанной с публикацией в 1952 и 1974 гг. книг французского писателя XVII в. Адриана де Монлука. Доклад Ю.Молока «Футуристическая книга глазами конструктивистов: обратный взгляд» был посвящен проблеме преемственности/непреемственности футуризма и конструктивизма. Определив в качестве объекта и субъекта отечественного авангарда «человека играющего», докладчик отметил общность обоих направлений в приверженности эксперименту, поиску новых выразительных форм (в том числе и книгоиздательских) и подробно остановился на различиях двух взаимосвязанных явлений русского авангарда. Главное из них — в стремлении конструктивизма к универсальному стилю, отсюда и его ориентация на объективную печатную форму (плакат, обложку); для футуризма же в центре внимания находилось индивидуальное — руко-

писная, литографированная книга. Сходной тематике посвятил свое выступление Л.Кацис («“Лубки” В.Каменского: слово и изображение в русском футуризме»), предположивший прямую связь «железобетонной поэмы» Каменского «Солнце и Тифлис» с «египетскими» работами Розанова, в том числе и в плане графического языка, поставленного автором в зависимость от иллюстраций к статье «О древнеегипетской красоте» и книге «Люди лунного света». Кроме того, в докладе анализировалось понятие «железобетонности» и, в частности, были показаны общие для ряда футуристов его апокалиптические коннотации.

Связь русского авангарда с ближайшими культурными предшественниками была рассмотрена в сообщении Р.-Д. Клуге «Символизм и авангард в русской литературе: перелом или преемственность»; коснувшись вопроса об отличительных признаках авангарда, немецкий исследователь сопоставил сходства и различия художественно-теоретических установок раннего русского символизма (в первую очередь — поэзии Брюсова) с литературным авангардом и сделал вывод о явной генетической зависимости последнего от творческой практики символистов. С.Гиндин в докладе «Брюсов присягает Верлену (о роли традиции в авангардном сознании)» реконструировал брюсовскую позицию ученика, культурного наследника Верлена, как известно, всякое ученичество отвергавшего. Используя три письма и дарственную надпись Брюсова Верлену, С.Гиндин показал их цитатную связь с анонимным очерком Верлена о себе и подробно остановился на уникальности брюсовской позиции новатора, ищущего непосредственного культурного предшественника в ближайшей художественной традиции. Выступление Д.Рицци «К постсимволистской рецепции авангардизма: П.П.Муратов» было построено на материале трех малоизвестных муратовских статей «Антиискусство», «Искусство и народ» и «Кинематограф», рассматриваемых как своего рода последняя реплика в полемике символизма с европейским авангардом, как предупреждение о невозможности полного отрыва искусства от реальности, ведущего к «свертыванию» культурной традиции.

Особое внимание было уделено на конференции художественному наследию Хлебникова, которое стало темой отдельного заседания, в полной мере продемонстрировавшего все многообразие существующих в современной науке подходов к творчеству ярчайшего представителя литературного авангарда России. Проблема соотношения натурфилософских взглядов Хлебникова с современной ему философской и естественнонаучной мыслью была затронута в докладе В.Вестейна «Велимир Хлебников и научно-философская дискуссия начала XX века». В нем голландский исследователь сопоставил некоторые аспекты хлебниковских представлений о времени и пространстве с концепциями Тейяр де Шардена, Эйнштейна, Успенского и Флоренского, еще раз продемонстрировав удивительное соответствие творческой интуиции Хлебникова научным методам освоения мира. Общим (пожалуй, слишком общим) вопросам посвятил свое выступление «Велимир Хлебников и авангард» В.Григорьев, по традиции сосредоточивший основное внимание на постановке проблем, требующих глубокого и всестороннего рассмотрения. Предметом анализа Х.Барана стала одна из хлебниковских записных книжек конца 1921 — начала 1922 гг., содержащая ряд еще не опубликованных или опубликованных с купюрами текстов. В своем сообщении «“Что я изучил...”: в творческой лаборатории позднего Хлебникова» американский ученый привел некоторые не включенные в хлебниковский пятитомник фрагменты и установил конкретные источники большинства записей поэта, касающихся русских языческих и христианских верований, — книги Д.Зеленина и Ф.Рязановского и статьи С.Смирнова; при этом две группы встречающихся в записной книжке пометок оказываются прямо связанными с центральными темами творчества Хлебникова — народно-церковным календарем и образами русалок, а остальные создают

определенный контекст для ряда стихотворений последнего периода жизни поэта. В более широком, мифопоэтическом контексте поэзия Хлебникова была рассмотрена в докладе А.Гарбуза «К интерпретации стихотворения Хлебникова "Гонимый — кем, почему я знаю?"», попытавшегося выявить «исходное», общекультурное значение центральных образов хлебниковского стихотворения и на этой основе построить «непрямое» (по терминологии докладчика) прочтение; нетрудно заметить, что подобный подход, обладающий широкими смысловывявляющими возможностями, почти полностью игнорирует индивидуальное авторское начало в тексте, отводя поэту роль своеобразного медиатора между безграничным запасом мифопоэтических «смыслов» и современной поэту культурой. Сообщение А.Парниса «"Ни один Париж не видал такого скандала..."». Элементы прото-дада в русском футуризме» было посвящено не столько вопросу о соотношении русского авангарда и западноевропейского дадаизма, сколько рассмотрению тех тенденций в отечественном футуризме, которые предвосхищали практику дадаистов; в частности, выступающий остановился на книгах В.Гнедова «Смерть искусству» и В.Гнедова и П.Широкова «Книга Великих», привел пример знаменитой гнедовской «Поэмы Конца» и реплику на эти произведения — чистую страницу в журнале «Сатирикон» 1913 г. с подписью «Как трудно быть великим». Напомнив об интересе Хлебникова к дадаизму, А.Парнис сопоставил хлебниковское отнесение дадаистов к числу «учеников» русского футуризма и включение некоторых из них в число Председателей Земного Шара. В связи с практикой европейского футуризма хлебниковское творчество упоминалось и в докладе Г.Импости «Фоносимволизм и звукоподражание (ономатопея) в поэтике итальянского и русского футуризма»; после общетеоретического обзора таких явлений, как фоносимволизм и ономатопея, исследовательница обратилась к анализу конкретных концепций звукоподражания у Маринетти, Хлебникова и Крученых и привела встречающиеся в творчестве этих поэтов фонетические модели, отвечающие критериям футуристической звуковой заумы.

К фигуре Е.Гуро привлекла внимание М.Тилльберг, в сообщении «Север, природа и смерть в творчестве Елены Гуро» (носящем более биографическо-обзорный характер) рассмотревшая три ключевых начала, играющих немаловажную роль в творческом сознании автора, неординарного даже для XX в. Проза другого художника стала объектом исследования в выступлении «Одно замечание о прозе П.Филонова» М.Лекомцевой, посвященном такому известному произведению, как «Проповень о проросли мировой». Основная часть сообщения строилась на анализе случаев изменения рода имен существительных в филоновской прозе — явления, не имеющего прямых аналогов в языке; данный прием становится у Филонова, по словам ученого, регулярным средством образования новых семантических единиц, которое затрагивает глубинную структуру словообразования русского языка, но не приводит к разрыву в его коммуникативном пространстве. Два доклада были посвящены «теоретикам» русского авангарда, сыгравшим немаловажную роль в процессе его идеологического самоосознания. Первое сообщение — «Пространство и время в контекстах Романа Якобсона и Виктора Шкловского» О.Панченко — содержало анализ различий исследовательских «хронотопов» двух опозовцев: если в трудах Якобсона пространство и время анализируемого художественного мира антитетично пространству и времени самого ученого, то в исследованиях Шкловского «чужой» хронотоп активно взаимодействует с пространственно-временным континуумом автора и более того — определяет специфику «хронотопа» его теории прозы. О двухлетней остановке в Швеции на пути из нацистской Германии в Америку и связанных с этим эпизодом неизвестных деталях биографии Якобсона рассказал Б.Янгфельдт («О "шведском" периоде Р.Якобсона»),

использовавший в выступлении ряд материалов из архивов официальных шведских ведомств. Авторы еще двух докладов обратились к творчеству «закрывателей» традиции русского авангарда первой трети XX в. — группе ОБЭРИУ. Сообщение М.Мейлаха «ОБЭРИУ: диалог постфутуризма с традицией» было посвящено, во-первых, конкретным связям Хармса и Введенского с представителями заумной поэзии (И.Терентьевым, А.Туфановым) и, во-вторых, тем формам, которые принял интерес к классическому культурному наследию (в том числе и к современным авторам, отчетливо продолжающим классическую традицию) в биографии и творчестве обэриутов начиная с середины двадцатых годов. Доклад «Грамматика абсурда и абсурд грамматики» Е.Бабаевой и Ф.Успенского основывался на рассмотрении языковой системы поэзии Хармса и определении ее места в создании поэтического мира; подробно остановившись на многочисленных примерах языковых бессмыслиц, исследователи сделали вывод, что Хармс в своих стихотворных произведениях демонстрирует логику языка во всей ее алогичности. Сообщение О.Шиндиной «Музыкальная тема в романе Вагинова “Козлиная песнь”» было посвящено анализу музыкальной природы вагиновского романа, являющейся следствием его дионисийско-трагедийного «происхождения» и затрагивающей практически все уровни текста, что в сочетании с другими скрытыми смыслообразующими механизмами «Козлиной песни» предопределяет культурное «бессмертие» романа Вагинова.

В отдельную группу можно выделить выступления, предметом которых стало творчество авторов, по установившейся традиции к авангарду не причисляемых, — Кузмина, Гумилева, Мандельштама, Пастернака, Олеси. Отчасти присутствие этих имен было обосновано в докладе «Русский авангард на фоне поставангарда и наоборот» польского исследователя А. Дравича, построенном на соотношении собственно авангардистского искусства и того, что принято понимать под термином «(пост)модернизм». Сообщение Н.Богомолова «М.Кузмин осенью 1907 года» было посвящено отдельным фактам творческой и личной биографии Кузмина в их тесной взаимосвязи; в частности, речь шла об «обществе Гафиза», участником которого был Кузмин, и о сопровождавших его деятельность слухах и домыслах, а также о постановке «Курантов любви» группой гимназистов — поклонников кузминского творчества. Практически все приводимые сведения основывались на архивных материалах — дневнике и частной корреспонденции Кузмина осени 1907 г. С именем Кузмина были связаны еще два выступления — «К.Кавафис и русская поэзия “серебряного века”» С.Ильинской и «Пастернак и Кузмин» Е.Толстой. В первом из них творчество Кузмина наряду с поэзией Брюсова и Гумилева сопоставлялось с художественным наследием Кавафиса — наиболее яркого греческого поэта начала XX в. Сообщение Е.Толстой, во-первых, в продолжение существующих работ исследователя содержало указания на возможные текстуальные параллели между «Доктором Живаго» и кузминским творчеством (в частности, в стихах из романа с их явной, по словам докладчика, «акмеизацией») и, во-вторых, с рядом допущений связывало пастернаковский роман с брошюрой С.Дурьлина «Вагнер и Россия» 1914 г. — своего рода социальным заказом, призывом к созданию общенародного, символического по форме и христианского по содержанию искусства. По мнению Е.Толстой, в «Докторе Живаго» Пастернак, с запозданием на полвека, реализует схему, данную С.Дурьлиным. Выступление С.Шиндина «О метатекстуальном аспекте “Стихов о неизвестном солдате” Мандельштама» было посвящено рассмотрению одного из наиболее значительных мандельштамовских произведений в контексте художественного мира поэта, и, в первую очередь, такой его существенной составляющей, как тема смерти и возрождения художника, определяющей содержательную специфику «Стихов о неизвестном солдате». Совершенно неожиданной оказалась постановка вопроса в

докладе «Машинистка Лизочка Каплан (Ленин и братья Бабичевы в «Зависти» Ю.Олеши)» М.Вайскопфа, предложившего свою трактовку повести Олеши, согласно которой братья Бабичевы выступают как своеобразная пародия на братьев Ульяновых, а в целом текст представляет собой реакцию на совпавшее с моментом его создания формирование литературного мифа о Ленине — реакцию, обыгрывающую основные «координаты» этого мифа в откровенно ироническом ключе. Оживление в зале вызвало и сообщение В.Руднева («Модернистская и авангардистская личность как культурно-психологический феномен»), содержащее попытку выявления характерологических черт типичного модерниста и типичного авангардиста в соответствии с учением о характерах Э.Кречмера.

Завершил конференцию круглый стол, открывший вступительным словом В.Успенского, обратившего внимание на необходимость изучения истории появления и функционирования термина «авангард». Сославшись на известное определение геометрии («Геометрия — это то, чем занимаются уважаемые люди, называемые геометрами»), ведущий предложил по аналогии с ним построить определение термина «авангард». О «ремесле» как ключевом слове русского авангарда, проявившего исключительную веру в слово, букву, сказала Е.Завадская, отметившая, в частности, что именно через язык и ремесло осуществляется связь авангарда с традицией. Вопросу правомерности употребления термина «авангард» в музыковедении было посвящено выступление Б.Аврамца. Роль «теории катастроф» и теории относительности в формировании авангардистского менталитета рассмотрел В.Барсуков. Социологический взгляд на авангард, отсутствовавший на конференции, был представлен выступлением А.Поморски, напомнившим слова теоретика польского авангарда А.Важека об особой роли чувства юмора в структуре авангардного сознания. По мнению выступавшего, авангард отталкивается не от собственно культурной традиции, а от энтропии массового сознания, массовой культуры с ее стандартностью и стереотипичностью эстетического коммуниката. Д.Сарабьянов предложил еще один способ определения авангарда — в качестве создания модели искусства нового продолжительного периода исторического времени, как, например, Ренессанс. Касаясь частных вопросов, затронутых на конференции, Д.Сарабьянов отметил, во-первых, явное преувеличение роли богороческого начала в творчестве Малевича и, во-вторых, безусловную неправомерность постановки вопроса о тоталитарном характере его художественного мышления. Т. Николаева затронула в своем выступлении основополагающую для искусства начала XX в. проблему «отдельности» художника вплоть до его самоотчужденности от космоса; в противоположность этому искусство авангарда стремится к осознанию единства космоса и человека, тождеству микро- и макрокосма и, как следствие, выводит на первый план проблему синтеза, являющуюся одной из форм компрессии культурного смысла. Именно авангард становится первым случаем художественного осмысления культурой нового времени тождественности вселенной и человечества. Трансформацию большинства традиционных терминов (реализм, авангард, модернизм, постмодернизм и др.) из слов-категорий, концептов в слова естественного языка отметил С.Кузнецов, предложивший определять авангард не как свойство художественного произведения, а как состояние сознания интерпретатора — автора или ученого. Вопросу правомерности прямых аналогий между авангардным искусством и наукой посвятил свое выступление Л.Клеберг, отметивший, в частности, принципиальное различие функции эксперимента в науке и авангарде. Если в научной деятельности эксперимент ориентирован на выявление постоянных закономерностей и дает новые знания об окружающем мире, то в авангардной практике эксперимент изначально уникален и позволяет продуцировать новые тексты культуры. По мнению

Л.Клеберга, сравнение авангардного искусства с научной мыслью требует большей осторожности, чем проявляет современная исследовательская традиция. Об исключительной роли личности художника в искусстве XX в. и ее нравственной стороне напомнила Н.Зоркая, обратившая, в частности, внимание на формирование в новой социокультурной ситуации «новой цензуры», не допускающей критических оценок авангарда и сознательно игнорирующей его социальную ангажированность. Главной чертой «беспредметного искусства» назвал Р.-Д. Клуге отказ от миметизма, аристотелевского подражания; это качество заложено уже в традиции русского символизма — предтечи русского авангарда. Различных сторон авангардистского искусства коснулись в своих выступлениях В.Волков, В.Пивоваров, Л.Бергер, И.Гофман и др.

Несмотря на известную тематическую эклектичность, в большей степени мотивированную присутствием собственно искусствоведческих докладов, конференция «Русский авангард в контексте европейской культуры» оставила достаточно цельное впечатление, и, вероятно, в первую очередь в силу отсутствия какого-либо «мемориального» звучания. Подчеркнуто научный характер первой большой конференции по авангарду, состоявшейся в России, не только «эксплицировал» существовавшую на протяжении многих лет традицию изучения этого неоднозначного художественного явления, но и в полной мере продемонстрировал необходимость дальнейшего всестороннего научного освоения русского авангарда — и как отечественного феномена, и как естественной составляющей всей европейской культуры.

Б.Ш.

Ольга Панченко

ЖЕНЩИНА+ЛИТЕРАТУРА+СЛАВИСТИКА+...

В том, что вся наша жизнь подобна тексту, читаемому 30, 50 или 90 лет — кому как отпущено Богом, — убеждаешься в Англии, стране с давними и устойчивыми традициями, которые она изменяет значительно медленнее, чем легкомысленная Европа.

Жизнь как текст, текст как жизнь — об этой текучести обозначения и обозначаемого думаешь на каждом шагу, целясь взглядом увитый плющом камень забора или полукружия домов, прислонившихся друг к другу, не соперничающих по росту. Уютный город Бат, что на юго-западе Великобритании, кажется, совсем не изменился со времен ходившей по нему Джейн Остин.

А сегодня в Бат приехали русские и немцы, американцы и, конечно, англичане, чтобы поговорить о женщине в России и бывшем Советском Союзе. Конференция «Женщины в России», организованная Батским университетом, собрала здесь (с 31 марта по 2 апреля) феминисток и славистов, людей с разными профессиональными интересами — от писателей и филологов до социологов и пробующих себя в сфере бизнеса.

Коллеги Джейн Остин, но из другого времени и пространства, а потому с другими судьбами и проблемами, рассказывали о тексте своей жизни в Москве, Петербурге-Ленинграде, Киеве и непосредственно о своих написанных текстах — о книгах прозы и драматургии.

Нина Катерли, Людмила Разумовская, Елена Чижова — литераторы разных поколений и разного профессионального опыта — знакомили англоязычного читателя-исследователя со своей частной и нашей российской соборной жизнью, обобщенной писательской памятью.

Очень характерна для сегодняшней литературной ситуации судьба

Н. Катерли, которая от острых рассказов о «совке» («Совок — мой герой и мой читатель» — так была обозначена тема ее выступления) по воле не случая, а реальной личной судьбы, включенной в контекст российской жизни, обратилась к документальной прозе.

Женская современная проза на конференции была в поле самого пристального внимания. О ней говорили Елена Гоцило из Питтсбурга («Women's Place and Women's Space in Recent Russian Women's Fiction»¹), Адель Баркер из Вашингтона («The Gendered Visions of the «nonwoman» writer: the prose of I. Grekova»²), Моника Катц из Берлина («Female Figures and the Narrator in Ludmila Petrushevskaya's Prose»³). Имена И. Грековой, Л. Петрушевской, Т. Толстой упоминались много раз и в других секционных докладах, в выступлениях за круглым столом.

Современная русская женская поэзия — род литературы, более элитарный (читаемый в иностранной аудитории явно меньше, чем проза), — была тем не менее не обойдена вниманием. Марина Ледковская (Колумбийский университет), известная русскому читателю как сотрудница «Нового журнала» (Нью-Йорк), двоюродная племянница Владимира Набокова, посвятила свой доклад поэзии Инны Близнацовой, Елены Игнатовой, Ирины Знаменской и других женщин-поэтов из России и эмигрантской диаспоры. Елена Трофимова из Москвы показала три поэтических портрета: Татьяны Бек, Нины Искренко, Татьяны Смертиной.

Славистов, собравшихся в Бате, интересовала не только острая современность, но и ретроспективный взгляд на русскую литературу.

Безусловный интерес представляли два коррелирующих доклада, Марии Михайловой (МГУ) и Памелы Дэвидсон (University of Surrey), с одной главной литературной героиней — Лидией Зиновьевой-Аннибал. Смещение жизненного и литературного материалов в этой незаурядной женской судьбе по-своему интерпретировалось каждой из докладчиц.

Розалинд Марш, официальная «хозяйка» этой конференции, занимаясь творчеством русских писательниц, обратилась к творчеству надолго забытой у нас Анастасии Вербицкой. А Шарлотта Розенталь из Майна представила развернутое высказывание о женской прозе всего серебряного века.

Литературные героини в мужской прозе XX в. хотя и составили в программе конференции отдельный сюжет, но «разбежались» по разным секциям. Эта тема в разнообразных вариациях нашла выражение в докладах Бориса Ланина (Москва) «Образы женщин в жанре антиутопии XX века», Каринэ Алавердян-Назарян (Брюссель) «Об одной забытой женщине в повести В. Распутина «Последний срок»», Боба Портера (Бристоль) «Женские образы в произведениях Виктора Ерофеева и других современных писателей», Натальи Журавкиной (Бат) «Реальная и нереальная женщина в произведениях Чингиза Айтматова» и др.

Особенность этой конференции, впрочем как и последующей в Бирмингемском университете, заключалась в том, что литературный процесс прошлого и настоящего рассматривался в социосреде, на фоне сцепленных между собою явлений социальной и культурной эволюции общества. Потому одновременно с литературными, филологическими аспектами анализа материала определенный интерес вызвали сюжеты нелитературные, с которыми приехали сюда из Москвы Ольга Воронина «Образ женщины в масс-медиа и массовой культуре», Ирина Щербакова «Женские воспоминания о ГУЛАГе», Елена Стишова («Перестройка и сексуальная политика»), рассматривающая нашу жизнь глазами киноведа.

Ежегодная Конференция Британской ассоциации славянских и восточноевропейских исследований проходила в Бирмингеме с 3 по 5 апреля. Она отличалась от батской более широкой проблематикой. Исторические процессы, перспективы российской экономики — такие аспекты исследо-

1 Положение и место женщины в современной женской беллетристике в России.

2 Гендерное видение «не-женщины»-писателя: проза И. Грековой.

3 Женские образы и повседневность в прозе Людмилы Петрушевской.

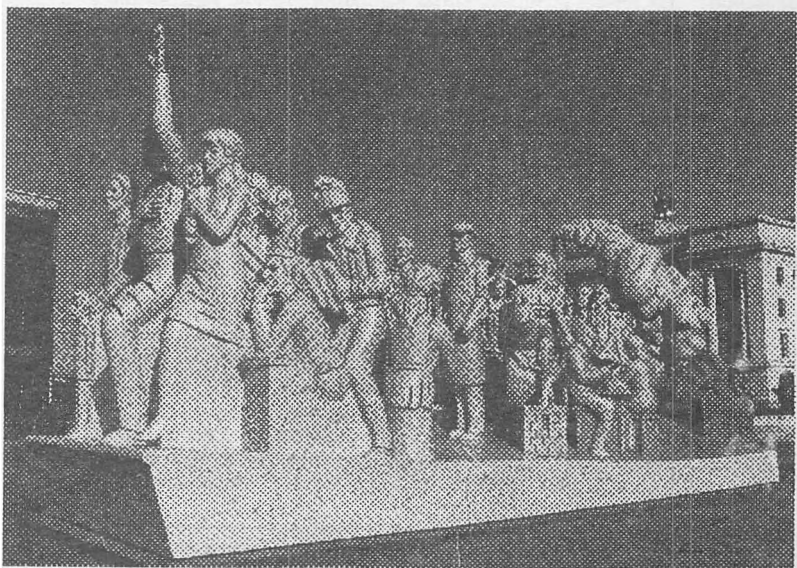
вания занимали участников конференции одновременно с проблемами поэтического перевода и языковыми процессами постсоветского периода. Как в самой сегодняшней жизни переплелись вопросы литературы, нравственности, этики и политики, так и в докладах зарубежных коллег на первый план нередко выступали проблемы несобственно литературного ряда: «Евангелие по Воланду» (Малькольм Джонс, Ноттингем), «Национализм, антисемитизм и Булгаков» (Лесли Милн, Ноттингем).

Секция «Современная русская поэзия и перевод» была одной из самых филологических. О, сила паблисити, тонких капилляров между мифом и миром! Хотя в названии лишь одного из докладов (В. Полухиной из Киля) был представлен Иосиф Бродский, обращение к его текстам и взглядам по проблемам перевода присутствовало и в докладах Роберта Рейда, Мишеля Молнара, заинтересованной полемике славистов и переводчиков.

Взаимодействию русской и английской культур в XIX в. посвятила свой доклад Ольга Демидова (СПб), обозначившая свою тему так: «Рецепция английской женской прозы XIX века в России: Эл. Гаскелл, Шарлотта Бронте, Джордж Элиот».

Бирмингем, этот старый английский город, очень современен по своему архитектурному ансамблю центра. Дома из красного кирпича и стекла цвета синей фольги отражают друг друга, но не пропускают за границу стекла. Жизнь, проходящая за переливающимися на солнце стеклами, закрыта для чужих глаз. Этого Бирмингема уже не мог бы узнать Е. Замятин, написавший в Англии своих «Островитян» — сатиру на увиденный им в середине 10-х годов английский быт. Видимо, не случайно о его творчестве вспоминали на конференции не единожды.

В самом центре Бирмингема, на одной из центральных его улиц, возвышается на пьедестале скульптурная группа, на первый взгляд кажется, выполненная из роскошного папье-маше. Она чем-то напоминает знаменитую скульптурную пару «Рабочий и колхозница» и называется «Fogward». Впереди и впрямь мужчина с поднятой рукой и женщина с младенцем, а за нею — задумчивый студент, облокотившийся о парту, позади него — рабочий в защитном шлеме, а в самой гуще, должно быть, феминистка в очках. И над этой вытянутой толпой возвышается торчащая труба, из которой валит вылепленный пар. Соцреализм по-английски.



Сегодня англоязычный Запад интересуется, судя по этим конференциям, и творческая индивидуальность, и, может быть, в большей степени — творец как творение социума. Думаю, именно потому всеобщий интерес

вызвал доклад Ричарда Стайтса (University of Georgetown) «Русская массовая культура». К тому же недавно вышла из печати его книга «Russian Popular Culture», Cambridge University Press, 1992. Стайтс пытается объяснить нам нас самих — механизмы воздействия на индивидуальное сознание произведений массовой культуры. Он считает, что ее роль недооценивалась вчера и недооценена в сегодняшней России.

Из окна уютной аудитории виден сплошной зеленый массив и квадраты желтых цветущих нарциссов. А вокруг Ричарда Стайтса — «...миллион-миллион-миллион алых роз».

А. Л ю с ы й

ЧЕХОВСКИЕ ДНИ В ЯЛТЕ

2—9 апреля в Ялте прошли традиционные Чеховские дни. Прежде всего следует назвать состоявшуюся в их рамках Международную научную конференцию по теме «Чехов и “серебряный век”», организованную Институтом мировой литературы им. А.М. Горького, Институтом литературы им. Т. Г. Шевченко, Чеховской комиссией АН России, Управлением культуры Совета Министров Республики Крым и Домом-музеем А. П. Чехова при участии Министерства культуры России. Конференция отличалась как широкой (ближне- и дальнезарубежной) географией участников, так и рядом принципиально новых подходов к изучению творчества писателя.

Наибольший интерес вызвали доклады, содержавшие конкретный анализ поэтики Чехова в соответствии с литературным контекстом конца XIX — начала XX в. Их представили А. Чудаков (Москва) «А. П. Чехов и Д. С. Мережковский», Питер Генри (Глазго) «Гаршин, Чехов и Андрей Белый», В. Кошелев (Череповец) «Игорь Северянин о Чехове», Е. Сахарова (Москва) «Чехов и Максимилиан Волошин», Ю. Калантаров (Москва) «А.П. Чехов и В. Соловьев», М. Моисеенко (Киев) «Леонид Андреев и Чехов», М. Горячева (Москва) «Чехов и ранний Набоков», И. Сухих (Петербург) «Чехов, Бунин и декадент Урениус», А. Степанов (Петербург) «Чехов и Лев Шестов», М. Шейкина (Москва) «Чехов и К. Гамсун» и др. В то же время характер устойчивой тенденции приобрел принцип воссоздания в вещественной полноте богатств и противоречий самой чеховской эпохи, на что оказались нацелены доклады второго английского гостя Патрика Д. Рейфилда «Чехов и типология туберкулеза», С. Гиндина (Москва) «Константин Треплев и Генрих Шульц (о подпочве и литературном окружении)», А.Г. Головачевой (Ялта) «“Декадент” Треплев и русский “лунатизм”», А. Томашевского (Москва) «Чехов и царская семья», Т. Жуковской (Москва) «Семья Герцыков в Крыму», О. Жбанковой (Киев) «“Серебряный век” в украинском искусстве: природа и человек в творчестве Маневича».

Параллельно с конференцией проходил также Международный фестиваль искусств (театральных), во время которого МХАТ им. А. П. Чехова представил пьесу «Иванов» в постановке О. Ефремова, Белорусский государственный академический театр им. Я. Купалы показал «Три сестры», Воронежский ТЮЗ «Скрипку Ротшильда». Арзамасский драмтеатр и Бостонский театр Чеховской кино- и театральной компании (США) — «Чайку», Таганрогский и Московский «У Никитских ворот» театры — «Дядю Ваню». Особо хочется отметить органично комедийную в своей страстности (кому-то это может показаться даже сверх-о'ниловской эротикой) игру актеров из Бостона, изяществом и интонацией преодолевавших (никакого синхронного перевода!) языковой барьер (постановка лишь четырнадцать лет американца, до того ленинградца

А. Чиркова). Еще — поистине представление-экскурсию, что провела по территории памятника русского усадебно-паркового модерна Кучук-Кой зам. директора Алупкинского дворца-музея А. Галиченко с помощью московского аспиранта П. Жуковского. Свообразным синтезом науки и искусства стал и самодеятельный капустник по произведениям писателя, который устроили литературоведы под руководством директора Дома-музея Чехова в Ялте Г. Шалюгина. Предполагается, что материалы конференции станут основой очередного тома выходящего в Москве издания «Чеховиана».

Симферополь

В. А. Мильчина

ТРЕТЬИ ЭЙДЕЛЬМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Прислушавшись к критике газеты «Сегодня», упрекнувшей редакцию НЛЮ за то, что отчет о Вторых Эйдельмановских чтениях вышел в свет за неделю до того дня, на который назначены третьи чтения, спешим сообщить, что Третьи Эйдельмановские чтения состоялись 20 апреля 1993 г.

Успех Третьих чтений объясняется, на мой взгляд, прежде всего тем, что большая часть докладов не носила юбилейно-агиографического характера, а была посвящена тем конкретным вопросам истории литературы и истории России, которыми занимался Н. Я. Эйдельман (круг же таких вопросов, в силу многогранности интересов Натана Яковлевича, был крайне широк). Исключением явился открывший чтения доклад В. И. Порудоминского «Из наблюдений над стилем исторической прозы Н. Я. Эйдельмана», некоторой расплывчатостью и невнятиостью рассуждений заметно отличавшийся от остальных выступлений. Докладчик совершенно справедливо утверждал, что Эйдельман не перерабатывал документальные материалы в собственные вещные образы, а использовал те образы, которые предлагались документами, что в его прозе отсутствуют цветовые эпитеты и почти нет диалогов (кроме диалога документов). Однако настораживало недоумение, с которым В. И. Порудоминский констатировал, что если в документах упоминается «лодка крестьян», то и Эйдельман в своем тексте постоянно возвращается к этой лодке, а вот если бы в документе стояла «телега», то Эйдельман наверное (?) писал бы о телеге. Недоумение это внушало подозрения, что докладчик не совсем четко сознает отличия исторической прозы Эйдельмана от исторической прозы, оперирующей преимущественно образами типа: «он подошел к окну — все было мрак и вихрь». Эта нечеткость восприятия (или изложения) закономерно привела к тому, что один из слушателей поинтересовался, в чем же в конце концов разница между «исторической прозой» Эйдельмана и, страшно сказать, Пикуля (у которого многие из перечисленных «признаков» также присутствуют). «Кошунственный» вопрос очень удачно оживил приунывшую аудиторию и побудил А. С. Немзера произнести монолог об эволюции творчества Пикуля от подражания историческому или нравоописательному роману второй половины XIX в. до подражания не кому иному, как Эйдельману, чья популярность среди интеллигентных читателей вызывала у Пикуля соревновательный пыл и на чьей прозе Пикуль явно учился (другой вопрос, насколько уроки пошли впрок). Реплику В. И. Порудоминского о том, что главное отличие Эйдельмана от Пикуля состоит в «идейной позиции», очень уместно откомментировал С. О. Шмидт, напомнивший, что Эйдельман

всегда оставался историком-профессионалом, действовавшим в русле современной мировой исторической науки (с которой его роднит, в частности, внимание к каждодневному быту прошедших эпох), что Эйдельман чувствовал и умел изобразить «безмянные» вещи и время, Пиккуль же и романисты его толка знают из истории лишь имена и события.

После этой литературно-критической и теоретической интермедии публика обратилась к эпохе Карамзина и Пушкина.

Доклад С. И. Панова «Из литературных отношений карамзинистов» был посвящен механизму формирования литературных репутаций в первой трети XIX в. Если в XVIII в., чтобы «уронить» противника, достаточно было дискредитировать его тексты, а обвинения, касавшиеся пороков не сочинительских, но житейских, вели к житейским же неприятностям, то в начале XIX в. ситуация меняется. Механизмы литературной жизни стараниями карамзинистов оказываются ориентированы на правила светского общежития. Писательский универсум организуется по придворно-светскому и салонному образцам. Карамзинисты ставят в упрек своим противникам их неспособность и неумение следовать нормам правильного светского поведения, причем дурное поведение и писание дурных стихов оказываются взаимозаменяемы и неизбежно служат поводом к осуждению: Булгарин нарушает правила человека чести, следовательно, он плохой автор; Хвостов пишет нелепые стихи, следовательно, он плохой человек (и ведет себя как шут). Конкретный механизм формирования репутации исходя из подобных принципов докладчик продемонстрировал на примере И. И. Дмитриева, главной заботой которого на протяжении всей жизни было создание не столько текстов, сколько собственного имиджа (поведение, парадоксальным образом напоминающее литературные установки новейших постмодернистов — например, Д. Пригова). Пост министра юстиции Дмитриев получил прежде всего потому, что к нему было в высшей степени расположено общественное мнение, а свою отставку использовал для повышения в светском обществе своего литературного веса. Главным оружием его были закулисные литературные интриги и употребление инспирированных им текстов и авторов в качестве «кнута» для наказания литературных противников; одним из финальных эпизодов этой «интриганской» деятельности Дмитриева явилась засылка его слодвжника и поклонника П. А. Вяземского сотрудником в далекий от карамзинистских устремлений журнал разночинца Н. А. Полевого «Московский телеграф».

О. А. Проскурин в докладе «Вокруг одной эпиграммы Пушкина» изложил свою версию датировки и истории создания эпиграммы на Стурдзу: «Холоп венчанного солдата, Благодаря свою судьбу: Ты стоишь лавров Герострата И смерти немца Коцебу». По мнению докладчика, эпиграмма была написана не в апреле—мае 1819 г., как обычно считается, а в первой половине июля. Свою точку зрения О. А. Проскурин доказывал с помощью двух аргументов: во-первых, данная эпиграмма обращена непосредственно к своему «герою» и предполагает что, А. С. Стурдза, в ту пору весьма близкий к пушкинскому кругу, находился во время ее написания не за тридевять земель, а в одном городе с Пушкиным, меж тем Стурдза вернулся в Петербург лишь в июле 1819 г. Второй, более весомый аргумент — найденный О. А. Проскуриным предполагаемый источник эпиграммы. Это — стихотворение «Загадка», напечатанное в журнале «Благонамеренный» (номер вышел в свет 30 июня 1819 г.) и принадлежащее перу В. И. Козлова, поэта, вызывавшего несомненный — хотя и не вполне сочувственный — интерес Пушкина, который многократно упоминал его в качестве «антигероя» в письмах к брату Льву. «Загадка» схожа с пушкинской эпиграммой как тематикой (в обоих текстах, хотя и с противоположной оценкой, речь идет об убийстве

студентом Карлом Зандом литератора и русского шпиона Августа фон Коцебу), так и ритмическим строением и даже рифмами (у Козлова: «...увенчан лаврами Марата, // Забрызган кровью Коцебу»).

Л. С. Осоват в докладе «Петроний и Моцарт в «Каменном госте»» показал, какое большое и важное место занимают в структуре пушкинской «маленькой трагедии» сюжетные реминисценции из новеллы о матроне Эфесской, входящей в сохранившиеся фрагменты романа Петрония «Сатирикон» (свидание у могилы мужа со вдовой — а не с дочерью убитого, как в классическом сюжете о Дон Жуане; любовные ласки у могилы). Шла в докладе речь и о системе «двойников» в «Каменном госте» (двойником Дон Гуана оказывается Лаура с ее гедонистической философией; двойником Командора — суровый проповедник морали Дон Карлос), и о том, каким образом трансформируется в финале пушкинской пьесы финал оперы Моцарта. Все сказанное сделало вполне оправданным и нимало не шокирующим высказанное Л. С. Осоватом в конце доклада желание назвать одну из работ о Пушкине «Великий комбинатор».

Официальное название доклада А. С. Немзера звучало так: «Карамзин и Пушкин в романе Ю. Н. Тынянова», однако докладчик начал свое выступление с признания, что более правильным было бы перефразировать это название: «Карамзин как Пушкин в романе Тынянова». В самом деле, А. С. Немзер очень убедительно показал, что фигура Карамзина в романе Тынянова («семьянин и царедворец», историк, живущий в непосредственной близости от двора с молодой женой) является «теньвым портретом» зрелого Пушкина и что, таким образом, роман «Пушкин» можно считать законченным текстом, ибо формально не описанные в нем периоды жизни поэта включаются туда в свернутом, «теньвом» виде. Так, вместе с исконно тыняновской темой «потаенной любви» Пушкина к Екатерине Андреевне Карамзиной в роман входят «Каменный гость» и восьмая глава «Евгения Онегина», а метафорическая «смерть» у ног Екатерины Андреевны, обозначающая новое рождение для стихов, опять-таки завершает роман: вместо жизни наступает творчество, следовательно, о жизни говорить и писать уже не приходится. Чрезвычайно интересны были и отмеченные докладчиком связи тыняновского романа с литературным контекстом эпохи Тынянова, в частности с Маяковским и его гибелью, что позволило А. С. Немзеру ввести еще одну важную параллель: в романе Тынянова действует не только «Карамзин как Пушкин», но и «Пушкин как Маяковский».

Доклад К. Ю. Рогова носил название «Декабристы-немцы»; тему эту, позволяющую ожидать занудного фактографического повествования о ряде (достаточно длинном) декабристов немецкого происхождения, К. Ю. Рогов раскрыл сугубо концептуально. Начав с упоминания изданной анонимно в 1844 г. брошюры Ф. Ф. Вигеля «Россия, завоеванная немцами», где была нарисована кошмарная картина более чем векового немецкого засилья в Российской империи, докладчик показал, как сильны были антинемецкие настроения в русском обществе первой половины XIX в., как использовались декабристами для агитации антинемецкие лозунги и как возникла и укрепилась в декабристском движении парадоксальная — но лишь на первый взгляд — фигура немцарусофила (Кюхельбекер, Пестель), который отстаивал идею революционной нации как явления многонационального, дороживший принадлежностью к большинству нации и прославлял «могущественный юный народ, призванный оплодотворить другие народы» (лифляндец Э. Бок, по своей воле оставивший службу в Генеральном штабе по причине главенства там немецкого языка).

Чрезвычайно актуально прозвучала затронутая К. Ю. Роговым тема обвинений «по национальной линии», которыми обмениваются (разумеется, с абсолютной зеркальностью) два противоположных лагеря: если

декабристы, как уже было сказано, отстаивали исконно русские начала в противовес немецким (ср. агитационную песню Рылеева и Бестужева «Царь наш — немец русский...»), то правительственные круги, напротив, видели источник декабристского движения в пагубном немецком влиянии (иллюминаты, масоны, «Тугендбунд» и проч.); характерна точка зрения Николая I, согласно которой славянофилы близки декабристам, потому что и те и другие утверждают, что в России власти, включая самого императора, суть немцы и что такое положение нестерпимо. Чрезвычайно любопытным и познавательным был доклад Л. Г. Захаровой «Письмо-завещание Николая I сыну, «любезному Саше», 1835 год». Само по себе это письмо, которое Николай вручил наследнику 30 июня 1835 г., перед отъездом в Польшу, в Калиш, на военный смотр и встречу с тестем — прусским императором, известно с начала 1920-х гг., когда оно было напечатано в «Красном архиве». Однако Л. Г. Захаровой удалось обнаружить дневник Александра Николаевича 1830-х гг. и больше двух десятков его писем к отцу, относящихся к этому периоду. Найденные документы помогают восстановить любопытнейшие подробности тогдашних семейных и государственных забот царского семейства. Перед отъездом императора в Польшу усиленно распространялись слухи о возможном покушении на его жизнь со стороны мятежных поляков. Именно поэтому император не взял в поездку цесаревича, именно поэтому написал и отдал ему письмо-завещание с надписью на конверте «вскрыть после моей смерти». Поездка закончилась благополучно, 30 октября Николай I прибыл в Петербург и в тот же день затребовал письмо назад, однако уже на следующий день снова вручил его сыну, разрешив распечатать и даже, при желании, предать огласке. В письме этом, которое цесаревич тотчас подробно переписал в дневник, особенно впечатляет нескрываемый страх перед возможным повторением при смене императора событий 14 декабря; Николай учит сына, как вести себя в этом случае («явиться на коне на место мятежа»). Что же касается дневника Александра Николаевича, то там, по-видимому, самое захватывающее место — сообщение о том, как в 1832 г. отец рассказал ему об убийстве Павла I (память которого весьма почитал). Как справедливо заметил устроитель и председатель Эйдельмановских чтений А. Г. Тартаковский, можно себе вообразить восторг и любопытство, которое вызвала бы эта сцена — Николай I, рассказывающий будущему Александру II об убийстве Павла I! — у Натана Яковлевича. Кстати, о Павле: осмелюсь заметить, что не только мне, но и большей части аудитории было чрезвычайно жаль, что А. Г. Тартаковский, движимый вообще похвальной, но в данном случае весьма прискорбной деликатностью, в последний момент исключил из программы свой собственный доклад «Александр I и павловские ассоциации 1812 года», дабы не утомлять публику; публика уполномочила меня засвидетельствовать печатно, что по такому поводу она бы легко преодолела любую усталость.

Два докладчика вышли за хронологические рамки первой половины XIX в. А. И. Володин охарактеризовал круг идей американского экономиста и социолога Г.-Ч. Кэри (1793—1879), сочувственного исследователя российского местного самоуправления, ученого, чьи книги вызывали, с одной стороны, пылкую брань Маркса и Энгельса, и с другой — постоянный интерес Герцена (предметом расхождения Герцена и Кэри служило, однако, отношение к личной свободе, которую американский ученый связывал с единоличным владением землей, а русский — с общинным владением).

В. Ю. Проскурина рассказала о рукописном журнале 1915 г. «Бульвар и переулок», в создании которого принимали участие Бердяев, В. Иванов, М. Гершензон и содержание которого до сих пор было известно только по мемуарной литературе. Пародийно-юмористический ответ, который бросают материалы журнала на «высокую» литературную и философскую

продукцию этого круга авторов, позволяет увидеть их фигуры в совершенно новом свете.

Помимо запланированных выступлений публику, как выяснилось, ожидало на Третьих Эйдельмановских чтениях несколько сюрпризов.

Первый сюрприз был чрезвычайно симпатичен и любопытен.

В. В. Бараев рассказал о том, как в 1966 г. ездил с Эйдельманом и группой московских литераторов по Сибири и какие последствия это имело для нашей культуры: поскольку одним из главных свойств Натана Яковлевича была его способность служить неким «катализатором» идей и событий, то в результате его знакомства с В. В. Бараевым, в ту пору заместителем главного редактора журнала «Байкал», в этом журнале были напечатаны «опальная» повесть А. и Б. Стругацких «Улитка на склоне» и статья А. Белинкова «Поэт и толстяк», а сам Бараев занялся биографией М. Бестужева и написал о нем книгу, которую Эйдельман помог включить в список «пламенных революционеров», утверждавшийся ЦК КПСС и изначально не содержавший имени Михаила Бестужева, как революционера, недостаточно «пламенного».

Другого свойства были остальные сюрпризы. Один носил совершенно абсурдный и непреднамеренно «хепенинговый» характер: во время одного из выступлений некая женщина, явно нуждающаяся в услугах врача-психиатра, перебив докладчика, пылко и достаточно визгливо принялась разоблачать КГБ и мафию, которые, не то воплотившись в докладчика и избрав его своим слепым орудием, не то, напротив, присоединив его к бесконечному ряду жертв, посредством невидимых флюидов на расстоянии травят, грабят и насилуют говорящую, ее родных и вообще всех на свете. Сей печально-анекдотический аккорд напомнил, по остроумному замечанию К. Ю. Рогова, отрывок авангардного кинофильма, где реальности нормальная и бредовая постоянно меняются местами, выползая одна из-под другой.

В самом же конце чтений место докладчика занял не представившийся, впрочем, публике и не объявленный в программе бородастый юноша. В достаточно авторитарном и уж, во всяком случае, явно не предусматривающем возражений тоне юноша поставил нас перед необходимостью прослушать его поэму «Петростройка», отражающую, по его убеждению, многие важные особенности *нашего* (с ним) мышления. Публика поэму прослушала, но, кажется, осталась при подозрении, что наше мышление она отражает в той же степени, что монолог неуравновешенной дамы (в конце концов, ее шизофрения — тоже принадлежность нашего времени). Впрочем, поэма показывает, что автор вполне владеет навыками версификации и что заветам Пушкина («ко мне забредшего соседа душу трагедией в углу») нынешние стихотворцы верны.

Так закончились Третьи Эйдельмановские чтения, что же касается моего отчета, то я закончу его ставшим, кажется, уже столь же традиционным, что и сами Чтения, пожеланием — чтобы через год мы вернулись в живописный подвал журнала «Знание — сила» на Четвертые Эйдельмановские чтения.

3 КИНОВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

историко-теоретический журнал

ISSN 0235-8212

Издается с 1988 года. Выходит 4 раза в год.

Издатели:

Научно-исследовательский институт киноискусства Кинокомитета России,
Музей кино (Москва), Международная киношкола (Москва).

"КИНОВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ" - это теоретико-искусствоведческая мысль в области кино, материалы из истории отечественного и мирового кино и кинотеории, архивные публикации, дискуссии по искусствоведческим и культурологическим проблемам, информация о событиях в мире кинонауки, заметки на полях новых и старых киноведческих книг, справочные материалы.

На страницах вышедших номеров вы найдете:

критический анализ современного кинопроцесса в нашей стране;

материалы из архива Льва Кулешова;

русская эмигрантская киномысль 20-30-х годов (статьи Павла Муратова, Андре Левинсона, Владислава Ходасевича), а также материалы о русских кинематографистах за границей;

дискуссия "Проблема интертекстуальности в кинематографе";

по страницам творчества: Пырьев, Вертов, Старевич, Параджанов, Сокуров, Висконти, Фассбиндер, Бунюэль, Брессон, Коппола, Уэллс..;

"Будет ли у кино второе столетие?" Отвечают историки и теоретики кино и кинематографисты разных стран.

В постоянной рубрике "Эйзенштейновские чтения"

опубликовано:

Сергей Эйзенштейн "Гоголь и киноязык", эйзенштейновские рукописи в архиве А.Р. Лурия, письма Тиссэ к Эйзенштейну, мемуары Юдифь Глизер "Эйзенштейн и женщины"; исследования: "Эйзенштейн и конструктивизм", "Эйзенштейн и психоанализ", "Броненосец "Потемкин" и "Медный всадник"; "Эйзенштейн и Сталин", "Поэтика Эйзенштейна - диалогическая или тоталитарная?" ... Впервые опубликован на русском языке доклад С.М. Эйзенштейна в Штуттгарте "Драматургия киноформы" и дополнения к нему.

Специальные номера:

№ 7: "ФЭКС и эксцентризм в культуре XX века";

№ 11: "Семидесятые как проблема" (о 70-х годах в нашем кино);

№ 14 посвящен Андрею Тарковскому;

№ 15: "Звук в кино".

Журнал знакомит отечественных читателей с текстами, представляющими мировую киномысль. Опубликованы статьи Андре Базена, Вальтера Беньямина, Эрвина Пановского, Зигфрида Кракауэра, Романа Якобсона, Мориса Мерло-Понти, Кристиана Метца, Жана Кокто, Ролана Барта и других.

Адрес редакции: Россия, 103050, Москва, Дегтярный переулок, 8.

Телефон: (095) 209-23-80. Факс: (095) 250-53-72.

Наш представитель в Европе: VARGA Anna, Hungary, 1117 Budapest,
Baranyai ter 13.

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

теория и история литературы,
критика и библиография

Москва, 129626 абонент. ящик 55
тел: (095) 280-98-07

Зарубежную подписку осуществляют фирмы:

Kubon & Sagner, Postfach 34 01 08, W — 8000
München, 34 Germany

East View Publications, 3020 Harbor Lane North,
suite 110 Minneapolis, Minnesota 55447, USA

Стоимость годовой подписки
US\$ 70 — для частных лиц
US\$ 110 — для учреждений

ISSN 0869 — 6365

Художник	Сдано в набор
Н. Г. Пескова	Подписано в печать
Макет	Формат 70x100 1/16
И. А. Богданов	Бумага офсетная
Технический редактор	Гарнитура «ТаймсЕТ»
В. А. Авдеева	Печать офсетная
Корректоры	Уч.-изд. л. 23
Л. Н. Морозова, Л. Г. Райцис	Тираж 5 000

ТОО «Новое литературное обозрение»

Зак. 427. АО «Чертановская типография»
113545, Москва, Варшавское шоссе, 129а

© — «Новое литературное обозрение» 1993
При перепечатке материалов ссылка на «НЛО» обязательна

