

ШИПОВНИК

историко-филологический сборник
к 60-летию Романа Давидовича Тименчика

историко-филологический сборник



к 60-летию
Романа Давидовича Тименчика

Водолей Publishers

ШИПОВНИК

Историко-филологический сборник
к 60-летию Романа Давидовича Тименчика

УЗ НАЙ-ЖЕ! МАВА ЧЕРНОБ'РОВА
НО МЕРТВЫИ УЖЬ КАК ЛУК ВЪ РУКАХ
З АДЮКУ ДЕРЖИЕ СУРОВО
И РЫБ'Я ПЬСНЯ НА СТАХ
А СЗАДИ КОЖИ НЬГУ НЕЙ
НА ШИПОВНИК А КРАСИТЬА
ШАГАМИ ХИЩНЫИ СИЛЬНА

В. Хлебников. Ночь в Галиции.
Литографировано П. Филоновым
(Изборник. Пг. 1914)



Фото В. Гитина

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ СБОРНИК

ШИПОВНИК

К 60-ЛЕТИЮ

РОМАНА ДАВИДОВИЧА ТИМЕНЧИКА



Водолей Publishers

Москва

2005

УДК 82
ББК 83.3Р
Ш63

Сборник издан по недосмотру
Ю. Левинга, А. Осовата, Ю. Цивьяна

Ш63 Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика – М.: Водолей Publishers, 2005. – 568 с.

ISBN 5 – 902312 – 70 – 1

Историко-филологический сборник “Шиповник” посвящен 60-летию Романа Давидовича Тименчика. Статьи друзей, коллег и учеников профессора Еврейского университета в Иерусалиме Р.Д. Тименчика, собранные в данном Festschrift’e, отражают широкие научные интересы юбиляра. Аналитические работы и заметки в жанре историко-литературного комментария рассматривают многообразные аспекты русской и европейской поэзии и прозы, произведения визуального искусства, быт и литературу русско-еврейской эмиграции, эстетику советской культуры и музыкальные ключи русской поэзии. Обширный материал исследуется на многочисленных примерах из трех последних столетий. Сборник дополнен опытом библиографического указателя трудов Р.Д. Тименчика, опубликованных за четыре десятилетия его научной деятельности.

УДК 82
ББК 83.3Р

ISBN 5 – 902312 – 70 – 1

© Авторы статей, 2005
© «Водолей Publishers», 2005

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От составителей</i>	7
<i>Константин Азадовский</i> . Где же ключ к народной душе? (по поводу одной спорной буквы)	8
<i>Хенрик Баран</i> . О стихотворении Хлебникова «Черный царь плясал перед народом...»	16
<i>Михаил Безродный</i> . Ср.	25
<i>Михаил Вайскопф</i> . Голубь и лилия: романтический сюжет о девушке, обретающей творческий дар	27
<i>Роналд Вроон</i> . Метафизика полета: «Осенний крик ястреба» Иосифа Бродского и его англоязычные источники	48
Михаил Гаспаров . Ритмика четырехстопного ямба раннего Мандельштама	65
<i>Александр Грибанов</i> . «Картина» Фета	78
<i>Александр Долинин</i> . Цена одной буквы (заметки на полях набоковедческих штудий)	82
<i>Гаухар Дюсембаева</i> . Черный дрозд, сидящий на букве «А»	91
<i>Александр Жолковский</i> . Об инфинитивных «Стихах» уклониста Б. Рыжего»	96
<i>Вячеслав Вс. Иванов</i> . Николай С. Гумилев и Жорж Дюмезиль: роль поэтов и тройственность каст в древности	112
<i>Борис Кац</i> . Прыжок Набокова (Шишкова) с трамплина романа	123
<i>Любовь Киселева</i> . «Царь сердец», или Карамзинистский панегирик	132
<i>Николай Котрелев</i> . История текста как континуум волеизъявлений автора: Вл. Соловьев. Ночное плавание: Из «Романцero» Гейне ..	151
<i>Ксения Кумпан</i> . К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ	175
<i>Александр Лавров</i> . Вослед Тименчику: несколько заметок на полях прочитанного	202
<i>Юрий Левинг</i> . Молочная смесь: из комментариев к литературным меню	217
<i>Георгий Левинтон</i> . Еще раз о литературной шутке (собрание эпиграфов)	229

<i>Роман Лейбов.</i> Из комментариев к политической лирике Тютчева	240
<i>Олег Лекманов.</i> «В неестественной позе, по Сомову»	248
<i>Наталья Мазур.</i> О мышинной беготне, Пушкине, Марке Аврелии и об условно-функциональных контекстах	250
<i>Михаил Мейлах.</i> «Немного "дантесоведения"»	261
<i>Сергей Неклюдов.</i> «Всё кирпичики, да кирпичики...»	271
<i>Андрей Немзер.</i> Многоликий «старик»	304
<i>Геннадий Обатнин.</i> Еще раз о первом сонете из триптиха Вяч. Иванова «Розы»	312
<i>Александр Осоват.</i> Три заметки к Тютчеву и Пушкину	333
<i>Мария Плюханова.</i> Этюд о древе Богоматери	341
<i>Константин Поливанов.</i> О голове Берлиоза у Якова Полонского и Михаила Булгакова	354
<i>Борис Равдин.</i> Как прикажете понимать княжну Алину?	359
<i>Кирилл Рогов.</i> Новые примечания к «Стихам, сделанным из чужих стихов». (К поэтике и эволюции малого панегирического жанра в середине XVIII века)	372
<i>Омри Ронен.</i> Литературно-историческое значение драмы гр. А. К. Толстого «Дон Жуан»	381
<i>Илья Серман.</i> Афиногенов и его «Страх»	391
<i>Евгений Сошкин.</i> Кто скрывался под псевдонимом «Саша Черный»?	403
<i>Лариса Степанова.</i> Две заметки о комментарии к переводному тексту ..	425
<i>Евгений Тоддес.</i> Несколько слов в связи с комментариями Н. Я. Мандельштам (in medias res)	439
<i>Елена Толстая.</i> Человек меняет вехи: Алексей Толстой на пути из Парижа в Берлин	446
<i>Лазарь Флейшман.</i> Об одном забытом эпизоде литературной жизни русского Берлина	473
<i>Татьяна Цивьян.</i> Одно из зеркал Кавафиса	496
<i>Юрий Цивьян.</i> На подступах к карпалистике: несколько предварительных наблюдений касательно жеста и литературы	505
<i>Самуил Шварцбанд.</i> Заметка о «Воспоминании» А. С. Пушкина	520
<i>Юрий Щеглов.</i> Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина. 3. Игровая риторика «Фелицы»	525
<i>Роман Давидович Тименчик. Библиография</i>	547

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Жанр этого сборника предполагает хотя бы кратчайшую биографическую справку. Роман Давидович Тименчик родился 3 декабря 1945 года в Риге, где в 1967 году окончил Латвийский университет и где до 1991 года проживал на улице Калею. Переломный в истории Латвии и России, этот год стал годом перемен и в биографии учёного: если раньше Р.Д. Тименчик совмещал исследование русской литературы и культуры с заведованием литературной частью Рижского Театра юного зрителя, то отныне его историко-филологические штудии сопровождает преподавательская работа в Еврейском университете в Иерусалиме. Там его и застанет этот фешт-шифт – знак внимания со стороны друзей, коллег и учеников.

Отложим оценку работ учёного, чьи главные книги только начинают выходить. Но обратим внимание на географический и возрастной разброс участников сборника и диапазон затронутых здесь тем – это отражает многоаспектность научных интересов Романа Давидовича, всеобщую притягательность его творчества. Пусть с виду наша галактика похожа на хаос, мы знаем – у нее есть незримые центры.

Как-то раз Р.Д. заметил, что из всех поэтик самой важной для него является поэтика именного указателя. Памятуя об этом, мы решили разместить наших авторов в алфавитном порядке их фамилий (а не в порядке поступления статей, как было предложил один из нас).

Мы сердечно благодарим нашего издателя Евгения Анатольевича Кольчужкина за отзывчивость, терпение и всемерную поддержку.

КОНСТАНТИН АЗАДОВСКИЙ

ГДЕ ЖЕ КЛЮЧ К НАРОДНОЙ ДУШЕ? (по поводу одной спорной буквы)

Весной 1910 года Николай Клюев отправил Блоку короткое приветственное письмо (поэты переписывались с осени 1907 года). Письмо сопровождалось стихотворением; приводим его полный текст:

Сколько перепутий, тропок-невидимок,
Грез осуществленных и ума ошибок.
Сколько кубков поднятых, сколько их разбитых,
Светочей не явленных, подвигов забытых.
Исчислять и взвешивать прошлое бесплодно, –
В миге народившемся ключ к душе народной.
Сломим же минувшего тяжкие печати,
Станем многорадужны, как воды на закате.
Отразим стоцветности блики и зигзаги,
Мир окинем взорами, полными отваги.
Братья, загрустившие о мирах безвестных, –
Огоньки маячные в подземельях тесных,
Не ищите истины под былого схимой, –
Только в мимолетности будущее зримо.
Вверхтесь же текущего сумеркам прозрачным,
Ландыши весенние на кладбище мрачном.

Не стремясь – в рамках настоящей заметки – определить все смыслы и «подтексты» этого стихотворения, весьма характерного для поэтики Клюева конца 1900-х годов, сосредоточим внимание на одном слове, вернее – на одной букве.

*

Это стихотворение, как и всё письмо Клюева, было впервые опубликовано в 1978 году В. Г. Базановым в статье «“Олонецкий крестьянин” и петербургский поэт»¹ со ссылкой на архивный источник (ЦГАЛИ. Ф. 55.

Оп. 2. Ед. хр. 39. Л. 60), то есть – на фонд А. А. Блока в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ныне – РГАЛИ), где хранится основная часть блоковского наследия. Текст, напечатанный В. Г. Базановым, отличается от текста, который видит перед собой читатель, двумя особенностями: 1) тире (отсутствующее в оригинале и поставленное публикатором) в строчке, особо важной для дальнейшего изложения: «В миге народившемся – ключ к душе народной» и 2) слово «былою» вместо «былого» (у Базанова: «Не ищите истины под былою схимой»).

В те же годы (1978–1979) письма Клюева к Блоку были подготовлены нами для одного из блоковских томов «Литературного наследства»; публикация, выполненная в конце 1970-х гг., состоялась в 1987 году². Интересующая нас строчка совпадает с текстом, напечатанным в «Севере»: «В миге народившемся ключ к душе народной». В таком же виде это стихотворение вошло и в сборник избранных стихотворений Клюева, изданный в 1991 году³.

*

В 1997 году вышел в свет пятый том «Полного собрания сочинений» Есенина в семи томах. Комментируя прозаический трактат Есенина «Ключи Марии» (1918), С. И. Субботин сопоставил название есенинской статьи со строчкой приведенного выше клюевского стихотворения. Однако сама эта строчка предстает в комментарии С. И. Субботина в несколько ином виде, что ведет к ее полному переосмыслению. Исследователь меняет, собственно, лишь одну единственную букву: вместо «народившемся» – «неродившемся». Это написание С. И. Субботин обосновывает ссылкой на оригинал письма, хранящийся в блоковском архиве. Одновременно, упоминая о публикации в «Литературном наследстве», он пишет о допущенном нами «грубом искажении»⁴. (Фамилию С. И. Субботин деликатно опустил.)

Это энергичное, «с обвинительным уклоном» словцо («искажение») повторяет и В. П. Гарнин, составитель тома, вобравшего в себя все (разумеется, лишь известные составителю) стихотворные тексты Клюева. В примечании к стихотворению «Сколько перепутий, тропок-невидимок...», которое, вслед за С. И. Субботиным, он печатает с «неродившемся», В. П. Гарнин справедливо упоминает первую публикацию этого текста – статью В. Г. Базанова 1978 года (см. прим. 1) и также обосновывает свое начертание ссылкой на рукопись, хранящуюся в РГАЛИ («Уточнено <...> по автографу») ⁵.

Итак, перед нами два прочтения: «народившемся» и «не родившемся» (современная орфография допускает как слитное, так и раздельное написание). Два разных прочтения, по сути – два противоположных смысла. Одно

из написаний – согласимся в этом с С. И. Субботиным и В. П. Гарниным – позволительно толковать как «искажение». Вопрос: кто и что искажает?

*

Обращение к рукописи клюевского письма безусловно свидетельствует в пользу буквы «е». Усомниться в обратном довольно трудно, хотя и возможно, если вспомнить, например, о том, что почерк олонецкого поэта не отличался каллиграфией. Путаница (порой намеренная) в буквах, инициалах, знаках препинания – обычное явление в письмах Николая Алексеевича. Нередко встречаются и заурадные описки.

Отстаивая противоположную версию, мы отнюдь не намерены хвататься за эту спасительную соломинку. Да, рука Клюева вывела, скорее всего, именно это слово: «неродившемся». Можно ли, однако, публиковать эту строчку – весьма ответственную, декларативную, прямо-таки «программную» по своему содержанию – в прямом соответствии с оригиналом?

Категорически утверждаем: нет, нельзя.

Глагол «народиться» – одна из характерных клюевских лексем. Разбирая в конце октября 1908 года книгу Блока «Земля в снегу», Клюев писал ему, что прекрасное (Дух истины) – «всегда робкое, по каплям нарождающееся». И далее: «Нечто по каплям урожденное вижу я и в новой книге "Земля в снегу" – молитвенное пенье предвесенних ласковых капель, борьбу тела с духом»⁶. Это же слово – в письме к Блоку от 12 марта 1909 г.⁷ Встречается оно и в стихах Клюева: «Народилось железное царство...»⁸

Слово «народиться» привлекало Клюева-поэта своим богатейшим смысловым фоном – ведь оно вмещает в себя важнейшее, почти святое для поэта слово «народ» («народ» и «народиться» – понятия, как видно, этимологически связанные⁹). В контексте данной строки оба родственных слова как бы «рифмуются». Слышны и другие переключки: «родина», «родное», «родимый» и т. п. – все они исподволь присутствуют в «народиться», объединены с ним общим звуком и корнем.

Но дело не только в этом. Ибо, согласившись с «не родившемся», мы вступаем в противоречие с общим смыслом стихотворения, что в свою очередь – и это самое важное! – ведет нас к принципиальной ломке всей идейно-художественной системы Клюева в период его переписки с Блоком (1907–1915).

*

Всё творчество Клюева – и в 1900-е годы, и позже – устремлено к Жизни. Человек глубоко религиозный, Клюев после 1905 года мучительно размышляет о «подлинной» Жизни, «живом» Боге, преодолении Смерти,

Воскресении и Возрождении. Как и многие русские люди этого времени, он ищет опору в евангельских текстах. «В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков»; «Слова, которые Я говорю вам, суть дух и жизнь»; «Я есмь путь и истина, и жизнь», «Я есмь воскресение и жизнь» – эти и другие слова Христа (или о Христе) в святом благовествовании от Иоанна глубоко волновали и вдохновляли молодого олонецкого поэта. «Потрясает невольно идущая Жизнь», – восклицает Клюев в одном из писем к В. Я. Брюсову¹⁰. Троиединство «Бог – Народ – Природа», на котором зиждется формирующееся в те годы мировосприятие Клюева¹¹, насквозь проникнуто ощущением органической «живой жизни».

«Жизнь» – один из лейтмотивов переписки Блока и Клюева. «...Грядет Жизнь, жизнь бессмертным и свободным...» – слова из первого письма Клюева к Блоку¹² (с актуальным политическим подтекстом). Жизнь – божественна, богоданна и бесконечна. Жизнь – это Смысл и Суть, ослепительный осиянный Свет. «Безбрежно счастье смотреть в глаза белому сиянию Жизни», – сказано в другом письме Клюева к Блоку (июль 1909 г.)¹³. Многие письма Клюева к Блоку заканчиваются пожеланием «жизни»: «Жизнь Вам и слава»; «Свет Вам и Жизнь весенняя»; «...Жизнь Вам и алая кровь...» и т. п. Пожеланием «жизни и радости» завершается и письмо со стихотворением «Сколько перепутий, тропок-невидимок...». Блок хорошо понимал глубинное значение этого слова. В несохранившемся письме к И. П. Брехвичеву (видимо, декабрь 1910 года) Блок подчеркивал, что Клюев «жаден до чтения и, конечно, особенно до чтения о "жизни"»¹⁴.

Клюев – не исключение: слова «жизнь» и «живая жизнь», насыщенные религиозно-мистическим смыслом, были весьма употребительными в лексиконе Серебряного века; они свидетельствуют об общественных настроениях той эпохи¹⁵. Такое мироощущение особенно отличало некоторых русских символистов, например, Александра Добролюбова, чья «Книга Невидимая», изданная в 1905 году, долгое время была для Клюева «путеводной».

«Жизнь» – синоним Рождения (дать жизнь = родить). Приверженец «живой жизни», Клюев воспевает и возвеличивает всё, что способно рождать – способствовать продолжению Жизни: плодоносную землю, брошенное в нее зерно, хлебный колос, тепло овина, детородное семя... Брак, зачатие, рождение, родительский очаг – все эти сокровенные пласты бытия находят в творчестве Клюева своеобразное, узорчато-яркое отображение.

Поэзия Клюева, если говорить о ней в целом, – страстный гимн Жизни как рождающей стихий. Отсюда и культ Матери – тема, главенствующая в творчестве Клюева: цикл «Избяные песни», посвященный «Памяти матери» (1914–1916); стихотворение «Рожество избы» (между 1915 и 1917); замечательное стихотворение «Мать» (между 1919 и 1921); поэма «Мать»

Суббота» (1921) – о рождении Хлеба, источника жизни; наконец – фрагменты поэмы «Песнь о Великой Матери» (то есть о России, родине), завершающей его творческий путь. «Матерь-Жизнь» – одно из устойчивых, излюбленных выражений Клюева, который и утвердил себя в русской поэзии как поэт рождающего, материнского начала.

Это начало поэт связывал в первую очередь с русским народом, живущим «естественной» жизнью, «заодно с Природой» и потому – божественным. Клюев боготворил русский народ («народ-богочеловек»¹⁶) и, разумеется, чрезвычайно его мифологизировал – уподоблял то распятому, то воскресшему Христу. «Он воскресенный Иисус / Народ родной страны», – восклицал поэт в феврале 1917 года¹⁷. (Как и все русские народники XIX и начала XX века, Клюев, говоря о «народе», имел в виду прежде всего крестьянство, русских «жнецов» и «пахарей».)

«Жизнь» (в своем понимании этого слова) Клюев неизменно соотносил с созидательной, творческой («жизнетворческой») силой: «Всё победнее окрест / Жизни творческие ходы»¹⁸. Эти «ходы», по Клюеву, ведомы прежде всего Народу, богочеловеку, создателю духовных ценностей, способному выразить Невыразимое – божественную Тайну.

Итак, «народившийся миг» в стихотворении 1910 года есть ничто иное, как исток Жизни – божественной влаги, орошающей народную душу. Всё стихотворение наполнено предчувствием грядущего Возрождения, напоено дыханием близкой Весны, пророчествует о пробуждающейся Жизни, о преодолении «тяжких печатей» (намек на реакцию 1906–1908 годов¹⁹). Поэт-народолюбец стремится передать читателю свое «предвесеннее» состояние души: предощущение новой Жизни, ожидание Свободы. Слово «нарождающийся» предельно точно передает эту жажду обновления, отказ от прошлого и устремленность к будущему, незримое, но неуклонное нарастание «Радости». Не случайно себя и своих «собратьев» поэт «из народа» сравнивает с «ландышами весенними» и призывает (в этом же стихотворении) ввериться «текущего сумеркам прозрачным» (подчеркнем: «текущего», а не тому, что еще «не родилось!»). Чуть ранее, в январе 1910 года, Клюев прислал Блоку стихи, озаглавленные «На пороге зимы», в которых также предугадывал «нарождающееся по каплям» пробуждение народной души («Мы предвесенни, как снега»). О подспудном, невидимом созревании народной души говорилось и в клюевском стихотворении-манифесте «Голос из народа» (1910), насыщенном той же, по сути, образностью: предутренние тучи, весенние зори и струи подземных рек. С «Голосом из народа» перекликается и другое программное стихотворение «Вы обещали нам сады...» (1911): «Вскормили нас ущелий недра, / Вспоил дождями небосклон» и т. д. Сопричастная Природе и Богу, народная душа черпает из недр Природы, из вечной Реки Жизни²⁰. О том

же сказано и в более позднем стихотворении: «Мужицкая душа, как кедр зеленотемный, / Причастье Божьих рос неуголимо пьет»²¹.

Совершенно ясно, что тот самый «миг», который знатоки и публикаторы Клюева аттестуют как «не родившийся», на самом деле – миг Жизни, капля Вечности, залог Грядущего («Продлится миг, как долгий век, / Взойдут неведомые светы... / У лучезарных, райских рек / Сойдемся мы, в виссон одеть»²²). В этот миг, подобный «долгому веку», «народная душа» вбирает в себя огромный «многорадужный» мир («отразим стоцветности блики и зигзаги»), вливается в поток времени, приобщается к Бесконечному²³.

Ко всем этим мотивам Клюев возвращался неоднократно. В статье «Порванный невод» (1919) он писал о горчичном зерне, из которого вырастет «могучее дерево жизни», об «особом человеческом состоянии», которое русские хлысты зовут «Рожеством ангелов», о «подземных истоках души народной». И в той же статье: «По народному пониманию, искусство – ключ, открывающий человеку неведомое, чертог брачный, где таинственная Дева-жизнь, жена, облеченная в солнце, да совершится между ними Красный брак, огненное семяизвержение»²⁴. Используя библейские образы и метафоры, Клюев непрестанно варьирует ту же тему: божественную тайну Жизни.

Подобно тому, как из зерна вырастает Древо, из капли пристекает Река, – точно так же из Настоящего возникает Будущее (из Мига – Вечность). Ключ к «народной душе» (так, по крайней мере, думалось Клюеву) – в ее сопричастности «невольно идущей» светоносной и вечной Жизни. Это – живой ключ, божественный исток, исподволь пробивающий себе путь в подземной могильной Тьме²⁵.

*

Все эти аспекты следовало иметь в виду С. И. Субботину и В. П. Гарнину, истолковавшим явную ошибку или опisku (коих – повторимся – немало в текстах, писанных рукой Клюева) как подлинную авторскую волю.

Однако изменение одной единственной буквы лишает суждение Клюева о «народной душе» всякого смысла. Слова о «не родившемся миге» не могли принадлежать Клюеву. В своих стихах или письмах (например, к Блоку) поэт часто говорил о Неизреченном, о «тишине безвестья», которой окутаны его «жнецы» и «пахари»²⁶, о «безглагольности» народного искусства (за этим словом стояло его тогдашнее понимание творчества как молитвы или даже молчания). Но невозможно, недопустимо приписывать Клюеву мысль о не-рождении, то есть небытии и бесчувствии как источнике «народной души».

Следовало, наконец, просто-напросто вдуматься в текст стихотворения. Черда соображений, изложенных выше, вовсе не обязательна для

того, чтобы уразуметь его общий смысл. Достаточно, на наш взгляд, соотнести спорную строчку о «народной душе» с предыдущей, последующей и предпоследней, чтобы уловить намеченное Клюевым противопоставление «прошлого» и «нарождающегося». В контексте всего стихотворения это противопоставление кажется несомненным. Увы, в данном случае смысловая очевидность разбилась о риф неверно (или неясно) начертанной буквы.

Внимательное отношение к автографу, текстологическая скрупулезность, филологическая акрибия – качества, бесспорно, ценнейшие; не секрет, что и самые серьезные исследователи допускают ошибки при публикации архивных текстов. Однако приверженность к букве, рабская от нее зависимость и неумение видеть текст как целостное художественное произведение чреваты – что и демонстрирует описанный нами прискорбный казус! – худшими последствиями: от грубейшего искажения до полнейшей нелепицы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Север (Петрозаводск). 1978. № 8. С. 93–112; № 9. С. 91–110. Стихотворение «Сколько перепутий, тропок-невидимок...» – № 9. С. 103. В начале статьи указано, что письма Клюева к Блоку цитируются «по машинописной копии, любезно предоставленной Д. Е. Максимовым и сверенной с автографами ЦГАЛИ...» (№ 8. С. 103).
Статья перепечатана в кн.: *Базанов В. Г. С родного берега. О поэзии Николая Клюева*. Л., 1990. С. 31–83.
- ² См.: Письма Н. А. Клюева к Блоку / Вступит. статья, публ. и коммент. К. М. Азадовского // *Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга четвертая (Литературное наследство. Т. 92: В пяти книгах)*. М., 1987. С. 427–523 (стихотворение «Сколько перепутий, тропок-невидимок...» – С. 496–497).
- ³ *Клюев Н. Стихотворения. Поэмы. Вступит. статья, сост. и подгот. текста К. Азадовского*. М., 1991.
- ⁴ *Есенин С. Полное собрание сочинений в семи томах. Т. 5. Проза. Сост., подг. текстов и коммент. А. Н. Захарова, С. П. Кошечкина, Е. А. Самоделовой, С. И. Субботина и Н. Г. Юсова*. М., 1997. С. 450.
- ⁵ *Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения. Поэмы. Предисл. Н. Н. Скатова, вступит. статья А. И. Михайлова, сост., подг. текста и примеч. В. П. Гарнина*. СПб., 1999. С. 842.
- ⁶ См.: *Клюев Н. Письма к Александру Блоку 1907–1915*. Публ., вводная статья и коммент. – К. М. Азадовский. М., 2003. С. 156 (далее – сокращенно: Письма к Александру Блоку).
- ⁷ Там же. С. 185.
- ⁸ Из стихотворения «Беседный наигрыш, стих доброписный» (1915) // *Клюев Н. Песнослов. Книга первая*. Пг., 1919. С. 250 (далее – сокращенно: Песнослов 1).

- ⁹ Ср. изначальное значение этого слова в словаре Даля: «...люди, народившийся на известном пространстве».
- ¹⁰ Письмо от февраля 1914 г. // Цит. по: Письма к Александру Блоку. С. 350.
- ¹¹ См. об этом подробнее: *Азадовский К. М.* Раннее творчество Н. А. Клюева (новые материалы) // Русская литература. 1975. № 3. С. 205–206.
- ¹² Письма к Александру Блоку. С. 111.
- ¹³ Там же. С. 198.
- ¹⁴ Цит. по статье: *Брихничев И. П.* Северное сияние (о Николае Алексеевиче Клюеве) // Руль. 1912. № 355. 18 июня. С. 2.
- ¹⁵ О «жизни», «живой жизни» и мифологизации этих понятий в эпоху символизма см.: *Хансен-Леве О.* Концепция житнетворчества в русском символизме начала века // Блоковский сб. XIV. К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998. С. 57; Письма к Александру Блоку. С. 116–117.
- ¹⁶ Из статьи Клюева «В черные дни» // Наш журнал (Петербург). 1908. № 1 (февраль). С. 63.
- ¹⁷ Из стихотворения «Февраль» // *Клюев Н.* Песнослов. Книга вторая. Пг., 1919. С. 174 (далее – сокращенно: Песнослов 2).
- ¹⁸ Из стихотворения «Белизна небесных риз...» (1910) // Письма к Александру Блоку. С. 230.
- ¹⁹ Мотив победы над «прошлым», высвобождения из-под гнета «минувшего» явственно звучит в творчестве Клюева этого времени, например, в стихотворениях «Не оплакано бывшее...» (1909): «Об оставленном не плачь ты, – / впереди чудес земля»; «Старый дом зловеще гулок...» (1910): «Но бывшему неподвластны / Мы в грядущее глядим»; «Костра степного взывы...» (1910): «Минувшего поминки, / Грядущего символ»; и др. (см.: Песнослов 1. С. 45, 41; *Клюев Н.* Братские песни. М., 1912. С. 49).
- ²⁰ «Река жизни» не раз встречается в клюевских текстах 1909–1911 гг. См., например, в стихотворении «Есть то, чего не видел глаз...» (1910): «Недостижимо смерти дно, / И реки жизни быстротечны»; в «Братской песне» (1911): «Человеческие роды / Повести к живым рекам» (Песнослов 1. С. 78, 104). См. также письмо к Блоку от апреля–мая 1912 г. (Письма к Блоку. С. 270). Источники этого образа у Клюева – Откровение св. Иоанна Богослова (22, 1) и «Книга Невидимая» Александра Добролюбова.
- ²¹ Из стихотворения «Где пахнет кумачом – там бабы посиделки...» (1916) // Песнослов 2. С. 134.
- ²² Из стихотворения «О, поспешите, братья, к нам...» (1911 или 1912) // Песнослов 1. С. 102.
- ²³ Ср. в стихотворении «Бегство» (1910 или 1911): «И душа, возликовав, в бесконечность заглянула» // Песнослов 1. С. 74.
- ²⁴ Звезда Вытегры. 1919. № 48. 3 августа. С. 2.
- ²⁵ Ср. в стихотворении «Он придет! Он придет! И содрогнутся горы...» (1911 или 1912): «И пойму я, что минуло царство могилы, / Что за гробом припал я к живому ключу...» // Песнослов 1. С. 107.
- ²⁶ Из стихотворения «Наша радость, счастье наше...» (1910) // Песнослов 1. С. 9.

ХЕНРИК БАРАН

О СТИХОТВОРЕНИИ ХЛЕБНИКОВА «ЧЕРНЫЙ ЦАРЬ ПЛЯСАЛ ПЕРЕД НАРОДОМ...»

Начнем с текста, впервые опубликованного под заглавием «Лучизм. Число 1-ое» в сборнике «Четыре птицы» (1916):

- 1 Черный царь плясал перед народом,
- 2 И жрецы ударили в тамтам.
- 3 И черные жены смеялись смелей,
- 4 И губы у них отягчал пэлелэ!
- 5 И с нескромным самоварчиком
- 6 И с крылышком дитя –
- 7 Оно, о солнце-старче, кум,
- 8 Нас ранило шутя.
- 9 Лишь только свет пронесся семь,
- 10 Семь раз от солнца до земли,
- 11 Холодной стала взором темь,
- 12 И взоры Реквием прочли.
- 13 Черный царь плясал перед народом,
- 14 И жрецы ударили в тамтам¹.

Автограф стихотворения не сохранился, однако, как отмечают составители «Собрания сочинений», в частной коллекции Вяч. Вс. Иванова имеется рукопись конца 1921 – начала 1922 г., в которой отсутствуют строки 5–8. Наличие сокращенного варианта свидетельствует о том, что второе четверостишие, столь резко контрастирующее с остальным текстом по образности и стилистике, было в какой-то мере факультативным по отношению к смысловому ядру стихотворения.

К данному тексту исследователи обращались дважды. В свое время В. Я. Мордерер выступила с предположением о том, что в стихотворении зашифрованы два накладывающихся друг на друга образа и что его следует читать как некое иносказание об одном из главных персонажей русской культуры: «сквозь внешнюю атрибутику праздника африканского племе-

ни <...> просвечивают лучи образов двух «первых» поэтов – псалмопевца царя Давида («проплясавшего пред Ковчегом Завета») и "черного" "солнца русской поэзии" Пушкина². Такая «лучистая» интерпретация, мотивированная особым местом, которое Пушкин занимает в поэтической мифологии Хлебникова³, приводит к попытке объяснить строки 9–12 фактами пушкинской биографии: «Любовь Пушкина, его сватовство (1830) отделены от смерти поэта семью годами ("свет пронесся семь ... раз от солнца до земли")»⁴. Впоследствии Г. А. Левинтон, выразив некоторые сомнения относительно гипотезы о наличии в стихотворении пушкинской темы, указал на вероятный – эротический – пушкинский подтекст образа *самоварчика* (строфа из первой редакции «Графа Нулина»), а также связал живописный образ Амура в строках 5–6 («И с нескромным самоварчиком / И с крылышком дитя») с традициями ломоносовской и анакреонтической поэзии⁵.

Авторы упомянутых выше работ опирались в основном на русскую и мировую словесность и ее разные исторические контексты. С выходом первого тома нового «Собрания сочинений» пространство потенциальных интерпретаций неожиданно расширилось. Одной из наиболее удачных комментаторских находок редакторов «Собрания сочинений» Р. В. Дуганова и Е. Р. Арензона можно считать выявление визуального источника стихотворения: им оказалась репродукция этнографического рисунка из жизни африканского племени – «Мунза, король Мангабутту, пляшет перед своими женами и воинами (1870)». Этот рисунок – одна из многих иллюстраций к обширному разделу об Африке в третьем томе «Истории человечества» Г. Гельмольта (капитальный и весьма популярный в начале века труд, переведенный с немецкого и на русский, и на английский)⁶.

Сопоставление рисунка, воспроизведенного в «Собрании сочинений»⁷, с первыми четырьмя строками текста Хлебникова показывает, что поэт прибегнул здесь к экфрасису – приему, заключающемуся в использовании описания произведения изобразительного искусства внутри произведения искусства словесного⁸. На рисунке танцующий африканский король показан крупным планом; вокруг него, справа и сзади, на некотором расстоянии, виден ряд сидящих полуобнаженных женщин, за которыми стоят ряды воинов с копьями. Жрецов, дважды упомянутых в стихотворении, на рисунке не видно, а лица фигур второго плана нарисованы столь мелко, что образ смеющихся «черных жен» в строках 3–4 следует считать плодом творческой фантазии, своего рода доработкой визуального текста в соответствии с замыслом поэта.

Рисунок, выполненный по рассказу немецкого путешественника Георга Штейнфурта, наглядно показывает воздействие музыки. Этот момент подчеркнут также в «объяснении», напечатанном на обороте рисунка: «80

жен короля сидели в один ряд квадратом на своих маленьких скамейках и били в ладоши. <...> Были собраны все музыкальные силы, которыми располагал король: котлообразные и деревянные литавры, рога и дудки, гремушки и колокола. <...> В таком наряде, среди такой обстановки прыгал Мунза в дикой пляске, размахивая руками во все стороны под такт музыки. Ноги его то метались взад и вперед по полу горизонтально, то высоко подбрасывались на воздух. При этом непрерывно гудела музыка дико и неутомимо-однообразно <...> С поднятыми вверх руками женщины сопровождали эти звуки, отбивая такт ударами своих ладоней одной об другую»⁹.

Данный случай экфрасиса не является чем-то исключительным для Хлебникова: в корпусе его текстов исследователями обнаружено немало примеров, когда либо целое произведение, либо какой-то его фрагмент возникает в результате такого рода перекодировки¹⁰. При этом, как нам приходилось уже отмечать, наряду с ориентацией на авангардистское искусство, во многом перекликающееся с его поэтикой, внимание Хлебникова нередко привлекают произведения вполне академического характера, вышедшие из-под кисти малоизвестных ныне второсортных или третьесортных художников¹¹.

Однако само по себе выявление визуального источника центрального образа стихотворения «Черный царь плясал перед народом...» еще не дает ответа на ключевой вопрос: какова смысловая функция образа пляшущего африканского короля? Одновременно напрашивается и другой: если считать упомянутую выше «пушкинскую» интерпретацию маловероятной, то о чем же идет речь в стихотворении?

Отметим сразу: данный текст посвящен переживаниям лирического героя, он фиксирует перемены в его обстоятельствах и настроении. Прежде чем попытаться показать это, напомним, что Хлебников нередко писал стихотворения «на случай», «на ситуацию»: в их основе лежит какое-то происшествие из его биографии, скорее всего незначительное, которое в данный момент вызвало его творческий отклик.

Примером того, как Хлебников мог откликнуться на какую-то бытовую обстановку и виртуозно превратить ее в произведение искусства, может послужить стихотворение «Случай» («Напитка огненной смолой...») (1919): «Напитка огненной смолой / Я развеселил суровый чай. / И Лиля разуму «долой» / Провозглашает невзначай. / И пара глаз на кованом затылке / Стоит на страже бытия. / Лепешки мудрые и вилки, / Цветов кудрявая и смелая семья. / Прозрачно-белой кривизной / Нас отражает самовар, / Его дыхание и зной, / И в небо падающий пар – / Все бытия дает уроки, / Забудь, забудь времен потоки»¹². Текст этот возник в апреле 1919 г. в результате игры в буримэ у Л. Ю. и О. М. Бриков. Игра, в которой также

приняли участие Маяковский, Пастернак, Р. О. Якобсон и В. И. Нейштадт, описана в воспоминаниях об этом периоде: «Зашел разговор о "поэтическом зрении". Потом кто-то предложил сочинять стихи на заданные рифмы с условием: изображать лишь то, что находится в данной комнате <...> Дело происходило действительно за чайным столом. Чай был без сахара – суровый. Хлебникову (он промочил ноги) влили в стакан – для профилактики – чего-то крепкого. На столе стояло блюдо с ржаными лепешками, лежали вилки. И лепешки с замечательным эпитетом "мудрые", и вилки тоже вошли в стихотворение Хлебникова. Короче – о заданных рифмах Хлебников, конечно, позабыл, однако его стихотворение отразило окружающую обстановку вплоть до мелких деталей. Но одним, двумя штрихами Хлебников придал всему какое-то философское звучание»¹³.

Наличие сведений об обстоятельствах создания какого-то текста Хлебникова (да и не только Хлебникова!) – редкий подарок для исследователей его творчества, очень часто (особенно когда речь идет о стихотворениях) сталкивающихся с недостатком информации, которую можно было бы учесть при анализе¹⁴. При этом интерпретацию нередко осложняет отсутствие в структуре самого произведения, на любом уровне, хотя бы минимального сигнала о его потенциальной направленности, внетекстовой основе, авторском замысле, а также глобальность и своеобразная «панхронность» поэтического мышления Хлебникова. Как, известно, глава будетлян с поразительной легкостью соплагал в одном и том же тексте образы из самых разных, предельно отдаленных и, казалось бы, несочетаемых друг с другом областей Природы и Культуры. Поэтому неудивительно, что внимание интерпретаторов зачастую привлекает именно второй, переносный план, а сам «сюжет», на основе которого возникло и развертывается данное стихотворное пространство, с трудом поддается реконструкции.

Вернемся к стихотворению. Немаловажным для его анализа является тот факт, что использование Хлебниковым рисунка из «Истории человечества» было отнюдь не единственным случаем обращения поэта к этому изданию. При создании повести «Ка» весной 1915 г. он широко использовал данные о Древнем Египте из того же третьего тома; сведения из «Гельмольта» также отражены в его брошюре «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне»¹⁵. «Роюсь в Брокгаузе, многотомных трудах о человечестве», – написал Хлебников в декабре 1914 г. из Астрахани М. В. Матюшину¹⁶, и это заявление вполне соответствовало действительности. «История человечества» почти наверняка находилась в библиотеке семьи Хлебниковых, и нетрудно представить себе поэта, листавшего третий том и внезапно вдохновившегося полной энергии экзотической картинкой из жизни африканского племени.

Экзотика эта передается в начале стихотворения не только на уровне образов, но и лексическими средствами. В конце 2-й и 4-й строк, в маркированной позиции, поэт использует иностранные слова *тамтам* (бубен) и *пэлезэ* (кольцо, продетое через нижнюю губу), которые функционально воспринимаются почти как неологизмы, с их «мерцающей» семантической нагрузкой, хотя их смысл проясняется контекстом. Таким образом, начало стихотворения похоже на начало другого, более известного хлебниковского произведения из сборника «Четыре птицы», «Усадьба ночью, чингисхань!». Возможно, что это сходство не является случайным (см. ниже).

В центре второго четверостишия – бог любви Амур (Эрот), не названный, но легко идентифицируемый¹⁷; его стрелы, как указывает лирический герой, ранили *нас*. Нет возможности – да и нет необходимости – выяснить, о какой из женщин, в которых поэт был влюблен, идет речь. Важно само заявление о внезапно нахлынувшем чувстве – заявление, положительная тональность которого, несмотря на всю разницу в образах и стилистике, соответствует энергии и эротизму картины, описанной в начале стихотворения. Можно даже предположить, что стрелы Амура застают «нас» именно за просмотром тома Гельмольта, хотя, конечно, это лишь один гипотетический, «виртуальный» сценарий, – более вероятно, если говорить о реконструкции потенциального сюжета стихотворения, что воспоминание о рисунке из африканской жизни вызвано ситуацией, указанной во втором четверостишии.

Наряду с реквизитами анакреонтики во втором четверостишии внимание привлекает слегка ироническое, «фамильярное» обращение «солнце-старче, кум», которое указывает на своеобразную «близость» лирического «я» к светилу¹⁸. Неожиданное на первый взгляд слово *кум* – прямая переключка с повестью «Ка», где фараон Эхнатэн (Ахнатон), двойник поэта, заявляет «словами, понятными для пахаря»: «Я пашни Хапи озаливил, / Я к солнцу вас, ромету, вывел, / Я начерчу на камне стен, / Что я кум Солнца Эхнатэн. / От суеверий облаков / Ра светлый лик очистил. / И с шепотом тихим Ушепти / Повторит за мною: ты прав! / О, Эхнатэн, кум Солнца слабогрудый!»¹⁹ Таким образом, стихотворение «Черный царь плясал перед народом...», наряду с повестью, входит в ряд текстов, в которых столь важный для раннего Хлебникова (и для группы «Гилея» в целом) солнцелюбческий миф развивается и трансформируется²⁰.

В третьем четверостишии, как это нередко бывает в текстах Хлебникова, поэт резко меняет тональность, описывая новое, качественно другое эмоциональное состояние: «Холодной стала взором темь / И взоры Реквием прочли». Совсем необязательно интерпретировать эти строки как указание на физическую смерть; как нам кажется, они указывают на умирание чувства, о чем лирический герой узнает из взгляда любимой женщины.

Пробуждение и исчезновение любви разделены неким временным отсеком («Лишь только свет пронесся семь, / Семь раз от солнца до земли»), который можно трактовать как приблизительно один час – если предположить, что Хлебников, в своих статьях и декларациях часто приводящий данные из области астрономии, облек в поэтическую форму точное вычисление (солнечный луч доходит до поверхности земли приблизительно через 8 минут) – или же, если предположить какой-то переносный смысл для солнечной «меры», как более длительный период. В любом случае, для стихотворения существенно само упоминание солнца и его света, поскольку, как свидетельствует запись в дневнике Хлебникова, в какой-то момент он стал думать о возможном воздействии солнечной периодичности на человеческие эмоции: «Судьбы чувств и год. Чувства связаны, как и сердечные судьбы, с солнцем: чувства имеют свой период и сразу иссякают по особым законам»²¹.

Стихотворение завершается повтором первых двух строк. Однако воспроизведение начала текста на новом месте вовсе не означает, что его семантическая нагрузка остается без изменений. Повтор охватывает лишь первое двустишие: по понятным причинам, учитывая содержание строк 9–12, отсутствуют смеющиеся «черные жены» и связанные с ними ассоциации. Предшествующие негативные образы, особенно «И взоры Реквием прочли», активизируют соответствующие смысловые оттенки в образах танца и ударивших в тамтамы жрецов. Таким образом, благодаря кольцевой композиции, пространство стихотворения, разворачивающееся в реальном времени, становится иконическим знаком меняющихся чувств лирического героя – перехода от вспыхнувшей влюбленности к разочарованию.

Выше мы указали на параллель между первым четверостишием анализируемого текста и началом стихотворения «Усадьба ночью, чингисхань!». Отметим, что среди императивов, созданных на основе имен собственных и использованных в начальной части этого стихотворения, встречается форма *моцарть*, в семантическое поле которой потенциально входит и «Реквием». Добавим, что в стихотворении «Усадьба ночью, чингисхань!» поэт также описывает перемену в эмоциональном состоянии лирического героя и фиксирует, в необычной форме, указание на протекание времени и его результат: «Но смерч улыбок пролетел лишь / Когтями криков хохоча, / Тогда я видел палача / И озираю ночную, смел, тишь. / <...> Еще плеснула сутки ось, / Идет вечерняя громада»²². Этот текст, как и стихотворение «Черный царь плясал перед народом...», завершается маркированным, «похоронным» двустишием: «И тяжелой походкой на каменный бал / С дружиною шел голубой Газдрубал»²³. Возможно, что одно и то же событие толкнуло Хлебникова на создание обоих произведений.

Вернемся, наконец, к 7-й строке и к обращению к солнцу как «кум». Использование здесь того же образа, что и в повести «Ка», дает возможность предложить датировку стихотворения: по-видимому, оно возникло приблизительно в то же время, что и повесть, весной 1915 года. Впоследствии, в эссе «Своеси» (1919), сопоставляя три своих наиболее важных, особенно сложных текста дореволюционного периода («Девий бог», «Дети Выдры», «Ка»), Хлебников напишет: «В "Ка" я дал созвучие "Египетским ночам", тяготение метели севера к Нилу и его зною», и упомянет африканский «голос» повести²⁴. Тот же самый «голос», рассказывающий о возникновении и исчезновении страсти, слышен и в стихотворении «Черный царь плясал перед народом...».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 томах. Т. 1. Литературная автобиография. Стихотворения 1904 – 1916 / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. М., 2000. С. 329 (далее – СС).
- ² Мордерер В. Я. Опыт прочтения трех стихотворений Хлебникова, Мандельштама, Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 53.
- ³ См.: Баран Х. Пушкин в творчестве Хлебникова: некоторые тематические связи // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в. М., 1993. С. 152–178.
- ⁴ Мордерер В. Я. Указ. соч.
- ⁵ Левинтон Г. А. Заметки о Хлебникове // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция. Тезисы и материалы. М., 1993. С. 125–137.
- ⁶ СС. Т. 1. С. 509. Речь идет об издании: История человечества / Общая редакция Г. Гельмольта. Т. 3. Западная Азия и Африка. СПб., 1903. Рисунок помещен между с. 460 и 461.
- ⁷ СС. Т. 1. С. 328.
- ⁸ Применению этого приема посвящен сборник: Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002. См. особенно статью: Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова (с. 71–86).
- ⁹ История человечества. Т. 3. Напротив с. 461.
- ¹⁰ Первый случай иллюстрируется стихотворениями «Меня проносят на слоновых носилках...», в котором Хлебников откликнулся на индийскую миниатюру бога Вишну (см.: Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967. С. 167–171) и «Где волк воскликнул кровью...» и «Воин морщинистолобый...», навеянные одним и тем же рисунком П. Филонова «Охотник» (см.: Парнис А. Е. О метаморфозах мавы, оленя и воина. К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования [1911–1998] / Сост. Вяч. Вс.

- Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. М., 2000. С. 637–695); второй – одной из частей поэмы «Вила и леший», источником которого является картина А. Беклина «Fischender Rap» («Пан-рыболов») (*Харджиев Н. И.* Поэзия и живопись [ранний Маяковский] // *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2-х томах / Сост. Р. Дуганов, Ю. Арпишкин, А. Сарабьянов. М., 1997. Т. 1. С. 80).
- ¹¹ См.: *Баран Х.* О визуальных источниках текстов Хлебникова // *Баран Х.* О Хлебникове: контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 170–198.
- ¹² *Хлебников В.* Поэзия. Драматические произведения. Проза. Публицистика / Сост. и коммент. А. Е. Парниса; предисл. Ю. Н. Тынянова. М., 2001. С. 97. В СС текст напечатан без заглавия, а 4-я строка дана ошибочно как «Провозгласила невзначай» (Т. 2. С. 43). В сб. «Творения» последняя строка транскрибируется как «<Закона требует взамен> потоки» (*Хлебников В.* Творения / Общая ред. и вступ. статья М. Я. Полякова. Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986. С. 115.); сопоставление с автографом показывает, что такое прочтение является неверным. На наш взгляд, принципиальный текстологический вопрос остается открытым: считать ли восьмистишие «Бег могучий, бег трескучий», записанное на обороте автографа, продолжением (второй частью) данного стихотворения (эта точка зрения отражена в сборниках «Творения» и «Поэзия») или самостоятельным текстом (СС). Основной аргумент в пользу первой точки зрения – наличие в первом тексте образа, связанного с Маяковским («И пара глаз на кованом затылке»); полемика с Маяковским («Наш марш») – сквозная тема второго текста. См. об этом: *Парнис А.* Новое из Хлебникова // *Даугава.* 1986. № 7 (109). С. 106–112.
- ¹³ СС. Т. 2. С. 510 (воспоминания В. И. Нейштадта, первоначально – в журнале «30 дней». 1940. № 9–10. С. 105).
- ¹⁴ Другой такой случай – стихотворение «С утробой медною» («Испаганский верблюд»), поводом для возникновения которого послужила чернильница в форме верблюда, принадлежавшая Р. П. Абиху. См.: *Парнис А. Е. В.* Хлебников в революционном Гиляне // *Народы Азии и Африки.* 1967. № 5. С. 156–164.
- ¹⁵ См.: *Баран Х.* Египет в творчестве Хлебникова // *Баран Х.* О Хлебникове... С. 124–169.
- ¹⁶ *Хлебников В.* Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940. С. 372.
- ¹⁷ Тем более, что он встречается и в других текстах Хлебникова; ср.: «На острове Эзеле / Мы вместе грезили. / Я был на Камчатке. / Ты тербила перчатки. / С вершины Алтая / Я сказал "дорогая". / В предгорьях Амура / Крылья Амура» (СС. Т. 1. С. 233). Возможно, что уменьшительная форма *крылышком* возникла под воздействием неологизма *крылышкуя* в стихотворении «Кузнечик» («Крылышкуя золотописьмом...»).
- ¹⁸ Подобные обращения характерны для футуристов. Ср., например, в стихотворении Маяковского «Необычайное приключение...»: «Я крикнул солнцу: / "Дармоед! / занежен в облака ты" <...> Я крикнул солнцу: / "Погоди! / послушай злато-лобо"».
- ¹⁹ Творения. С. 533. Впоследствии, в стихотворении «Моряк и поец» (1921), поэт заявит о потенциальном «родстве» всех со всеми («Скажи, ужели святотатство /

Сомкнуть, что есть, в земное братство? / И, открывая умные объятья, / Воскликнуть: "Звезды – братья! Горы – братья! Боги – братья!"») и даже о главенствующей роли человечества в этом ряду («Я, человечество, мне научу / Ближние солнца честь отдавать!») (Творения. С. 134).

²⁰ См.: Баран Х. К истокам солнцелоборческого мифа // Баран Х. О Хлебникове... С. 50–67. Звательная форма *старче* напоминает о шуточных обращениях к старому году (*старик, дед*) в комической поэме «Суд над старым годом» (1913): «Что ни слово, примем жарче, / Что ж на это скажешь, старче?» (Неизданные произведения. С. 38).

²¹ Хлебников В. Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. СПб., 2001. С. 306.

²² Творения. С. 99.

²³ Там же.

²⁴ СС. Т. 1. С. 7.

МИХАИЛ БЕЗРОДНЫЙ

СР.¹

Статья девятая

И Зиму с севера зовет.
Идет седая чародейка

И холод, чародей всеильный
О Север, Север-чародей
Чародейкою Зимою

Статья десятая

...от этой-то природы бега им и дали имя богов

Наш бог бег

Пер. Васильевой

Статья одиннадцатая

Прибежали в избу дети,
Второпях зовут отца

Крошка-сын к отцу пришел,
И спросила кроха

Статья двенадцатая

Он потянул из тонких пальцев
Александра сырой комок платка

Рыдать, сложа ответственность
в сырой комок платка

Лукаш, «Пожар Москвы»

Статья тринадцатая

Ты охотилась звонким гремением труб,
И слетел с языка мой сокол послушный
На вабило твоих покрасневших губ

Еще неясный голос труб,
Слова, как ястребы ночные,
Срываются с горячих губ

Статья четырнадцатая

Его дарят улыбкой благосклонной
Хозяйка-дура и супруг-дурак

С улыбкой грусти и приветия
открыла дверь в тепло и свет
жена литературоведа,
сама литературовед

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Продолжение. Начало см.: Toronto Slavic Annual. 2003. № 1. P. 155–157.

Михаил Вайскопф

ГОЛУБЬ И ЛИЛИЯ

Романтический сюжет о девушке, обретающей творческий дар

Позаимствовав ряд ключевых мотивов и образов из христианской традиции, романтизм спроецировал их на собственную эстетику и эротику. В первом случае обожествлялся творческий акт, а поэт представал земным воплощением творящего Слова Божия, т. е., по сути, самого Христа; во втором сакрализации – а иногда, напротив, демонизации – подвергался эротический партнер¹: в своем мужском амплуа он ассоциировался с Иисусом, а в женском – с Мадонной² (очень часто снабженной вдобавок чертами святомученицы). Фактически же обе эти сферы – эстетическая и эротическая – постоянно смешивались, поскольку поэтическое одушевление окрашивалось любовной тональностью, а любовь принимала вид творческого озарения: то была ностальгия по абсолюту, понятому как идеал прекрасного. В соответствующем диапазоне подбирались и библейские реминисценции, почерпнутые из Ин. 1:1–10, Песни Песней, Псалтири и пр. текстов.

Русская культура Серебряного века невероятно усложнила и обогатила эту аллюзионную систему³, утрировав вместе с ней и романтическую тягу к самосакрализации. Проникла она, естественно, и в женское творчество. Многие поэтессы настойчиво возводили себя – точнее, свое лирическое alter ego – к тем или иным библейским и мифологическим «патронам» и прототипам, нередко – к историческим соименницам⁴. Разумеется, охотно переносили они на себя черты Богородицы и, одновременно, «невесты Христовой» (порой с привлечением смежных монастырских ассоциаций, подсказанных, в частности, житием св. Терезы Авильской)⁵; вдохновение изображалось при этом как нисхождение Благой вести и зачатие, посредством св. Духа, поэтического Слова (с опорой на Лк. 1:26–39, на литургическую, да и апокрифическую традицию, усвоенную, впрочем, той же литургией). См., например: Мирра Лохвицкая, «Святое пламя», «Красная лилия»; З. Гиппиус, «Благая весть»; А. Герцк, «Счастье», «Что это – властное, трепетно нежное...»; А. Баркова, «Христос»; Черубина де Габриак, «Благовещение». Богородичная символика была едва ли не общим дос-

тоянием всей «женской поэзии» первых десятилетий XX века⁶, безотносительно к индивидуальности, степени мастерства и даже сексуальной ориентации ее представительниц⁷, а равно и к тем житейским, биографическим обстоятельствам, которые давали дополнительный импульс для сюжета о Благовещении.

Однако и сюжет этот в целом, и самоидентификация лирической героини с Приснодевой таили в себе несколько парадоксов, коренившихся в церковной догматике и оказавших причудливое воздействие на его развитие. То, что Церковь со II Вселенского собора объявляла «непостижимым и невыразимым», получало литературное выражение, которое вскрывало еретический потенциал, заложенный в учении о боговоплощении. Так женская лирика, вне зависимости от воли авторов, становилась еретическим деянием.

Проблема тут состояла в ключевом догмате о «единосущии» всех лиц св. Троицы⁸. Литературное сознание, не изощренное в богословской диалектической метафорике, по необходимости тяготело к их прямому сюжетному отождествлению. В итоге получалось, что замещаемая героиней «Богоматерь», зачиная от св. Духа, как бы вступала тем самым в брак и с Богом-Отцом, и с собственным Сыном – т. е. становилась супругой Христовой, – а рождая Иисуса, тем самым рождала и Его Отца (= Небесного Отца всего человечества, а значит, и своего собственного). Такая интерпретация единосущия, не говоря уже о ее «психоаналитических» предпосылках, находила опору и в неизжитых архаических представлениях об инцестуальной природе сакрального брака⁹. В сонете А. Герцык «Любовью ранена, моля пощады...» лирический субъект выступает одновременно в роли и жены, и дочери божества:

А Он, Супруг, объемля благодатью,
Пронзая сердце огненным копьем –
«Я весь в тебе – не думай ни о чем!»
Сказал. И в миг разлучного объятья,
Прижал к устам мне уст Своих печать:
«Мужайся, дочь, мы встретимся опять!»¹⁰

Инцестуальная проблематика усугублялась тем, что со св. Духом или другим лицом Троицы в расхожем, «неканоническом» восприятии всегда мог отождествляться и архангел Гавриил. Вестник зачатия словно принимал на себя и его осуществление. Говоря об отдаленных источниках пушкинской «Гавриилиады», Франк-Каменецкий в своей статье «Разлука как метафора смерти в мифе и поэзии» ссылался на «раннехристианские воззрения, отождествлявшие архангела Гавриила с Логосом, который является одновременно супругом и сыном Марии»¹¹. Думается, однако, что и особой необходимости в подобной апокрифической поддержке не возни-

кало – евангельский рассказ и без нее открывал возможность для такого понимания.

Тут возникала и добавочная сложность, обусловленная симметрической соотношенностью Благовещения с грехопадением Евы. Согласно святоотеческим учениям, ее грех был упразднен Марией как «второй» или «новой» Евой. Отсюда напрашивалось, однако, пугающее представление о функциональной связи между Гавриилом и ветхозаветным змием, так что на первого легко переносились приметы второго. Благодаря апокрифам, связь эта, доведенная уже до прямого сходства, как и показ соответствующих страхов Марии (лишь бегло упомянутых в Евангелии), были прочно усвоены и католической, и православной, в т. ч. богослужебной традицией¹². Проникла эта демонологическая тревога и в письмо пушкинской Татьяны: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искунитель?» – и в некоторые другие тексты XIX столетия (тогда как позже, в женской «декадентской» поэзии, например, у Черубины де Габриак, будет воспеваться именно сатанинская сторона сакральной эротики).

Был у Благовещения еще один ритуальный аспект, значимый для нашей темы и канонизированный в русской поэзии Пушкиным, Дельвигом и Ф. Туманским. В этот день, 25 марта, принято было отпускать птиц на волю, как узников из тюрьмы. Исследователи соединяют этот обычай, как и другие благовещенские обряды, с празднованием весны и весенним «отмыканием» природы (кстати, можно было бы напомнить, что открытая клетка – это известная аллегория дефлорации, подхваченная моралистической живописью). Указывалось и на то, что птицы, по всей видимости, считались посредниками между земным и небесным миром, посланцами от человека к Богу или Богородице¹³.

Конечно, эта традиция поддерживалась и орнитологической атрибутикой евангельского рассказа: ведь голубь (обычно белый, «серебряный») почитался образом св. Духа – как и вестником спасения из Быт. 8:8–12 (имелись, впрочем, у голубя и сексуальные коннотации)¹⁴. С другой стороны, поскольку птицы, включая того же голубя, были древнейшим и повсеместным символом души, благовещенский обычай мог переосмыслиться и как ее освобождение от телесных уз¹⁵. Парадоксальным образом праздник воплощения оборачивался мечтой о развоплощении. Такую интерпретацию, проникнутую тягой к смерти, мы найдем в стихотворении С. Парнок «Целый день язык мой подличал...» (1923):

Благовещенье! Так завещано:
Всем крылатым из плена – вылет.
И твои встрепенутся, всплещутся,
Голубь мой, в поднебесье крылья.

Но чертог скудельный – прочен он,
И не рухнуть ему до срока.
Разъедай же его, червоточина,
Дожидай его, огонь высокий!¹⁶

Между тем похожее столкновение обеих установок, христианско-жизнестроительной и противоположной, эскапистско-некрофильской, мы найдем задолго до того в позднеромантической версии рассказа о Благовещении. Предметом дальнейшего изучения и станет этот сюжет, распространившийся в русской литературе с середины 1830-х гг., – сюжет о юной деве, стяжавшей творческий дар и/или его прекрасный адекват – жениха как олицетворение своих поэтических грез (Гения, взамен Музы, вдохновлявшей авторов-мужчин). Предваряя разборы, следует сразу сказать, что полученный «дар», соединяя романтическую героиню с миром потусторонним, обычно сулил ей скорое и желанное возвращение на загробную родину души; матримониальные же ее чаяния претворялись в утопию небесного, а не земного брака.

Тогда же, во второй половине 1830 гг., т. е. на излете романтизма, подобные порывы уже всюду пародируются – прежде всего авторами, которые враждебно относятся к женскому творчеству в целом. Ср. в повести Рахманного (Н. Н. Веревкина) «Женщина-писательница»:

В семействе заводится язва. Девушка, мучимая великим чертом стихотворства, улетает в область туманного, неопределенного, дикого. Положительного для нее как будто не бывало и нет. Она пренебрегает занятиями и обязанностями своего пола. Житейские потребности кажутся ей мелкими и ничтожными; даже привязанность к отцу и матери слабеет. В ней поселится тревожное волнение; она вторит судьбе слезой и луне улыбкой; что-то предвещает ей удел таинственный, и она трепетно ждет будущности. Вместо того, чтоб жить сердцем, она живет головою, наживает себе chlorosis и, бледная, зеленоватая, налитая белою кровью, часто уже неспособная быть матерью, в восемнадцать лет, Бог весть почему, называет свет лукавым и облекает думы могильным саваном, находя всюду холод, пустоту, тень. Она, что должна была очаровывать других, сама, по крайней мере, на словах, уже разочарована. Ум, напряженный пагубными для нежного тела усилиями, узнает прежде времени то, что мог бы узнать позже; понятия опережают лета; она влюбляется в идеал, разлагает любовь, и, когда выходит замуж, для нее нет ничего нового, кроме чепчика с розами¹⁷.

Пищу для такой критики давало и то обстоятельство, что речь шла преимущественно о писательницах второго, порой (Е. Шахова) даже третьего ряда. То же касается, впрочем, и авторов-мужчин, разрабатывавших сюжет о девичьем вдохновении, хотя сами они, в особенности претенциозный Тимофеев, оценивали себя совсем иначе. Но здесь симптома-

тичен и важен как раз их довольно скромный литературный уровень, за счет которого они с наивной прямолинейностью озвучивали то, что у великих и несравненно более искусственных мастеров либо низводилось в пародию («Гавриилиада»), либо, как в «Евгении Онегине», тонко мотивировалось трогательной любовью экзальтированной героини, теряющей чувство реальности.

Вместе с тем, сам портрет романтической «девы» у авторов 1830-х гг. обычно строился с оглядкой на юную Татьяну Ларину, ибо, не наделив свою героиню поэтическим талантом, Пушкин заменил его проникновенной поэтической чуткостью, мечтательностью и лирическим томлением, вобравшим в себя всю силу и полноту религиозных упований¹⁸. Из ее письма Онегину массовый романтизм заимствует, во многих подробностях, и самую грезу героини о грядущем возлюбленном, которому Татьяна приписала свойства и облик божества: «Ты в сновиденьях мне являлся, / Незримый, ты мне был уж мил, / Твой чудный взгляд меня томил, / В душе твой голос раздавался. / Давно... нет, это был не сон! / Ты чуть вошел, я вмиг узнала, / Вся обомлела, запылала / И в мыслях молвила: вот он! / Не правда ль? я тебя слыхала: / Ты говорил со мной в тиши, / Когда я бедным помогала, / Или молитвой услаждала / Тоску волнуемой души! / И в это самое мгновенье / Не ты ли, милое виденье, / В прозрачной темноте мелькнул, / Приникнул тихо к изголовью? / Не ты ль, с отрадой и любовью, / Слова надежды мне шепнул?»

Этой мистической интонацией и риторическими вопросами перенасыщено, к примеру, стихотворение Надежды Тепловой «К чародею» (1832):

Давно знакома я с тобой.
Когда-то, в редкие мгновенья,
Не наяву, не в сновиденьи,
Видала светлый образ твой.
Когда с денницею румяной
Я шла тропинкою лесной,
Не ты ли веял надо мной
В одежде сизого тумана?
Не ты ль, как дух, в горах блуждал
В тот страшный час, при громах бури,
Не ты ли тучи гнал с лазури?
Не ты ли в молниях блистал?
Не ты ль мне веял теплотою,
Когда покоилась земля,
Когда пришла я на поля,
Опустошенные грозою?
Не твой ли голос по реке
Порой вечерней раздавался,
Не твой ли образ в ручейке

С сияньем вечера сливался?...
 И этот светлый образ, ах!
 С тех пор и в грезах, и мечтах,
 И в тайне сердца молодого
 Не знаю образа иного!¹⁹

Стихотворная драма А. Тимофеева «Елизавета Кульман» (1835) посвящена судьбе изумительно талантливой девушки, скончавшейся в 17-летнем возрасте (1808–1825) в Петербурге. Героиня рассказывает своей сестре *Марии* о посещении ангела-хранителя:

Он раз являлся мне во сне,
 В златой, сияющей одежде,
 С венком из *лилий* на главе

 Он долго вился надо мной
 И над туманною землей,
 Потом спустился, улыбнулся,
 Ко мне тихохонько нагнулся,
 И, взявши за руку, сказал:
 «*К тебе я дар принес от Бога;*
Меня Он вестником избрал.
Тебя там любят. Есть дорога
С земли к высоким небесам.
Ее узнаешь ты. Над солнцем
Тебе готовят вечный храм.
Теперь чужая ты у света,
Гостишь; хозяйкой будешь там.
Теперь я твой, Елизавета!»
Сказал и подал свой венок;
Одежда, взвившись, улетела;
 Все *птички* скрылись, лишь цветок
 Один упал и вострепнулся.
 Его скорей я подняла;
 То, Маша, *лилия* была.
 Мой ангел снова улыбнулся
 И снова подал мне венок:
 Я вся дрожала, я смотрела,
 Я слова вымолвить не смела.

Лилия, обозначающая чистоту и невинность, – обычный атрибут архангела Гавриила, канонический символ Благовещения; поэтому ангел и дарит ее Елизавете (так же, как пушкинский Гавриил – Марии: «цветочек ей вручает»²⁰); к тому же аллюзионному ряду примыкают «птички». Но семантика чуда поставлена здесь еще и в ассоциативную связь с именем

героини. Ведь в Евангелии от Луки рассказ о Благовещении сопровождается сходной историей *Елизаветы*, родственницы *Марии* (1:5–25, 57–80): Елизавета, страдавшая бесплодием, чудесно зачала и родила (Иоанна Предтечу), а ее муж, священник Захария, онемевший было на весь срок беременности, столь же чудесно обрел дар речи (некая параллель центральному евангельскому сюжету о рождении Бога-Слова).

Как бы то ни было, тимофеевское повествование сгущает в себе все благовещенские антиномии, обусловленные «единосутием» и подогретые реликтовой архаикой, пробужденной к нарративному бытию. Изображенный здесь «вестник» – некий гибрид Гавриила с Купидоном, – очевидно, послан был лишь в качестве посредника между Богом и юной девой; а последней, судя по всему, предназначалось стать тамошней «хозяйкой», т. е., в согласии с архаической логикой сакрального брака, небесной супругой божества: «Тебя там любят <...> Хозяйкой будешь там». Вместо того вестник узурпирует прерогативы возлюбленного: «Теперь я твой, Елизавета!» – а мотив невинности, запечатленной в сброшенной им «лилии», контрастно упреждается его эксгибиционистским триумфом, заморозившим визионерку: «Одежда, взвившись, улетела <...> Я вся дрожала, я смотрела».

Вслед за этой исповедью ангел появляется снова, уже наяву и в качестве ее «Гения» («Он! он!» – ликует Елизавета, подобно пушкинской Татьяне, опознавшей героя своих сновидений). Но небесный Гений теперь стилизован и под евангельского Младенца: он изображен как «белокурый мальчик». Сюжетные перипетии Троицы и сакрального брака на этом не кончаются. В сознании тимофеевской Елизаветы, уже оплодотворенной «небесным даром», зарождается творческая «мысль»:

Родилась мысль в моей главе, –
 Еще в какой-то смутной мгле...
 Мой зодчий разум созидает
 Прекрасный храм: его рука
 Давно колонны воздвигает;
 И там, где вьются облака,
 Уж купол с звездами летает.
 Пред этим храмом в умиленьи
 Стою я с девственной мечтой,
 И для высокого служенья
 Священный огонь несусь с собой.
 Зажгутся светлые лампы,
 Святая песнь наполнит храм,
 Кругом заблещут мириады
 Златых светильников, и там
 Между священными столбами
 Повьется чистый фимиам...

Храм, воздвигаемый ее «мыслью» – «зодчим разумом» на священных столбах и венчаемый небесным куполом, конечно же, отсылает к библейскому семистолпному храму, который в Притч. 9:1 построила себе Премудрость²¹. Но «эта премудрость – по мысли Святой Церкви – не кто другой, как ипостасная премудрость Божия – Господь Иисус Христос, научивший нас истинному Богопознанию, а храм, устроенный ею, – Пресвятая Дева Богородица. "Из тебе Божия мудрость, Храм себе создавши, воплотится неизреченным снисхождением, Отроковице неискусобрачная". Поэтому Богоматерь называется "палатою Царя всех", "чертогом бессеменного увешения" (обручения), "чертогом Слова нескверным", "всесветлым"²². В данном же случае «храм» Елизаветы – это и ее вышний свадебный чертог.

Небесный «мальчик» тем временем продолжает смешивать все свои квазиевангельские амплуа. В заключительной сцене, рисующей блаженную смерть девушки, он нисходит к ней в обличье вифлеемской звезды, ознаменовавшей рождение Спасителя, – и сам же замещает его: «Звезда увеличивается и наконец превращается в Гения». Он приветствует Елизавету словами «Мир и благодать!» – т. е. цитатой из Гавриила, возвестившего Марии: «Радуйся, благодатная!» (Лк. 1:28), – но при этом венчается с девою сам:

Гений:

Привет тебе, моя невеста!

.....

Конец всему: небесный храм

Горит уж брачными огнями

Елизавета (преклоняет голову на плечо Гения):

Я твоя!²³

Как уже говорилось, романтическая поэтика отдает, однако, предпочтение вовсе не воплощению, а взлету в сияющее загробное инобытие, угованное хранителям поэтического дара. Так и завершается драма Тимофеева: заключив брачный союз с Гением, героиня счастливо умирает, возносясь душой на небеса и стяжав себе посмертную славу.

В 1837 г., вслед за драмой о Елизавете Кульман, выходит поэтический сборник столь же юной ее тезки Елизаветы Шаховой – девушки, которая рано лишилась отца и росла в бедной семье. Всего через восемь лет после своего дебюта она, испытав опыт несчастной любви, предпочтет путь «невесты Христовой» и примет в монастыре смежное по благовещенской ис-

тории имя – Мария²⁴. (А еще через столетие так же переименует себя другая Елизавета – поэтесса Кузьмина-Караваева.) Вместе с тем, благовещенские мотивы отчетливо просматриваются в этой ее первой и совсем еще корявой публикации. Крохотная книжка завершается стихотворным посвящением «К*** (почтенному благодетелю моему)». Соединя вдохновение с робкой эротикой, пятнадцатилетняя поэтесса повествует о том, как сошел на нее творческий дар:

В меня влюбился мечтанье,
 И я доверчиво ждала
 Чего-то в светлом упованьи,
 И искру свято берегла.

 Всё так же ожидала я
 Чего-то с сладостным волненьем.
 Сама не знаю, – раз во сне,
 Иль наяву, иль привиденьем
Крылатый дух явился мне:
 Непостижимый, призрак чудный,
 Прозрачной белизной сиял;
 Венец блестящий, изумрудный
 Его роскошно осенял.
«Дитя! Я с вестию святою,
 Он прозвучал, как лира, мне,
 Час дивный близок, жди, за мною
Явится благодать тебе!»
 Тут белой, как струя эфира,
 Рукой меня *перекрестил*
 Жилец неведомого мира,
 И взмахом *серебристых крил*
 Повеял холодом приятно
 В мое лицо и вдруг исчез.
 Не знаю кто был непонятный
 Предвестник милости небес;
 Но только чудное виденье
 Сбылось со мной и наяву:
 И скоро ваше посещение
 Мне разгадало тайну всю.
 (Теперь уж боле нет сомнений!)
 Когда вдруг к нам явились вы,
 Я в вас узнала, добрый Гений,
 Мой идеал былой мечты
 И мысли творческой созданье!

 Беседой сладкою своей

Вы благодать мне в сердце влили.
 И вспыхнула в душе моей,
 Как пламя, искра вдохновенья!
 К Престолу Вышнего Творца,
 С тех пор за вас мои моления
 Я возношу, как за *отца!*²⁵

В сущности, здесь наличествует такая же инцестуальная многослойность, что в тимофеевской драме. Гипостазируемый эстетическо-эротический импульс («В меня влюбился мечтанье») принимает облик серебристо-белого «крылатого духа», несущего «святую весть» о поэтической «благодати» (о св. Духе напоминает и смежный мотив Крещения: «меня перекрестил»). А тот «Гений», в которого она затем воплощается, дан одновременно в трех функциях: как творческое чадо самой мечтательницы – ее «мысли творческой созданье», – как даритель той же благодати («Вы благодать мне в сердце влили») и, наряду с этим, как заместитель покойного отца (симптоматически срифмованного с «Творцом»).

Тем не менее, во второй своей книжке Шахова заменила это стихотворение другим – «Вдохновение». На сей раз вестник представлен не в мужском, а в девичьем обличи музы – как субстанциальный двойник самой героини. В остальном за ним сохранены обычные приметы «благодати» и св. Духа, означенного «легким ветерком» и белоснежным *голубем* – а последний сравнивается с *лилией*. Рассказ о благой вести разворачивается весной и на фоне воды (по церковному преданию, Благовещение или, вернее, т. н. предблаговещение, происходило возле колодца²⁶). Несмотря на эти детали, общая картина напоминает скорее западные изображения святых – например, Схоластики, – умудряемых св. Духом. «Гений» у Шаховой, так сказать, интериоризирован – внедрен в самое существо, в «девичью грудь» героини:

Раз, минувшею весною,
 Помню, позднюю порою,
 У холма вблизи ручья
 На скамье сидела я.

 Трелью, дробью раздавались
 В роще песни соловья;
 Наполнялась грудь моя
 Их гармонией небесной,
 Унеслась я вмиг – в чудесный
 Мир мечты душою я...
 Что-то вдруг вблизи мелькнуло,
 Подле речки голубой,
 Что-то легкое *порхнуло*,

И в испуге пред собой
Деву, призрак, я узрела;
Вся в лучах она горела
И как облачко была
Ослепительно бела!
На груди сияла лира,
В светлых взорах *благодать*;
И дала мне знак внимать:
«Я с родимого эфира
Послана тебе вдохнуть
Божий дар в девичью грудь! –
Полюби его отныне,
Гений жизни он твоей.
Сохрани его святыней
В чистоте души своей».

.....
И сказав, от глаз туманом
Лучезарная свилась,
И как облачко взнеслась
В высь лазурную эфира.
На траве осталась лира,
Златострунна и ясна,
Солнцем искрилась она.
К ней я с трепетом припала;
Но едва моя рука
Струн коснулась слегка...
Лира дивная пропала!
Веял легкий ветерок;
Надо мною, как *лилея*,
Снежной свежестью белея,
Резво взвился *голубок*²⁷.

В несколько ином направлении движется благовещенский сюжет у Лажечникова в «Басурмане» (1838). Действие приурочено к XV веку, ко временам Ивана III, и ввиду исторических условий говорить о женской поэзии не приходится. И всё же героиня, боярская дочь Анастасия, подобно пушкинской Татьяне, обладает страстной поэтической натурой, жаждой чудесного и визионерским даром. Если Татьяне Лариной романы «заменяли всё», то Анастасии заменяют всё сказки – «эти изустные романы, эти народные поэмы того времени».

В ее ночные видения проникает благовещенский голубь («белые крылья»), а сама мечтательница исподволь соотнесена с Богородицею, которой она молится:

Анастасия вся, и телом, и душою, была какая-то дивная. С малолетства ее Провидение наложило на нее печать чудесного. Когда она родилась, упала звезда над домом; на груди у нее было родимое пятнышко, похожее на крест в сердце. Десятилетней снились палаты и сады, видом не виданные на земле, и лица красоты неописанной, и голоса, которые пели, и гусли-самогуды, которые играли, будто над ее сердцем, так хорошо, так умильно, что и рассказать не можно. А когда она, во время этих сновидений, просыпалась, то чувствовала у ног своих *легкое бремя*, и казалось, что кто-то лежит у них, свернув *белые крылья*. И было ей сладко и страшно, и вмиг всё исчезало. Часто задумывалась она, часто грустила, сама не зная о чем. Нередко, простершись перед иконою Божией Матери, плакала, но эти слезы старалась утаить от людей, как святыню, которую невидимо посылали ей свыше.

Благовещенская символика характерно осложняется тем, что обладатель белых крыльев близок к отождествлению с самим Иисусом: упоминание про «легкое бремя» – отчетливая реминисценция евангельского стиха «Бремя Мое легко» (Мф. 11:30).

Беда набожной девушки в том, что юноша, которого она полюбила, – врач Антон Эренштейн, – немец, а значит, «нехристь», «басурман». Поселили его у отца героини, на нижнем этаже, под самой ее светелкой. Вскоре потрясенная Анастасия узнает в нем крылатого райского гостя из своих отроческих видений:

Нередко прибегает она к Божией Матери, молит ее спасти от сетей лукавого. Минуты две-три спокойно, и опять образ пригожего иноземца, словно живой, перед нею, сидит с нею рядом, держит ее руку в своей. Сомкнула ли глаза? то же самое неземное существо, которое видела в сонных грезах детства, то самое, только с очами, с улыбкою немчина, лежит у ног ее, сложив белые крылья.

В эти девичьи страхи – наподобие тех, что традиция предписывала Марии, – вплетается уже знакомый нам образ *лиры*, тема творческого призвания, только перенесенного здесь с героини на ее возлюбленного:

Часто слышит она очаровательные звуки (Антон играл на лютне). Это самые те небесные голоса, те гусли-самогуды, которые в сладких видениях ее детства так сладко пели над сердцем ее.

Однако Антон и сам влюбляется в свою соседку, причем тоже по мистическому наитию – еще не видя ее в лицо. Посредническая миссия возлагается на «малютку», обрусевшего итальянского мальчика Андрюшу, крестника Анастасии, которого она любит и ласкает, как родная мать; но так же нежно опекает его Антон. В итоге между всеми героями складывается «магический тройственный союз» (поддержанный, добавим, и аллитерационной магией имен). Андрюша словно предстает общим сыном Анастасии

и Антона. Разделенные обстоятельствами влюбленные до поры не встречаются, но узнают друг о друге из восхищенных рассказов «малютки», который, в свою очередь, обожает их обоих. Каждый из них транслирует через него свое чувство, осыпая «малютку» лобзаниями, адресованными, по сути, соседу (педофильский аспект этих нежностей остается за пределами нашей темы): «Анастасия дарит на прощание своего крестника сладким поцелуем и невольно атласною ручкою осеняет его крестом. Не хотела ли передать то и другое иноземцу?» В другой раз герой сетует, «почему нет с ним Андрюши, чтобы поговорить с ним о прекрасной Анастасии, перенять от него поцелуи ее, благословения и вновь скрепить этот тройственный союз».

И он действительно тут же скрепляется, а «крест» Анастасии действительно будет передан иноземцу. «Магический тройственный союз» станет романтической версией Троицы:

Андрюша на помине легок. Нынче его предупреждает разнородное щебетание и чириканье птиц <...> В руках держит он торжественный трофей нынешнего дня – огромную клетку со множеством пернатых <...>

– Окно, отвори окно! – кричит в восхищении малютка. – Разве не знаешь? ныне Благовещение. <...> Слышишь, как они празднуют свободу свою, как они благовестят?.. Нынче выпускают на волю крылатых узников, ныне выпускают из тюрьмы и людей, которые содержатся там за долги. <...> Ступайте и вы благовестить, – промолвил он. <...> Только на дне клетки, за особенною перегородкою, осталась одна птичка. <...>

Антон... посмотрел ему в глаза, как бы упрощая за бедного пленника. Малютка, с быстротою молнии, понял его.

– Правда, – промолвил он, – певец веселил меня так долго, тем скорее и выпустить его надо. Но этому пускай даст свободу моя крестная мать: он так пригож. <...>

Через несколько минут Антон услышал, что вверху, в светлице над ним, отворяют окно. <...> Сперва мелькнула белая ручка, из которой выпорхнула пташка, а потом обрисовалось лицо женщины (он в жизнь свою ничего прекраснее не видывал), и потом пал на всё его существо тяжкий, волшебный взор карих очей. И мигом исчезло прекрасное видение.

Облик героини совершенно открыто стилизован под Мадонну как архетип женского романтического образа:

Что видел он? Земное ли существо или жителя неба? <...> В нем соединена и красота земная, и красота небесная, доброта, ум, чистота,

сила души. Им славословит он природу, человечество, Бога; оно союз его с Русью, ковчег жизни его и его смерти.

Подобно Мадонне, это и новая Ева, которая возвращает Адаму его невинность, предшествовавшую грехопадению. Понятно, почему нижеследующие строки возмутили цензора, препятствовавшего их публикации:

Любовь его чиста, как первый день первого человека. <...> Ничего не желает он, кроме того чтобы видеть Анастасию, только смотреть на нее, как ангелы смотрят целые веки, погруженные в море блаженства.

Как видим, спиритуально-орнитологическая символика Благовещения распределена тут между всеми членами «тройственного союза». «Малютка» в функции св. Духа и вестника знаменательно соотнесен с «пташкой», которую по его почину выпускает на волю Анастасия. В другом эпизоде из этого странного варианта *filioque* Анастасия вместо голубя посылает прекрасному иноземцу перо попугая – дар более экзотический и тоже иноземный (вероятно, кому-то из читателей припомнится «Простая душа» Флобера), а лилию заменяет предпасхальной веткой:

Антон, возвращаясь к себе, находит на крыльце брошенную сверху ветку, перо попугая. <...> Он понимает, откуда *дары*, он понимает эту немую беседу и, счастливый, дорожит ею выше всех милостей Ивана Васильевича.

И наконец, мечтая утвердить его брачный «союз с Русью», т. е. обратить героя в православие, Анастасия передает возлюбленному (опять-таки через Андриюшу) свой крест – самое главное свое достояние:

Что дороже тельника (креста, носимого на теле, на груди) могло быть для нее? <...> Этот святой талисман, залог чистоты ее мыслей и ее чувств, *обручал ее с распятым Господом*²⁸.

Так свершается иное – духовное и телесное – обручение, в котором Антон напрямую замещает жениха-Иисуса.

Однако, сообразно и внешним обстоятельствам мрачного средневековья и внутренней предрасположенности романтизма к уныло эскапистским финалам, до свадьбы дело так и не доходит: Антон погибает, Анастасия кончает с собой, уповая на загробный брак с милым.

Зато героиня дебютной повести Елены Ган «Идеал» (1837), трагически разочаровавшись в земной любви к поэту, напротив, заменила его небесным женихом – Иисусом. В нем, наконец, «она нашла цель жизни», «разгадала тайну жизни», – но цель эта вынесена за ее пределы, а вся «тайна жизни» состоит в ее бездушной пустоте.

Метафизической ностальгией такого рода пропитано вообще всё творчество Ган. В ее предсмертной, незаконченной и бесконечно печальной повести «Напрасный дар» (1842) выведена юная мечтательница Аню-

та, затерянная в степной глуши, изнывающая от нищеты, непосильного труда и затравленная косной, нелепой средой. По счастью, у нее появляется пожилой наставник и преданный друг – учёный немец с символическим именем Гейльфрейнд. Он обучает Анюту всем премудростям естествознания, но, оберегая ее душевный покой, всячески скрывает от нее мир искусства. Анюта не имеет никакого представления о поэзии, ибо книги поэтов хранятся в тех шкафах, которые Гейльфрейнд запретил ей открывать. Но шестнадцатилетняя девушка, пресытившись мертвой рассудочностью науки, ищет пищи для души. Ее охватывает странное томление, непонятное ей самой, но вполне внятное для романтического читателя:

То были не призраки, не идеи, не звуки, – легче веяния весеннего, прозрачнее эфира <...> Однако ж они виделись, слышались, чувствовались ей, были с нею, в ней, вокруг нее...

И тотчас преподносится обычный для благовещенской гаммы триединый набор образов, сочетающих в себе небесного жениха с сыном, а того – с ангелом (который, однако, по-отцовски опекает самое героиню уже как «младенца»):

...но виделись, как видится страстно любящей душе приближение любимого <...> слышались, как слышится порой тоскующей матери последний вздох сына (мотив Mater Dolorosa. – М.В.) <...> чувствовались, как чувствуется младенцу присутствие его ангела-хранителя.

Но многосоставный призрак ни в одной своей части не получает у Ган персонификации, и возлюбленного ее героине заменит поэзия, хотя и заряженная эротическими импульсами. Последующая сцена ориентирована не на само Благовещение, а, как легко заметить, на его негативный прообраз – драму грехопадения из Быт. 3, только переосмысленную в благовещенском – а правильное сказать, псевдохристианском – ключе. Соответственно, воплощением эстетического зрота, измаявшего девушку, становится не «ангел», а коварный антипод и предшественник Гавриила, принесший смерть человечеству. Ночью в библиотеке Анюта предается тревожным и тоскливым раздумьям:

Кто скажет мне хоть название змия, который, впившись в грудь, сосет кровь, сосет мои жизненные соки, и вместо их вливает в жилы яд непонятных страмлений, желаний, порывов?

Запретный плод в библиотеке окружают демоноподобные заместители ветхозаветного змия – лепные изображения фавнов; как и тождественные им сатиры, в ренессансной и барочной аллегорике они обозначали именно вождление (кстати, змея была одним из атрибутов сатира). Героиня не в силах побороть соблазна, манящего ее за грань земной жизни:

– Нет, видно, не на земле найти мне спокойствие, – говорит она в унынии. – <...> Сатиры, скалясь по-прежнему, с отвратительной улыбкою смотрят на нее, а черные шкафы, неподвижные и таинственные, стоят рядами вокруг... Анюта невольно останавливает на них свое внимание. «Что-то скрывается в них?» – шепнула ей *искусительная* мысль. Какой пагубой грозил ей Гейльфрейнд, если она откроет хоть одну книгу, погребенную на этих полках? <...> И ключ повернулся в замке одного из запрещенных шкафов; заржавленные петли скрипнули, Анюта, встрепетувшись, отступила назад... Но ее взоры уже с жадностью прильнули к заглавиям книг.

Прочитанные ею впервые стихи ошеломляют девушку, преображая всю ее личность; она познает тайну иного, духовного бытия: «Где ж она была? Что видела? Кто говорил с нею? <...> Так вот оно, вот небо, о котором грезила, тоскуя, душа ее». И постигая в поэзии это царство небесное, героиня в упоении возглашает:

Жизнь, я не боюсь твоей пустоты! Судьба, мне не страшны твои гонения, – у меня есть приют, есть рай, есть еще и для меня счастье на земле...

Это, конечно, парафраз ап. Павла:

Смерть, где твое жало? ад! где твоя победа? (1 Кор. 15:55) –

но кардинальное различие заключается в том, что героиня торжествует победу не над смертью, а над жизнью. Торжество, впрочем, окажется преждевременным.

Поэзия духовно оплодотворяет Анюту, «пробуждая зародыш песнопения в собственной душе ее» – зародыш, которому скоро предстоит вырасти в «дитя» ее творческих порывов. Гейльфрейнд, восхищенный ее «чудесным даром», усердно пытается помочь начинающей поэтессе, переслав ее стихи в Петербург. Кое-какие столичные знатоки и впрямь готовы признать ее «гением», «вторую Елизаветою Кульман». Однако все усилия тщетны, издать книгу не на что, признание не приходит. С горя и отчаяния старик умирает – и перед кончиной убеждает Анюту благоразумно «побороть эту силу мечтательную», отвергая тем самым ее веру в то, будто в поэзии она сможет найти приют на земле: «Небесного не осуществить на земле, – говорит он, – ни истинному счастьем, ни истинно прекрасному нет не ней приюта!.. Не зови же, не жди неземного совершенства. Ты найдешь его – там!..»

«Туда» и устремлены отныне все взоры измученной и уже смертельно больной героини. Однажды, в весенний «большой праздник», на всеобщей в храме она возносит Творцу жаркую мольбу: «Призови к себе... скорее... Пора, пора» – «и в эту самую минуту, как бы оканчивая ее молитву, в церкви раздалось пение: "изведи из темницы душу мою"». Вско-

ре Анюте суждено будет умереть, а о том, что ее стихи наконец напечатаны и вызвали в столице восторженный отклик, она узнает лишь на смертном одре.

Ее «чудесный дар» и впрямь оказался «даром напрасным», как и гласило название повести. Но это заглавие – еще и прямая цитата из пушкинского «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?»

Ветхозаветная Ева была «матерью всех живущих» и олицетворением самой жизни. Новая – романтическая – Ева мечтает лишь о ее прекращении. Благой вестью для нее стала весть о смерти.

* * *

У последней повести Е. Ган нашлись примечательные отзвуки в русской литературе – в частности, у Тургенева в его рассказе «Фауст» (1856), унаследовавшем основную коллизию текста: запрет на чтение поэтических сочинений и трагические последствия нарушения этого запрета для героини.

История Анюты вобрала в себя, как известно, и многое из безрадостной судьбы самой Елены Ган – ее лучшие годы тоже прошли в провинциальной глухомани, а первые литературные опыты встречали презрение и насмешку (да и умерла она в возрасте всего 29 лет). Но помимо этих индивидуально-биографических сходжений имелись и другие – более широкого, социального свойства. Бедствия героини, ненужность ее дара в значительной мере предопределялись общей невостребованностью женского творчества в тогдашней России, о чем с горечью говорит Анюте ее учитель. По словам Гейльфрейнда, одаренная женщина здесь обречена

прозябать в пустыне, в неизвестности, *далеко от света, от всех великих образов*, от всех средств к учению, которого так жаждет душа ее, оттого только, что она женщина!.. И напрасен дар ее, напрасны все порывы... заброшенная судьбою в глушь, она, как преступник, отверженный обществом, не вырвется более *ни к свету, ни к жизни; без общества, без впечатлений, без сочувствия*, не видя и не слыша ничего достойного себя, *она истлеет в мраке, истомится сердцем, притупится умом, увянет, заглохнет, зачерствеет* <...> в особенности здесь, в стороне почти дикой и непросвещенной, где женщина-поэт, женщина-писатель покажется всем чудным и даже страшным зверем.

Эта скорбная участь и постигла Анюту:

Да, ее прекрасные *грезы, ее блаженные сны... всё рассеялось* <...>
Как рано блекло это нежное создание, *не знавшее расцвета на негостеприимной земле*²⁹.

В конце 1840-х гг., через несколько лет после публикации повести Ган, Тютчев написал стихотворение «Русской женщине» (напечатанное

сперва под осторожным названием «Моей землячке»), где повторил эти безнадежные сетования:

Вдали от солнца и природы,
Вдали от света и искусства,
Вдали от жизни и любви
Мелькнут твои молодые годы.
Живые помертвуют чувства,
Мечты развеются твои...

И жизнь твоя пройдет незримо.
В краю безлюдном, безымянном,
На незамеченной земле, –
Как исчезает облак дыма
На небе тусклом и туманном,
В осенней, беспредельной мгле...

Резюмирующие три строки навеяны, помимо самой повести (рассеявшиеся грезы, жизнь, «истлевающая в мраке»), диалогом Платона «Федон» (70а), а именно – рассуждением о том, будто душа человека после его смерти рассеивается, «как дым». В целом же тютчевское стихотворение можно считать своего рода эпитафией героине «Напрасного дара» – как и всем ее бесчисленным прототипам, затерянным во тьме.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробнее об этом см. в нашей статье «"Вот эвхаристия другая..." Религиозная эротика в творчестве Пушкина» // *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. М., 2003.
- ² О катарских источниках мифологии такого рода см. *Rougemont D. de.* Love in the Western World (transl. by M. Belgion). New York, 1974. P. 81, 107. О культе св. Девы – *O'Carroll M.* Theotokos: A Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary. Wilmington, 1983.
- ³ См., например, софиологическую насыщенность некоторых ахматовских стихов, подключенных к чрезвычайно широкому культурному контексту: *Тименчик Р.* Храм Премудрости Бога: стихотворение Анны Ахматовой «Широко распахнуты ворота» // *Slavica Hierosolymitana.* V. 5–6, 1981. С. 297–318. Теософской и оккультнистской проблематике Серебряного века посвящено множество работ, в т. ч. таких капитальных, как известное исследование А. Ханзен-Леве о русском символизме.
- ⁴ Марина Цветаева, как известно, соотносила себя с Мариной Мнишек – но также с Лилит, Евой, Агарью и пр.; Черубина де Габриак (Е. Дмитриева), в числе прочего, – с херувимом, охраняющим рай от Евы, и, одновременно, с самой Евой;

София Парнок – с библейской либо гностической Софией, а кроме того, с Сафо, и т. д.: примеры легко умножить.

- ⁵ Ср. в данной связи любопытный мотив эротического соперничества (а не самоидентификации) монахини с Девой Марией в стихотворении А. Герцык «Я хочу остаться к Тебе поближе...»: «Твой любимый цвет – голубой и белый, / Твоя Мать, я знаю, его носила. / Видишь – я такой же хитон надела <...> Ты любил Марию, но часть благая / Ведь и мне досталась в моем смиреньи. / Став рабой Твоей, стала я царицей, / Телом дева я и душой свободна. / Кипарисный дух от одежд струится. / Ты скажи – такой я Тебе угодна?» // *Герцык А.* Стихи и проза: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 72.
- ⁶ Впрочем, и сам богородичный образ в этой культуре легко расплывался в софиологической или теософской символике *Weiblichkeit*: «И будут пути иные, / Иной любви пора: / Сольвейг, Тереза, Мария, / Невеста-Мать-Сестра!» (3. Гиппиус). По поводу «вечной женственности» и *Mater Gloriosa* в ее гётеанской интерпретации см. *Mason E.C. Goethe's Faust. Its Genesis and Purport.* Berkley; Los Angeles, 1967. P. 243, 358.
- ⁷ Некоторые отклонения, правда, сюда может вносить специфика гендерной самоаттестации. Скажем, героиня стихотворении М. Цветаевой «Бог! – Я живу! – Бог! – Значит, ты не умер...» эпатажно объявляет себя не матерью Слова, а его сыновним воплощением – божьим «герольдом»: «Бог! – Я любовью не девической, – / Сыновне я тебя люблю». Но там же сохраняется тождество героини, андрогинной «Царь-Девицы», со св. Девой: «Смотри: кустом неопалимым / Горит походный мой шатер. / Не поменяюсь с серафимом. / Я твой Господень волонтер» («Купина неопалимая» считалась «предызображением» Марии; в литургии провозглашалось и ее превосходство над серафимами: «чистойшая серафим».)
- ⁸ Догмат о триипостасности божества – «коренной или основной. Утверждение его служит основанием всего христианства и христианского вероучения». Согласно символу св. Афанасия, «каков Отец, таков и Сын, таков и Святой Дух <...> Целы три ипостаси, соприсущи себе и равны». – *Троица Пресвятая* // *Полный православный богословский энциклопедический словарь.* Т. 2. М., 1992 (репринтное изд.). С. 2180, 2183.
- ⁹ Ср.: «В мифологическом восприятии непорочного зачатия "творец" неплодной (или непорочной) мыслится первоначально как ее отец; отсюда тесная связь между мотивами партеногенезиса и кровосмешения. Небесный отец Христа есть в то же время отец родившей его Марии; только на почве низведения божьей матери на степень смертной девы выражение "отец" или "творец" понимается в смысле творца (или отца) всего живущего. В египетской мифологии, где отчетливей проглядывают первоначальные воззрения, зачатие небесной богини происходит от связи ее с отцом (солнечным богом), который затем вновь рожден ею в результате кровосмесительного брака». – *Франк-Каменецкий И. Г.* Пророки и чудотворцы // *И. Г. Франк-Каменецкий.* Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии. М., 2004. С. 59.

- ¹⁰ Герцык А. Стихи и проза: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 80. Здесь, как и во всех последующих цитатах, курсив мой. – М.В. Авторские графические выделения переданы разрядкой.
- ¹¹ Цит. по: Алексеев М. П. Заметки о «Гавриилиаде» // М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 303.
- ¹² Касаясь соответствующих мотивов «Гавриилиады», М. П. Алексеев подчеркивает: «В изложении обстоятельств Благовещения не только учительная и проповедническая литература, гимны, иконопись и легенда, но даже и литургия пользуются не каноническими евангелиями Матфея (1:18–25) и Луки (1:26–45), где рассказ об этом событии изложен действительно недостаточно полно, но именно евангелиями апокрифическими. С не меньшей степенью вероятности можно было бы сюжетные мотивы "Гавриилиады" искать, например, в текстах благовещенской церковной службы, насквозь пропитанной апокрифическим элементом <...> Так, в стихире на "Слава и ныне", поющей накануне Благовещения, есть, между прочим, слова, которые не имеют ничего общего с каноническим евангельским текстом: "радуйся, невестная мати, и неискусобрачная, не удивляйся страшному моему зраку, не ужасайся, архангел бо есмь. Змий прельсти Еву иногда, ныне же благовестую тебе радость". Здесь же последовательно развивается мотив страха Марии, ее боязнь обмана, ее ссылка на обольщенную Еву: "Странно есть слово твое и воззрение" <...> Все эти подробности мы найдем также в учительной литературе и христианской иконографии», включая итальянскую живопись: у Фра-Анджелико, Гирландайо и Франчини, прибавляет автор, «Гавриил представлен в демоническом образе искусителя». – Алексеев М. П. Заметки о «Гавриилиаде» // Указ. соч. С. 331–332. Знаменательно, что в восточнославянской народной традиции Благовещение и следующий за ним день арх. Гавриила (26 марта) трактуются как крайне «опасное, неблагоприятное» время. – Аганкина Т. М. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002. С. 42–43, 64–65, 394.
- ¹³ Зеленин А. Д. Запечатленный А. С. Пушкиным русский народный обычай выпускать весною на волю птиц // А. Д. Зеленин. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1934–1954. М., 2004. С. 239, 242; там же, с. 293, см. комм. Т. Г. Ивановой. Ср. благовещенские поверья: «Пташки Богу помолются!»; «За нас Божью Матерь молитесь!». – Коринфский А. А. Народная Русь. Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа. Смоленск, 1995. С. 185 – и перенос таких представлений в «Птичку» Ф. Туманского (1827): «И так запела, улета, / Как бы молилась за меня».
- ¹⁴ Ср. у Черубины де Габриак («Уж много кто разгадывал...», 1921): «Пускай и дым, и полымя / По всем земным церквам... / Нашла я друга-голубя, / А прилетел-то сам...». – Габриак Ч. де. Исповедь. М., 1998. С. 122.
- ¹⁵ «Мифическая сущность птиц хорошо известна: это души, покинувшие землю мертвых», – пишет Шилейко, прослеживая генетическую связь Благовещения с мистериями Аттиса и вавилонской мифологией применительно к стихотворению Пушкина «В чужбине свято соблюдаю святой обычай старины...» (которое он, правда, приписал В. Туманскому). – Шилейко В. К. Родная старина // Восток. Кн. 1. Пг. 1922. С. 80.

- ¹⁶ Парнок С. Стихотворения // Sub Rosa. Аделаида Герцык, Софья Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак. М., 1999. С. 309.
- ¹⁷ Библиотека для чтения. Т. 22. 1837. С. 37–38.
- ¹⁸ Об этом, а также об опосредованной связи ее письма с «Гавриилиадой» и стихами о Бедном рыцаре, см. в нашей вышеупомянутой статье «"Вот эвхаристия другая..."». Религиозная эротика в творчестве Пушкина // Указ. соч. С. 36–46.
- ¹⁹ Теплова Н. (Терюхина). Стихотворения. Изд. 3, доп. М., 1860. С. 42–43.
- ²⁰ Об этом мотиве «Гавриилиады», как и вообще о благовещенской символике лилии, см.: Алексеев М. П. Споры о стихотворении «Роза» // М. П. Алексеев. Указ. соч. С. 369–370.
- ²¹ Ср. наблюдение Р. Д. Тименчика о том, что к этому библейскому стиху взывают строки Ахматовой «Небывалая осень построила купол высокий, / Был приказ облакам этот купол собой не темнить». – Тименчик Р. Храм Премудрости Бога: Стихотворение Анны Ахматовой «Широко распахнуты ворота» // Указ. соч. С. 304.
- ²² Сказания о земной жизни Святой Богородицы, с изложением пророчеств и прообразований, относящихся к ней, учения Церкви о Ней, чудес и чудотворных икон Ее. М., 1904. С. 14–15.
- ²³ Тимофеев А. [Т.м.ф.в]. Опыты. В 3 ч. Ч. 1. СПб., 1837. С. 175–176, 179–180, 237, 260–262.
- ²⁴ См. Голицын Н. Н. Биографический словарь русских писательниц. СПб., 1889. С. 274–276; Вацуро В. Э. Жизнь и поэзия Надежды Тепловоы // В. Э. Вацуро. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 425.
- ²⁵ Опыт в стихах пятнадцатилетней девицы Елисаветы Шаховой. (Писано в 1836 г.) СПб., 1837. С. 21–23.
- ²⁶ Сказания о земной жизни Святой Богородицы... С. 82–83.
- ²⁷ Шахова Е. Стихотворения. СПб., 1839. С. 7–10.
- ²⁸ Лажечников И. И. Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1963. С. 381–382, 458, 460–462, 501.
- ²⁹ Ган Е. А. (Зенеида Р-ва). Полное собрание сочинений. СПб., 1905. С. 738–753, 775–776. [Перепечатка издания 1843 г.].

РОНАЛД ВРООН

**МЕТАФИЗИКА ПОЛЕТА:
«Осенний крик ястреба» Иосифа Бродского
и его англоязычные источники**

И твою ли хитростию стоить ястребъ,
распростеръ крыльѣ недвижимъ, зря на югъ...

Иов 39, 26

По общему мнению, «Осенний крик ястреба» (III, 103-106¹; далее – ОКЯ) относится к числу шедевров Бродского и наряду со стихотворениями «Темза в Челси», «Колыбельная трескового мыса» и др. фиксирует перелом в его литературной (в частности, стиховой) технике, непосредственно последовавший за эмиграцией. Так, в интервью Валентине Полухиной Томас Венцлова отвечает на вопрос, «[и]зменился ли его [Бродского] поэтический мир после России»: «Да, очень изменился. Миры эти, пожалуй, различны не менее, чем мир архитектуры Петербурга и мир архитектуры Нью-Йорка. Сейчас Бродскому свойственна нейтральная, "матовая" интонация в сочетании с крайней нагруженностью семантики и синтаксиса, с усложненностью ритма, с негомогенностью материала. Усилилось ощущение вселенского холода – было-то оно всегда, но такой предельной ясности, как, скажем, в "Осеннем крике ястреба", не достигало»².

В двух первых авторизованных публикациях ОКЯ датируется 1975 г.³ Его творческую историю Бродский рассказал в интервью, данном Петру Вайлю: «Это Массачусетс, мой колледж. А Коннектикут в данном случае – не штат, а река, которая течет через несколько штатов. В долине реки находится этот мой South Hadley. Стихотворение, что называется, аутентичное, с натуры. Большая часть написана там, на месте, несколько строф я дописал в Риме. <...> Особого повода к сочинению этого стихотворения я не припомню. Часто ведь все начинается с какой-то одной строчки, вот тут, возможно, со строчки про сердце – "Сердце, обросшее плотью, пухом, пером, крылом"»⁴. Если эти сведения верны, то работать над ОКЯ Бродский начал в Массачусетсе осенью 1975 г.⁵ Труднее сказать, когда ОКЯ был

закончен, – за эти годы Бродский навещал Рим несколько раз. Можно констатировать, однако, что текст ОКЯ формировался на протяжении почти шести лет. Не случайно образ ястреба появляется еще только однажды – в девятой «Римской элегии» (III, 231), написанной в Риме в 1981 г.

М. Б. Мейлах и иные исследователи обратили внимание на экспериментальный характер стиховой структуры ОКЯ⁶. Он состоит из двадцати шестистиший; строки содержат от 6 до 16 слогов и от 2 до 6 ударений. Каждый строфоид открывается длинным стихом (в среднем 12, 2 слога), обычно имеющим дактилическую тенденцию, и заканчивается коротким (в среднем 7, 5 слога). Предполагается, что такая организация строфоидов воспроизводит взлеты и падения летящего на ветру ястреба⁷. От ранних стихов Бродского ОКЯ заметно отличает использование вольного дольника. Сам Бродский связывает расширение своего ритмического репертуара со стихотворением «Темза в Челси» (1974)⁸. Согласно подсчетам Дж. Смита, перелом приходится на год написания ОКЯ: если в 1974 г. в текстах Бродского еще преобладают традиционные 2- и 3-сложные размеры (76,8 % строк), то в 1975 г. 83,2 % строк написаны дольником, причем более половины из них – вольным дольником⁹. Новая стиховая манера Бродского кристаллизуется в «Колыбельной трескового мыса» и в ОКЯ.

Труднее документировать трансформацию авторского сознания Бродского и тематического состава его поэзии. По мнению В. Козлова, в стихах советского периода Бродский определяет себя через конфликт с окружающей действительностью, а после эмиграции данный конфликт теряет релевантность, и первостепенное значение в поэтическом мире Бродского приобретают отношения с нематериальной стихией языка¹⁰. В ОКЯ эти отношения символизируются полетом ястреба, который борется с ветром и гибнет от нехватки кислорода. Однозначно связать этот образ с метапоэтической рефлексией Бродского позволяет пассаж из его эссе о Цветаевой, где сказано, что язык «выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии, независимо от степени душевной, психической концентрации <...> И происходит это выталкивание со стремительностью необычной: со скоростью звука – высшей, нежели та, что дается воображением или опытом» (V, 147)¹¹. Выбор ястреба в качестве главного персонажа поэтологической аллегории наводит на мысль о наличии источников, лежащих за пределами русской традиции. По словам В. Уфлянда, «ранние вещи [Бродского] ближе русскому, советскому мышлению, проще написаны. Для русского, советского, петербургского читателя они были понятнее; было понятнее, откуда что берется, почему это было написано, – чем, скажем, «Осенний крик ястреба», где в голову не приходило, зачем и как ястреб так высоко летает. Для нас ястреб совсем не русская птица; у нас есть немного коршунов и орлов. Просто уже слишком

мало читателей могли понимать его; очень мало было писателей, которые могли приспособиться к этой его сложной системе»¹².

Экспериментальность ОКЯ затрудняет поиск подтекстов. В большей части работ, посвященных этому стихотворению, речь идет о связях ОКЯ с русским и – опосредованно – античным поэтическим каноном; очевидные отступления Бродского от этого канона остаются вне поля зрения исследователей. Так, отмечено сходство сюжета ОКЯ с мифом об Икаре¹³; в качестве основного античного источника ОКЯ упоминается ода Горация «К Мecenату» (20-я ода II книги)¹⁴ и знаменитое державинское подражание ей – стихотворение «Лебедь»¹⁵. Из произведений «золотого века» русской поэзии к претекстам ОКЯ причисляют «Осень» Баратынского, в которой А. Найман (и другие вслед за ним) видит чуть ли не главный источник стихотворения Бродского¹⁶. Кроме того, в ОКЯ находят отсылки к «Недоноску» Баратынского¹⁷, «Осени» Пушкина¹⁸, «Ласточкам» Ходасевича и «В неуверенном, зыбком полете» Блока¹⁹.

Однако ни в одном из перечисленных текстов не изображается полет хищной птицы, а некоторые мотивы, связывающие эти стихотворения с ОКЯ (романтический бунт, одиночество, смерть осенью), принадлежат к числу общих мест литературной традиции. Исходя из этого, А. Долинин обнаруживает целый ряд более убедительных претекстов ОКЯ в поэзии XX в.²⁰ Во-первых, это стихотворение Багрицкого «Тиль Уленшпигель. Монолог», в котором упоминается ястребиный крик задыхающегося героя («И сердце разрывается, и песня / Гремит грозней. Уж не хватает духа, / Клубок горячий к языку подходит, – / И не пою я, а кричу, как ястреб <...>»). Во-вторых, Долинин обращает внимание на тексты Заболоцкого: в «Храмгэс» «[я]стреб в небе парит и кричит на лету, / И приветствует яростным воплем обвалы»; в стихотворении «Север» «холодом охваченная птица / Летит, летит и вдруг, затрепетав, / Повиснет в воздухе, и кровь ее сгустится», – а снежинки обладают той же формой, что и у Бродского («И каждая снежинка на ладони / То звездочку напомним, то кружок»). Однако самым значимым источником ОКЯ Долинин считает стихотворение Гумилева «Орел»²¹. Как и ястреб у Бродского, орел у Гумилева погибает на облачной высоте и замертво продолжает свой бесконечный путь в небесных сферах. Важнейшая переключка «Орла» с ОКЯ – образ «воздушной могилы», через гумилевское посредство связывающий текст Бродского с произведениями Пушкина, Мандельштама и др.²²

Такого рода интертекстуальные сближения, при всей своей обоснованности, мало что прибавляют к нашему пониманию ОКЯ. Исключение составляет стихотворение Гумилева, откуда Бродский, по словам Долинина, заимствует «незаезженную сюжетную схему». При этом остается неясным, входил ли в намерения Бродского диалог с Гумилевым. Бродский

Гумилева не любил (это констатирует и Долинин²³), к тому же ему была решительно чужда «сказочная» стилистика гумилевского стихотворения («Где жил он прежде? Может быть, в плену, / В оковах королевского зверинца, / Кричал, встречая девушку-весну, / Влюбленную в задумчивого принца <...>»)²⁴.

Существует, однако, другой пласт текстов, находящихся за рамками романтической и акмеистической поэтики, к которым обращается Бродский. Иные из них реминисцируют в его сочинениях «структурно, то есть с заменой материала», по емкой формулировке Р. Тименчика²⁵, иные цитируются практически дословно. По большей части эти вещи принадлежат к англо-американской поэтической традиции (хотя сам Бродский без особых оснований отрицал ее влияние на свою стиховую технику)²⁶. При чтении ОКЯ прилежный читатель англоязычной поэзии не может не вспомнить излюбленное составителями антологий стихотворение Дж. М. Хопкинса (Gerard Manley Hopkins) «Пустельга» («The Windhover»)²⁷:

I caught this morning morning's minion, king-
 dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding
 Of the rolling level underneath him steady air, and striding
 High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing
 In his ecstasy! then off, off forth on swing,
 As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and gliding
 Rebuffed the big wind. My heart in hiding
 Stirred for a bird,—the achieve of, the mastery of the thing!

Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
 Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a billion
 Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier!

No wonder of it: shéer plód makes plóugh down sillion
 Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,
 Fall, gáll themséives, and gásh góld-vermillion.²⁸

Бродский знал стихи Хопкинса еще до эмиграции; известно, что поэт был знаком с «Антологией новой английской поэзии» М. Гутнера, содержащей, в частности, произведения Хопкинса²⁹. Отзывы Бродского о Хопкинсе, относящиеся к эмигрантскому периоду, немногочисленны, но исключительно интересны. Для нашего анализа наиболее релевантны три из них. Два первых содержатся в прозаическом сборнике «О скорби и разуме». В эссе «С любовью к неодушевленному» Бродский сравнивает стиховую технику Хопкинса и Харди: «<...> его [Харди] позиция не слишком отличалась от позиции Хопкинса, и, осмелюсь добавить, способы, которыми они оба ее выражали, тоже не слишком разнились между собой. Так

или иначе, Томас Харди по большей части – это поэт перегруженной, перенапряженной строки, заполненной сталкивающимися согласными, зияющими гласными, поэт чрезвычайно запутанного синтаксиса и неуклюжей, громоздкой фразировки, осложненной его кажущейся лексической неразборчивостью, поэт ошеломляющей глаз, слух и сознание строфики, беспрецедентной в смысле неповторяемости рисунка» (VI, 365). О строке из стихотворения Харди «Схождение двоих» («The Convergence of the Twain») «On being anon twin halves of one august event» Бродский говорит: «ни один поэт в здравом уме (если он не Джерард Мэнли Хопкинс) не станет вот так, как молотком, забивать в строку ударения» (VI, 293; имеется в виду последовательность трех сильных ударений: «<...> anón twín hálves <...>»).

Помимо технической сложности стиха Бродский отмечает в поэзии Хопкинса сильный метафизический субстрат, по его собственному слову – «эмоциональный абсолютизм»: «[Муза] делает поэта фанатически целеустремленным, превращая его любовь в эквивалент собственного монолога <...> Что действительно связывает религиозного мистика с языческим сенсуалистом, Джерарда Мэнли Хопкинса с Секстом Проперцием, – это эмоциональный абсолютизм. Интенсивность этого эмоционального абсолютизма такова, что временами она перемахивает через все, что находится поблизости, и часто через сам объект. Как правило, сварливый, идиосинкратический, пеняющий автору настойчивый голос Музы уводит его за пределы как несовершенных, так и совершенных союзов, за пределы полных катастроф и пароксизмов счастья – ценой реальности с реальной, отвечающей взаимностью девой или без оной. Другими словами, высота тона увеличивается ради себя самой, как будто язык выталкивает поэта, особенно поэта романтического, туда, откуда язык пришел, туда, где в начале было слово или различимый звук. Отсюда множество распавшихся браков, отсюда множество длинных стихов, отсюда склонность поэзии к метафизике, ибо всякое слово хочет вернуться туда, откуда оно пришло, хотя бы эхом, которое есть родитель рифмы. Отсюда же и репутация повесы у поэта» (VI, 70).

В беседе с Соломоном Волковым Бродский ставит Хопкинса – по критерию вышеупомянутой «высоты тона» – в один ряд с Цветаевой, своим любимым поэтом XX столетия. Волков спрашивает: «Если бы вы хотели пояснить суть Цветаевой американским студентам, не знающим русского, с кем из аналогичных поэтов вы бы ее сравнили?» Бродский отвечает: «Когда я говорю с ними о Цветаевой, то упоминаю англичанина Джерарда Мэнли Хопкинса и американца Харта Крейна <...> ежели они дадут себе труд заглянуть в Хопкинса и Крейна, то, по крайней мере, увидят эту усложненную – "цветаевскую" – дикцию, то есть то, что в английском языке

не так уж часто и встречается: непростой синтаксис, анжамбаны, прыжки через само собою разумеющееся. То есть то, чем Цветаева и знаменита – по крайней мере технически³⁰.

Может быть, Бродский и избегал соперничества с Цветаевой³¹ – но не с Хопкинсом. Посмотрим с этой точки зрения на ОКЯ. Как и в «Пустельге», в ОКЯ изображается полет птицы семейства соколиных³². Оба поэта описывают борьбу птицы с воздушными течениями, оба упоминают наблюдателей, оставшихся на земле. Оба говорят о «тепле» или «огне» («fire»), возникающем от столкновения птицы с ветром. Кульминацией обоих стихотворений становится момент, когда птица прекращает борьбу.

Тематические переключки поддерживаются разительным сходством ритмической структуры двух текстов. Непривычная длина первых строк в строфоиде у Бродского (в среднем 12 слогов) сопоставима со средней длиной строки в «Пустельге» (12, 6 слога). Оба текста написаны свободным тоническим размером. Оба поэта прибегают к изошренному чередованию ударных и безударных слоговых серий. В английском стихе это получается легче благодаря обилию односложных слов и отсутствию многосложных флективных морфем («As a skáte's héel swéeps smóoth on a bow-bend <...>»; «<...> then óff, óff fórth on swing»; «<...> shéer plód makes plough down síllion / Shine <...>»). Бродский достигает аналогичного эффекта, сталкивая ударные слоги по обе стороны стихораздела; возникающий при этом «спондеический» эффект часто поддерживается сильным анжамбаном («упругий слой / воздуха»; «возникает злой / блеск»; «объективный ад / птиц» и т. д.). Строка, из которой (согласно признанию Бродского) вырос ОКЯ, имеет очевидный antecedent в «Пустельге»:

Сердце, обросшее плотью, пухом, пером, крылом
бьющееся <...>

Ср.:

Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
Buckle! <...>

Русское и английское стихотворения объединены, кроме того, обилием внутренних рифм, ассонансов и неожиданных анжамбанов, а также нагромождениями слов, относящихся к одной части речи. Исследователь поэзии Хопкинса Дж. Хартман говорит в связи с «Пустельгой» о способности языка (напомним, Бродский отождествляет его с музой) увлекать поэта за пределы осязаемой действительности: «Рефлексия над словом столь сильна в «Пустельге», что развертывание стихотворения фактически строится на осязаемых отзвуках предыдущего слова в последующем, подобных цепи взрывов <...> Даже в лучших вещах Хопкинс не свободен от

диктата словесного звучания; слова у него – не только способ, но и материал высказывания»³³.

Отличия ОКЯ от стихотворения Хопкинса не менее значимы, чем сходства между ними. Полет ястреба и пустельги строится совершенно по-разному. Обе птицы борются с ветром, но пустельга побеждает его и по своей воле то поднимается ввысь, то снижается; ястреб же с самого начала обречен на поражение. Соответственно различен в двух стихотворениях исход схватки – пустельга от напряжения загорается, а ястреб продолжает полет, превратившись в кусочек льда – в «перл, сверкающую деталь». Крик ястреба достигает земли – в виде снежных хлопьев, похожих на перья; свет от горящей пустельги отражается на земле в потоке искр от тлеющих угольков. Подчеркнутое несходство ОКЯ с текстом Хопкинса сохраняется и на иных уровнях – так, у Хопкинса речь ведется от имени восхищенного, но стороннего наблюдателя, в то время как у Бродского мир описывается с точки зрения летящей птицы, а повествователь передает ее чувства – сначала гордость и ощущение силы, затем ужас.

Такого рода несовпадения ОКЯ с «Пустельгой» кажутся вполне сознательными и преднамеренными. В любом случае они указывают на различия в поэтической метафизике Бродского и Хопкинса³⁴. Стихотворение Хопкинса посвящено «Господу нашему Христу» («To Christ our Lord»); судьба пустельги, по общему мнению, представляет собой метафору нисхождения Христа и его самопожертвования. Полет ястреба символизирует отстранение человеческой личности от земного мира («Выше / лучших помыслов прихожан») в пользу высшей и надличной силы, влекущей «[в] астрономически объективный ад / птиц»; этот образ соответствует добровольному сошествию Христа во ад. «Упругий слой воздуха», который «возвращает» ястреба «в небо», – это, надо думать, сам язык, заместивший Бога в метафизической и метапоэтической рефлексии Бродского в эмигрантский период³⁵. Как следует из рассуждений Бродского об «эмоциональном абсолютизме» Хопкинса и Цветаевой, растворение личности в этом божестве он считал необходимым условием поэтического творчества. Кульминационный момент ОКЯ – апофеоз (буквально: обожествление) ястребиного крика. На фоне «Пустельги» всё стихотворение прочитывается как осознание опасности вторжения в божественные сферы: любое божество карает своих служителей.

Указание на «Пустельгу» Хопкинса как на главный источник ритмической структуры и сюжета ОКЯ не объясняет, однако, почему для создания собственной метафизики полета и аллегорического изображения поэта Бродский выбрал именно ястреба, а не более привычного орла или сокола. По-видимому, это связано с влиянием англо-американской поэзии XX в., изобилующей стихотворениями о ястребах. Среди их авторов, таких, как

Джефферс, Хьюз, Оден, Тейт (Jeffers, Hughes, Auden, Tate), первостепенное значение для нашего анализа имеет Роберт Пенн Уоррен (Robert Penn Warren, 1905–1989), первый поэт-лауреат Америки (Бродский был пятым), для которого ястреб – «самый важный <...> символ воображения»³⁶. Заочное знакомство Бродского с Уорреном началось в 1973 г.³⁷ В интервью 1980 г. Бродский упомянул, что располагает сборником стихотворений Уоррена³⁸, а в интервью 1992 г. назвал его «изумительным поэтом»³⁹. В ответ на наш запрос об отношениях Бродского и Уоррена дочь последнего, профессор Розанна Уоррен, написала: «Я хорошо помню вечер моего отца в Публичной библиотеке Бостона. Сам он был болен раком и читать свои стихи не мог, их читали Иосиф Бродский, Дерек Уолкотт и кто-то еще (кажется, Дайена дер Хованессян), а больной отец сидел на сцене вместе с ними. В тот вечер Иосиф бранил меня за то, что я не знаю наизусть ни одного из отцовских стихотворений о ястребе»⁴⁰. Описанный вечер Уоррена состоялся 9 ноября 1985 г.⁴¹

Где и когда Бродский впервые познакомился со стихотворениями Уоррена («о ястребе»), сказать трудно. Однако даже ранний текст Уоррена («Watershed», 1935) позволяет говорить о сознательной ориентации ОКЯ на его манеру:

The sunset hawk now rides
 The tall light up the climbing deep of air.
 Beneath him swings the roof-tree that divides
 The east and west. His gold eyes scan
 The crumpled shade on gorge and crest
 And streams that creep and disappear, appear,
 Past fingered ridges and their shriveling span.
 Under the broken eaves men take their rest.⁴²

Прочитируем и другой текст, написанный через 33 года («The Leaf», 1969):

<...> I saw

The hawk shudders in the high sky, he shudders
 To hold position in the blazing wind, in relation to
 The firmament, he shudders and the world is a metaphor, his eye
 Sees, white, the flicker of hare-scut, the movement of vole.
 Distance is nothing. There is no solution <...>

(234)

В приведенных отрывках можно заметить многочисленные параллели к ОКЯ – упоминание рек и ущелий, золотые глаза ястреба, а также позиция повествователя, смотрящего на мир с высоты птичьего полета, то есть как

бы глазами ястреба. Оба стихотворения Уоррена были опубликованы в составе сборников, вышедших до эмиграции Бродского (соответственно в 1943 и 1969 г.), поэтому нельзя с уверенностью говорить об их воздействии на русского поэта; однако вполне вероятно более позднее знакомство Бродского с этими текстами. Особое место среди уорреновских источников ОКЯ принадлежит, по всей видимости, стихотворению «Вечерний ястреб» («Evening Hawk»):

From plane of light to plane, wings dipping through
Geometries and orchids that the sunset builds,
Out of the peak's black angularity of shadow, riding
The last tumultuous avalanche of
Light above pines and the guttural gorge,
The hawk comes.

His wing
Scythes down another day, his motion
Is that of the honed steel-edge, we hear
The crashless fall of stalks of Time.

The head of each stalk is heavy with the gold of our errors.

Look! look! he is climbing the last light
Who knows neither Time nor error, and under
Whose eye, unforgiving, the world, unforgiven, swings
Into shadow.

Long now,
The last thrush is still, the last bat
Now cruises in his sharp hieroglyphics. His wisdom
Is ancient, too, and immense. The star
Is steady, like Plato, over the mountain.

If there were no wind we might, we think, hear
The earth grind on its axis, or history
Drip in darkness like a leaking pipe in the cellar.

(326)

Это стихотворение, исключительно важное для творческого развития Уоррена (и в этом смысле сопоставимое с ОКЯ), было впервые напечатано в журнале «The Atlantic Monthly» осенью 1975 г.⁴³, то есть, вероятно, в тот момент, когда писался ОКЯ. Два этих текста сходны не только сюжетом (полет ястреба), но и некоторыми неординарными деталями. У Бродского крыло ястреба, подобно лезвию, «сечет... осеннюю синеву», и «пересекает

исторгнуть ее «бессловесный возглас». В ОКЯ ему соответствует крик ястреба.

Пока история создания ОКЯ до конца не выяснена, невозможно с точностью определить место указанных нами текстов в становлении этого поэтического замысла⁴⁶. Можно полагать, однако, что они послужили источником самых значимых образов ОКЯ, в первую очередь – образа ястреба. Уорреновские контексты позволяют объяснить появление этой птицы в поэтическом bestiarii Бродского. Ястреб, хищная птица с острым зрением, занимает видное место в системе «американского возвышенного» («American sublime»), по выражению Х. Блума⁴⁷, но лишен романтических и аристократических коннотаций, в отличие от орла или сокола. У Уоррена ястреб, с одной стороны, служит метафорой поэта, отстраняющегося от действительного мира, а с другой – несет жестокую правду, «под чьим взглядом непрощающим непрощенный мир уходит в тень» («under / Whose eye, unforgiving, the world, unforgiven, swings / Into shadow»). Вполне понятно, почему этот образ импонировал Бродскому, после эмиграции ощутившему себя сторонним наблюдателем окружавшей его жизни. «Безжалостность» ястреба соотносится с известной «холодностью» и кальвинистской суровостью поэтической манеры Бродского.

Подведем итог. В стихотворении Хопкинса Бродский находит образец нетрадиционной стиховой поэтики, близкой его собственным исканиям 1974–1975 гг., и для собственного опыта в этом роде использует сюжетную схему «Пустельги». В то же время он отвергает христианское истолкование этого сюжета и претворяет его в метафору борьбы поэта с Музой, то есть с языком. Отсылки к уорреновским «стихам о ястребе» нагружают ОКЯ эмоциональными обертонами, более близкими поэтической системе Бродского; через посредство Уоррена он заимствует восходящую к Одну позицию одинокого наблюдателя, ироничного и бесстрастного⁴⁸.

Тем не менее семантическая структура ОКЯ не исчерпывается реминисценциями из Хопкинса и Уоррена. Не останавливаясь подробно на всех различиях между текстом Бродского и его источниками, обратим внимание на финал ОКЯ – на наш взгляд, наиболее оригинальный и свободный от заимствований. Можно предположить, что это связано с его автобиографической функцией (в 1975 г. Бродский еще ощущал дискомфорт эмигранта и рефлексировал в связи с переориентацией на профессиональный билингвизм). Если полет ястреба символизирует сложные отношения поэта с языком, то как истолковать то обстоятельство, что ястреб летит, не сообразуясь с направлением ветра? Напомним, он летит на юго-запад, к дельте Рио-Гранде, в то время как ветер северо-западный, то есть дует на юго-восток; ястреб, следовательно, летит прямо перпендикулярно ветру. Нельзя исклю-

чать, что таким образом Бродский тематизирует свое двуязычие и страх сбиться с собственного русскоязычного поэтического пути под давлением окружающей иноязычной стихии. По собственному признанию поэта, в 1974–1976 гг. «так складывались обстоятельства, что года два я писать стихи не мог. <...> Ничего особенного не происходило, никаких экзистенциальных катастроф, но ощущение субъективное возникало – что я, ну, по-английски, broken»⁴⁹. Конечно, Бродский продолжал писать стихи, в том числе работал над ОКЯ. Однако упомянутое «субъективное ощущение» отразилось, возможно, в характеристике ястребиного крика, который «звонит, / как разбивающаяся посуда, / как фамильный хрусталь» (ср. в английском переводе Бродского–Майерса: «We hear something ring out in the sky, / like some family crockery being broken»; курсив наш. – P.B.)⁵⁰. Но этот крик не исчезает, а преобразуется в текст. Как отмечают Д. Макфадьен и Дж. Херлт, осколки хрустала, превращающиеся в снежинки, напоминают письменные знаки («<...> кружки, глазки, / веер, радужное пятно, / многоточия, скобки, звеня, / колоски, волоски»)⁵¹ и образуют «бывший привольный узор пера» – письменного инструмента. Аналогичным образом в стихотворении «Декабрь во Флоренции» (1976) «Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца, / петли, клинышки букв и, потому что скользко, / в запятые и точки <...>» (III, 112). Крик детей, радующихся летящим «юрким хлопьям» («Зима, зима!»), подтверждает «текстуальный» характер этого эпизода: в одном из интервью Бродский признается в любви к зиме, ведь «Зима – это черно-белое время года. То есть страница с буквами»⁵². Более того, крик американских детей в последнем стихе «цитируется» по-русски. Этот крик обозначает, таким образом, не трагический, но победный итог ястребиного полета – поэту удалось перевести на родной язык действительность Нового Света и очертить контуры своей новой метафизики.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь и далее тексты Бродского цитируются по изд.: *Бродский И. Сочинения* / Сост. Г. Ф. Комаров. В 7 т. СПб., 1997–2002. Том и страница обозначаются в тексте соответственно римской и арабской цифрой.
- ² *Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью.* СПб., 1997. С. 268.
- ³ См.: *Russica-81. Литературный сборник* / Ред. А. Сумеркин. NY, 1982. С. 22–24; *Бродский И. Урания.* Анн Арбор, 1987. С. 49–52.
- ⁴ *Бродский И. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями* / Сост. и послесловие П. Вайля. М., 1995. С. 151.
- ⁵ «Там, на месте», в South Hadley, он оказался в это время, судя по всему, с коротким визитом. В предыдущем 1974/1975 учебном году Бродский преподавал в

- «Five Colleges» в Массачусетсе (а затем вернулся в Мичиганский университет в Анн Арбор).
- ⁶ См.: *Полухина В.* Бродский глазами современников. С. 161. А. Скворцов находит в ОКЯ «версификационные особенности, которым нельзя подобрать аналогии в русской поэтической традиции» (*Скворцов А. Э.* Мифопоэтическая основа стихотворения И. А. Бродского «Осенний крик ястреба» // *Русская и сопоставительная филология* / Ред. Н. А. Андримонова. Казань, 2003. С. 185).
- ⁷ См.: *Лоцилов И.* Из заметок о пушкинских реминисценциях в русской поэзии XX века. II. «Апофеоз звука» и «Африка мозга»: Иосиф Бродский, 1975 // *Сетевая словесность* (<http://www.litera.ru/slova/loshilov/pushkin-rem.html>). Общее правило нарушается в строфоидах 11, 12 и 20, где последние строки длиннее начальных. Эти отступления от ритмической инерции соответствуют кульминации полета (11–12) и исчезновению ястреба (20).
- ⁸ «Это стихотворение для меня достаточно важное <...> Именно с него начинается отход от стандартной, что называется, железной метрики. Здесь я начинаю немножко разваливать размер». – (*Бродский И.* Пересеченная местность. С. 159–160).
- ⁹ См.: *Smith G.* The Development of Joseph Brodsky's *Dol'nik Verse*, 1972–1976 // *Russian Literature*. 2002. Vol. LII. P. 471–492.
- ¹⁰ *Козлов В.* Непереводимые годы Бродского. Две страны и два языка в поэзии и прозе И. Бродского 1972–1977 годов // *Вопросы литературы*. 2005. № 3. С. 155–185.
- ¹¹ Указанием на эту переключку мы обязаны В. Полухиной.
- ¹² Беседу Уфлянда с Д. Макфаденом, состоявшуюся 11 мая 1996 г., мы цитируем в обратном переводе с английского по записи, любезно предоставленной нам интервьюером.
- ¹³ См.: *Скворцов А. Э.* Мифопоэтическая основа стихотворения И. А. Бродского «Осенний крик ястреба». С. 189–190.
- ¹⁴ «*Iam Daedaleo notior Icaro / visam gementis litora Bosphori / Syrtisque Gaetulas canogus / ales Hyperboreosque campos*» («Вот уже, Дедалова славнее Икара, / увижу берега ревушего Босфора, / и Сирты Гетульские, певчая / птица, и Гиперборейские поля»).
- ¹⁵ См. среди прочего: *Лосев Л.* Сороковой день // *Послесловие*. СПб., 1998. С. 52; *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского. М., 2002. С. 190–191; *Скворцов А. Э.* Мифопоэтическая основа стихотворения И. А. Бродского «Осенний крик ястреба». Внимательный читатель может заметить, что траектория ястребиного полета в стихотворении Бродского (от Новой Англии до Рио-Гранде) сопоставима с маршрутом Горациева лебедя (от гипербореев до римской Африки). Оба поэта ставят свои тексты в сильную позицию: ОКЯ завершает первый раздел «Урании», а стихотворение Горация – вторую книгу его од. Интересно, что и Державин помещает «Лебедя» в конце второй части своего собрания сочинений. Такого рода использование металитературных текстов вообще характерно для структуры поэтического цикла (подробнее об этом см. в нашей монографии «*A History of the Russian Lyric Sequence*», в настоящее время готовящейся к печати).

- ¹⁶ См.: *Полухина В.* Бродский глазами современников. С. 37; *Pilshchikov I. A.* Brodsky and Baratynsky // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yuri Mikhailovich Lotman* / Ed. V. Polukhina and Joe Andrew. Amsterdam, 1993. P. 214–228; *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины». С. 361.
- ¹⁷ Наиболее подробно это сопоставление разработано в статье: *Иличевский А.* Метафизика крика и метафизика плача. Евгений Баратынский и Иосиф Бродский: метафора поэт-недоносок и метафора поэт-ястреб // <http://www.litera.ru/slova/ilichevskii/metafizika.html>.
- ¹⁸ См.: *Лоцилов И.* Из заметок о пушкинских реминисценциях в русской поэзии XX века.
- ¹⁹ *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины». С. 361, 370.
- ²⁰ См.: *Долинин А.* Воздушная могила: о некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» // *Эткиндовские чтения II*. СПб., 2005 (в печати). Пользуемся случаем выразить глубокую признательность А. Долинину за предоставленную возможность ознакомиться с его работой и сослаться на нее.
- ²¹ Переключка двух текстов отмечена также в работе: *Лакербай Д. Л.* Ранний Бродский: Поэтика и судьба. Иваново, 2000. С. 12. Неакадемическую рефлексию этого сходства см.: *Губайловский В.* Орел и ястреб // *Арион*. 2002. № 2. С. 103–105.
- ²² К списку источников ОКЯ необходимо добавить еще два стихотворения XX в. Первое из них – ахматовское «Три раза пытать приходила»: «Был голос как крик ястребиный, / Но странно на чей-то похожий. // Все тело мое изгибалось, / Почувствовав смертную дрожь, / И плотная сеть паутины / Упала, окутала ложе <...>». Соседство ястребиного крика с паутиной воспроизведено в ОКЯ: «Мы, восклицая, "Вон / там!" видим вверху слезу / ястреба плюс паутину, звуку / присущую, мелких волн, // разбегающихся по небосводу <...>» (III, 105). Второе – стихотворение Бальмонта «Полдень»: «Высокий полдень. Небо голубое. / Лик ястреба, застывшего вверху. / Вода ручья в журчащем перебое, / Как бисер, ниже звонкий стих к стиху». У Бродского ястреб также летит над рекой, а с «бисером» сопоставляются «городки», стоящие по р. Коннектикут: «На воздушном потоке распластанный, одинок, / всё, что он видит – гряды покатых / холмов и серебро реки, / вьющейся точно живой клинок, / <...> / схожие с бисером городки / Новой Англии <...>» (III, 103).
- ²³ См.: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 250–251.
- ²⁴ Настолько же не близка Бродскому стилистика стихотворения Мартинюса Нейхофа (Martinus Nijhoff) «Песнь неразумных пчел» («Het lied der dwaze bijen»), английский перевод которого в 1973 г. прислал поэту Кейс Верхейл, усмотрев в нем вероятный источник ОКЯ. Во время интервью 1987 г. Бродский не вспомнил этот текст, но возможность влияния отрицать не стал. «Песнь...» «состоит из коллективного монолога роя пчел, поднимающегося под воздействием неуправляемого порыва все выше и выше в небо, пока они не замерзают в стратосфере и не начинают медленно возвращаться к земле в виде падающих хлопьев снега» (*Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. СПб., 2002. С. 216).

- ²⁵ Тименчик Р. Приглашение на танго: Поцелуй огня // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 182.
- ²⁶ Бродский так объясняет свой «отход от железной метрики»: «это, как ни странно, продиктовано не английской поэтической традицией, но французской. Я помню, что принялся читать антологию французской поэзии, и мне показалось, что можно повернуть дикцию больше к силлабике, усилить силлабический элемент» (*И. Бродский. Пересеченная местность. С. 160*). По всей видимости, мы имеем дело с ярким примером «страха влияния» в творческой биографии Бродского. Как пишет Дж. Смит, «упоминание о "силлабическом элементе" здесь довольно загадочно. <...> Бродский в первую очередь "разваливает" принцип изосиллабизма», даже в дольнике предпочитая всё более свободные формы». Кроме того, «Бродский недостаточно хорошо владел французским, чтобы читать стихи на этом языке». По предположению исследователя, речь идет об антологии русских переводов с французского (*Smith G. The Development of Brodsky's Dol'nik Verse, 1972–1976. P. 489, 492*).
- ²⁷ Так, Дж. Бэйли в рецензии на английский перевод «Урании» («To Urania») упоминает «образ ястреба, любимый Хопкинсом и Оденем» (*Not Afraid of Sounding Major // New York Times, 1998. Nov. 27. P. 13*).
- ²⁸ Gerard Manley Hopkins / Ed. Catherine Phillips. Oxford; NY, 1986. P. 132. Ударения проставлены Хопкинсом.
- ²⁹ См.: Антология новой английской поэзии / Вступ. статья и коммент. М. Гутнера. Л., 1937. С. 473–477. В сборник вошло пять текстов Хопкинса: по два перевода «Свинцового эха» (первой половины стихотворения «The Leaden Echo and the Golden Echo») и «Весны и осени» («Spring and Fall»), а также «Красота пятнами» («Pied Beauty»), «Сонет» («Carion Comfort») и «Роберту Бриджес» («To R. B.»). По словам Бродского, в середине 1960-х гг. он «вооружился словарем и стал осваивать английский – и постепенно проработал эту антологию от корки до корки» (Интервью с Иосифом Бродским Свена Биркертса // Звезда. 1997. № 1. С. 82).
- ³⁰ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 57.
- ³¹ «Я совершенно другой человек – и к тому же мужчина, а мужчине вроде бы не пристало говорить на таких высоких нотах, доходить в стихах до надрыва, до крика» (Интервью с Иосифом Бродским Свена Биркертса. С. 88–89).
- ³² Английское именование пустельги («windhover») обозначает ее способность как будто застывать в воздухе, преодолевая силу ветра. Ястребами называются сразу нескольких видов птиц, составляющих отдельное подсемейство соколиных.
- ³³ Hartman G. The Dialectic of Sense-Perception // Gerard Manley Hopkins / Ed. Harold Bloom. NY; New Haven; Philadelphia, 1986. P. 15.
- ³⁴ Иначе эти различия трактуются в работе: MacFadyen D. Joseph Brodsky and the Baroque. Montreal; Kingston; London; Ithaca, 1998. P. 110.
- ³⁵ «Язык – начало начал. Если Бог для меня и существует, то это именно язык». – Интервью с Иосифом Бродским Свена Биркертса. С. 91. Такого рода высказывания часто встречаются в интервью Бродского.
- ³⁶ Corrigan L. Poems of Pure Imagination: Robert Penn Warren and the Romantic Tradition. Baton Rouge, 1999. P. 41. О семантике этого образа см. также: Bloom H. Sunset Hawk: Warren's Poetry and Tradition // A Southern Renaissance Man: Views

of Robert Penn Warren / Ed. Walter B. Edgar. Baton Rouge, 1984. P. 59–79. На фигуру Уоррена наше внимание обратила Энн Кьелберг, распорядитель имущественных и литературных прав Бродского (Executor and Trustee of Joseph Brodsky's estate), в устной беседе на конференции памяти Бродского, проходившей в Мичиганском университете 7–9 ноября 1996 г. (в своем докладе об ОКЯ мы сосредоточились тогда на соотношении этого текста с «Пустельгой» Хопкинса). По словам Энн Кьелберг, бывшей секретарем Бродского с декабря 1985 г. по январь 1996 г., он упоминал Уоррена в связи с ОКЯ.

³⁷ Письмо Бродского Уоррену от 14 марта 1973 г. см.: Yale University Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Robert Penn Warren Papers. YCAL MSS 51, Series I: Correspondence. Box 10. Folder 195.

³⁸ Интервью с Иосифом Бродским Свена Биркертса. С. 95. Бродский не говорит, какой именно это сборник, однако дает характеристику эпитафий к нему. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что речь идет о книге: *Warren R. Being Here: Poems, 1977–1980*. NY, 1980. Соответствующие слова Бродского в публикации «Звезды» переведены неверно: «Вот тут я недавно взял в руку последнюю книгу Пенн Уоррена и в наборе рекламных отзывов нашел такую цитату...». В оригинале Бродский говорит: «Actually I read in the front of Penn Warren's recent book...», – то есть: «Вот я прочел на начальных страницах недавней книги Пенна Уоррена...»

Все публикации этого интервью (начиная с первой: *The Art of Poetry No. 28: Joseph Brodsky Interviewed by Sven Birkerts // The Paris Review*. 1982. № 83. P. 82–126), англоязычные и переводные, сопровождаются вступительной заметкой Биркертса, в которой его беседа с Бродским датируется декабрем 1979 г. Между тем можно утверждать, что на самом деле беседа (или хотя бы часть ее) происходила годом позже: в 1979 г. Бродский не мог цитировать сборник Уоррена, вышедший в 1980 г.; кроме того, он вспоминает, как «год назад» смотрел телевизионный репортаж о советском вторжении в Афганистан, случившемся в декабре 1979 г. Эта ошибка подтверждает справедливость слов, вынесенных в эпитаф к сборнику Уоррена: «Коротко говоря, абсолютного стандарта времени не существует» – «*There is in short no absolute time standard (Van Nostrand's Scientific Encyclopedia. Fifth Edition. P. 2203)*».

³⁹ Америка. 1992. № 426. Май. Цит. по сетевой публикации: http://www.lib.ru/BRODSKI/brod_interviews_ru.txt.

⁴⁰ Письмо автору настоящей работы от 9 января 1997 г.

⁴¹ См.: Boston Public Library Sound Archives. «Salute to Robert Penn Warren». BPL Lecture Series. Creators Joseph Brodsky and Richard Howard. November 9, 1985.

⁴² *Warren R. The Collected Poems... / Ed. John Burt*. Baton Rouge, 1998. P. 38. Все тексты Уоррена в дальнейшем цитируются по этому изданию, с указанием страницы в скобках.

⁴³ *The Atlantic Monthly*. 1975. November. P. 54. Здесь публикация «Вечернего ястреба» вместе с «Полуночным зовом» («Midnight Outcry», P. 55) озаглавлена «Два ночных стихотворения» («Two Night Poems»). Как принято в Америке, ноябрьский номер журнала скорее всего поступил в продажу и к подписчикам в октябре. Именно тогда Бродский мог впервые прочесть текст Уоррена. Затем он во-

- шел в сборник «Selected Poems, 1923–1975» (NY, 1976. P. 4) и во все последующие поэтические издания Уоррена.
- ⁴⁴ Еще более близкую переключку с уорреновским образом содержит английский перевод ОКЯ, выполненный Бродским и Аланом Майерсом: в соответствующем месте крик ястреба «tears free of him and flies *ad lumen*» (*Brodsky J. To Urania*. NY, 1988. P. 51).
- ⁴⁵ *The Atlantic Monthly*. 1977. October. P. 84. Напечатано в составе подборки «Три стихотворения во времени» («Three Poems in Time»).
- ⁴⁶ Возможно влияние еще одного уорреновского текста на ОКЯ. Мы имеем в виду стихотворение «Снижающийся орел» («Eagle Descending», P. 423); оно входит в сборник «Being Here», который Бродский упоминает в интервью Биркертсу (см. примеч. 38). Это стихотворение содержит уже известный нам набор «птичьих» тем и мотивов, но ничего не добавляет к ним.
- ⁴⁷ *Bloom H. Sunset Hawk: Warren's Poetry and Tradition*. P. 59.
- ⁴⁸ Любопытно, что С. Б. Калашников в своем разборе ОКЯ интерпретирует образ ястреба в связи с «отстраняющей дистанцией», присущей эстетике Бродского, однако не объясняет, почему это свойство поэт ассоциирует именно с ястребом, а не с другой птицей (см.: *Калашников С. К мифологеме птицы в лирике И. Бродского: «Осенний крик ястреба» и русская поэтическая тенденция // Природа и человек в русской литературе: Материалы Всероссийской научной конференции*. Волгоград, 2000. С. 114).
- ⁴⁹ *Бродский И. Пересеченная местность*. С. 160. Сказано это в связи с циклом «Из Англии», который там же датируется 1976 г. («наверное, 76-й год»). С появлением этого цикла «субъективное ощущение» поэтического бесплодия у Бродского исчезло.
- ⁵⁰ *Brodsky J. To Urania*. P. 52.
- ⁵¹ *MacFadyen D. Joseph Brodsky and the Baroque*. P. 107; *Herlth J. Ein Sänger gebrochener Linien: Iosif Brodskijs dichterische Selbstschöpfung*. Köln; Weimar; Wien, 2004. S. 178.
- ⁵² *Бродский И. Большая книга интервью / Ред. В. Полухина*. М., 2000. С. 628.

МИХАИЛ ГАСПАРОВ

РИТМИКА ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА РАННЕГО МАНДЕЛЬШТАМА

Изучение стиха О. Мандельштама началось с классической работы К. Ф. Тарановского «Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год)» (*International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 5. 1962. Pp. 97–125). Исследование сразу показало особое место Мандельштама в истории ритмики русского стиха: все тенденции, наметившиеся в поэзии начала XX в., проявились у него с особенной яркостью. Эти тенденции были в основном описаны Тарановским еще в статье «Руски четворостопни јамб у првим двама деценијама XX века» (*Јужнословенски филолог*, 21. 1955/56. С. 15–44), а затем в статье «Четырехстопный ямб Андрея Белого» (*International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 10. 1966. 127–147). Статья об Андрее Белом выявила столько нового, что пересмотр статьи о Мандельштаме напрашивался сам собой, но вернуться к этой теме Тарановскому не пришлось.

Со времени работы Тарановского над статьей о Мандельштаме доступный материал его поэзии сильно умножился: было опубликовано много его ранних стихотворений, не говоря обо всем корпусе стихов 1930-х гг. Тарановский учитывал около 840 строк 4-ст.ямба Мандельштама 1908–1925 гг.; теперь этот объем увеличился на треть. Это побудило нас пересмотреть характеристики ритма 4-ст.ямба Мандельштама, во-первых, с большей хронологической детализацией; во-вторых, с учетом не только ритма строки, но и ритма строфы; в-третьих, с учетом не только ритма ударений, но и ритма словоразделов. Все наблюдения Тарановского подтвердились и небезынтересным образом уточнились.

Тексты Мандельштама брались по изданию: О. Мандельштам. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1–2. Подг. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993. Стихотворения Мандельштама в этом издании пронумерованы внутри каждого тома. Для подробного анализа взяты следующие произведения:

(4-стишия с охватной рифмовкой): I: 6, 7, 8, 11, 12, 18–21, 25, 27, 28, 43, 45, 47, 50, 52, 59, 81, 119, 128, 130, 131, 151.

(4-стишия с перекрестной рифмовкой): I: 10, 13, 22, 42, 44, 46, 49, 53, 54,

76, 77, 80, 96, 110, 116–118, 120–124, 127, 133, 135, 136, 146, 156, 171, 190, 196, 203, 204, 214; II: 10.

(8-стишия с перекрестной рифмовкой): I: 153, 155, 174, 183; II: 13.

(Прочие): I: 26, 60, 97, 101, 129, 168; II: 20.

Их распределение по времени таково:

Строфика:	Охв.	ЖМЖМ	МжМж	ЖжЖж	8-ст.	проч.	Всего	Ср. число строк
1908-09	12	02	–	01	–	01	16	11,2
1910	06	05	01	–	–	01	13	13,2
1911–12	01	03	–	01	–	02	07	12,7
1913	02	09	01	–	–	–	12	20,3
1914–16	03	06	01	–	03	02	15	14,9
1917–25	–	03	02	–	02	01	08	25,8
Всего	24	28	05	02	05	07	71	16,0

Эти данные относятся только к стихотворениям, написанным 4-ст. ямбом. Что стихотворения Мандельштама с годами становятся длиннее – это, кажется, относится и ко всему корпусу его стихов в целом; что в первые годы среди них так резко преобладает охватная рифмовка – это, кажется, специфика его 4-ст. ямба.

Текст описывался по первоначальным редакциям, без учета мелкой правки 1936–37 гг. Пропущенные в окончательном тексте строки и строфы (напр., в «Оде Бетховену», «Не веря воскресенья чуду...», «Слух чуткий парус напрягает...», «Как тень внезапных облаков...») восстанавливались по первоначальному тексту. Строфы с вкраплением 5- и 6-ст. строк (в «Телефоне», «Твое чудесное произношение...», «Где ночь бросает якоря...») исключались из подсчета. Случаев сомнительной интерпретации текста почти не встречалось; только строка «Позволено их переставить» допускала двоякую акцентуацию; мы приняли ударение «позвОлено» – по современным, а не по классическим нормам.

1. Ритмика и хронология. Общая тенденция русского 4-ст. ямба начала XX в. – возвращение от альтернирующего ритма XIX в. к рамочному ритму XVIII в.: прежде всего, это повышение ударности I стопы и понижение ударности II стопы. У большинства поэтов от ранних стихов к поздним ударность II стопы понижается всё больше. Исключение составляют три поэта. Прежде всего это А. Белый, сразу уловивший общую ритмическую тенденцию, сразу доведший ее до гиперболической крайности, а затем возвращавшийся от этого индивидуального рамочного ритма к более обще-

употребительному смягченно-альтернирующему; и затем это В. Ходасевич и О. Мандельштам, смолоду подпавшие под влияние стиха раннего Белого, а потом, как и он, постепенно возвращавшиеся к более общеупотребительному ритму. Вот проценты ударности стоп 4-ст. ямба, подсчитанные Тарановским:

Стопы:	I	II	III	IV	Число строк
Середина XIX века	82,1	96,8	34,6	100	18445
Начало XX века	83,5	87,4	49,1	100	17375
Белый 1904–05	81,5	68,5	57,1	100	340
Белый 1916–21	69,9	91,3	34,1	100	642
Ходасевич 1908–20	82,8	74,2	54,0	100	244
Ходасевич 1922–26	71,9	84,9	30,1	100	766
Мандельштам 1908–13	74,8	79,0	36,4	100	305
Мандельштам 1914–17	73,8	83,3	43,3	100	263
Мандельштам 1919–25	75,9	86,7	41,1	100	270

(Показатели раннего Ходасевича – по нашим расширенным подсчетам, позднего Ходасевича – по подсчетам Дж. Смита, см.: *Дж. Смит. Взгляд извне*. М., 2002. С. 81.)

Новые подсчеты по расширенному корпусу 4-ст. ямба Мандельштама позволяют проследить эволюцию его ритма с еще большей подробностью:

Стопы	I	II	III	IV	Ср. уд.	Число строк
Мандельштам 1908–09	76,2	70,7	35,4	100	70,6	164
Мандельштам 1910	68,3	78,3	37,8	100	71,1	180
Мандельштам 1911–12	73,7	79,8	36,0	100	72,6	114
Мандельштам 1913	77,3	80,0	34,2	100	72,9	225
Мандельштам 1914–16	70,9	80,2	42,6	100	73,4	258
Мандельштам 1917–25	76,5	91,2	41,2	100	77,2	226
Мандельштам 1932–37	78,4	87,5	40,4	100	76,6	208

Самые ранние стихи Мандельштама – 1908–09 гг. – обнаруживают рамочный ритм в самой чистой его форме, как у раннего Белого и раннего Ходасевича: II стопа в нем слабее I стопы. Можно с уверенностью считать, что это результат влияния свежей поэтической новинки – «Пепла» Белого (1908): ни у кого из обследованных 30 поэтов начала века, кроме Белого, ударность II стопы не падает до (и ниже) 70,7%. Но уже со следующего, 1910 г., у Мандельштама начинается обратное движение –

от экспериментальной крайности к умеренному следованию общей тенденции начала XX в. Средняя ударность стоп плавно повышается, и столь же плавно повышается ударность II стопы. Плавность эта замечательна, она почти не знает попятных колебаний: только если разбить период 1914–16 гг. на два, то окажется, что в 1914–15 гг. ударность II стопы – 82,7%, а в 1916 – 75,6%, но здесь число строк слишком невелико, и эти показатели ненадежны.

Как складываются эти показатели меняющегося ритмического профиля строки, видно из меняющихся пропорций шести ритмических форм мандельштамовского 4-ст. ямба. Ныне принятая нумерация их такова: I (ударны 1,2,3,4 стопы), «Спокойно дышат моря груди»; II (-,2,3,4) «Не удержать любви полета»; III (1,-,3,4) «Медлительнее снежный улей»; IV (1,2,-,4) «Немного солнечного мая»; VI (-,2,-,4) «Венецианская баута»; VII (1,-,-,4) «Веселая скороговорка». Их процент в составе 4-ст. ямба Мандельштама таков:

Ритмич. формы:	I	II	III	IV	VI	VII	Число строк
Мандельштам 1908–09	2,4	4,3	22,6	38,4	19,5	6,7	164
Мандельштам 1910–16	11,1	9,9	17,1	41,2	17,5	3,2	777
Мандельштам 1917–25	24,8	8,0	8,4	42,9	15,5	0,4	226
Мандельштам 1932–37	22,1	8,7	9,6	43,8	13,0	2,9	208

От периода к периоду заметно, во-первых, нарастание полноударной I формы, во-вторых, убывание 3-ударной III формы, в-третьих, убывание 2-ударной VII формы; следствие первого – повышение общей ударности стиха, следствие второго – повышение ударности II стопы, следствие третьего – и то, и другое.

Если, как сделал Тарановский для А. Белого, выделить у Мандельштама (А) стихотворения, в которых I стопа сильнее II-й, и (Б) в которых II стопа сильнее I-й, то ритмические профили их будут иметь такой вид:

Стопы:	I	II	III	IV	Число строк
(А)	85,7	64,5	41,7	100	259
(Б)	67,0	84,5	33,7	100	549

(Подсчитаны только стихотворения 1908–14 гг.: после этого ритм (А) у Мандельштама исчезает. Номера стихотворений: (А) I: 7, 10–12, 20–22, 27, 44, 46, 50, 54, 76, 77, 101, 118, 124, 127, 128, 131, 151, 156; (Б) 6, 8, 13, 18, 19, 25, 26, 28, 42, 43, 45, 47, 49, 52, 53, 59, 60, 80, 81, 96, 97, 110, 116, 117, 119–123, 129, 130, 133, 135, 136, 146, 153).

Видно, что две группы стихотворений фактически отличаются только перестановкой показателей ударности на I и II стопах. Из двух тенденций, определяющих ритм 4-ст. ямба, в первом случае побеждает тенденция к сильному междубезударному зачину, во втором случае – к регрессивной акцентной диссимилиации.

2. Ритмика и строфика. Напрашивается вопрос: не связаны ли друг с другом две особенности стиха раннего (1908–09) периода Мандельштама: преобладание рамочного ритма (А) и преобладание охватной рифмовки *авва*? Вопрос позволительный, потому что между этими явлениями можно усмотреть некоторый изоморфизм – оба они производят ощущение оттянутого ожидания: в первом случае – ударения на второй стопе в строке, во втором случае – ответной рифмы на первую строку. Эта гипотеза требует проверки.

Раздельный подсчет по ритмическому профилю для стихотворений со строфикой *авва* и *авав*, как кажется, не подтверждает наше предположение.

Стопы:	I	II	III	IV	Число строк
1908–09 <i>авва</i>	75,7	69,9	33,8	100	136
1908–09 <i>авав</i>	81,3	71,9	34,4	100	32
1910 <i>авва</i>	67,1	77,6	40,8	100	76
1910 <i>авав</i>	69,0	77,4	36,9	100	84
1911–14 <i>авва</i>	71,1	78,9	31,6	100	76
1911–14 <i>авав</i>	78,9	80,0	20,0	100	280
ВСЕГО <i>авва</i>	72,2	74,3	35,1	100	288
ВСЕГО <i>авав</i>	77,0	78,8	24,7	100	396

Пока в стихах 1908–09 гг. господствует рамочный ритм, он сильнее выражен не при охватной, а при перекрестной рифмовке: разрыв между I и II стопами в строфах *авва* – 6%, в строфах *авав* – 9%. Когда в стихах 1910–1914 гг. господствовать начинает альтернирующий ритм, он оказывается гораздо сильнее выражен именно при охватной, а не при перекрестной рифмовке: разрыв между I и II стопами в строфах *авва* – 10 и 8%, в строфах *авав* – 8 и 1%. Скорее можно сказать, что охватная рифмовка коррелирует именно с альтернирующим ритмом, вопреки всякому изоморфизму.

Это относится к распределению ритмических тенденций по строфам с разной рифмовкой. Следует также посмотреть на распределение ритмических тенденций по строкам внутри строф с разной рифмовкой. Самая общая закономерность этой «строфической ритмики» была обнаружена довольно рано: ударность строк в четверостишии убывает от первой к по-

следней строке, строфа стремится начинаться 4-ударными ритмическими формами (I) и кончаться 2-ударными (VI, VII). (См.: Дж. Смит. Строфический ритм в 4-ст. ямбе трех русских эмигрантских поэтов // Дж. Смит. Взгляд извне. М., 2002. С. 251–264; М. Л. Гаспаров. Строфический ритм в русском 4-ст. ямбе и хорее // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. М., 1997. С. 181–195; а также К. Тарановский. Из истории русского стиха XVIII в.: одическая строфа в поэзии Ломоносова // К. Тарановский. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 291–299.) Как на этом сказывается рифмовка строф и как ведут себя 3-ударные II, III и IV формы, изучено недостаточно.

У Мандельштама профили ударности четырех строк четверостишия имеют такой вид (показатели строк, превышающие средние показатели строфы, подчеркнуты):

Стопы:	I	II	III	IV	Ср. ударность	Разность II-I
<i>авва</i> : 72 строфы, 288 строк						
1 строка	68,1	<u>83,3</u>	<u>43,1</u>	100	<u>73,6</u>	15,2
2 строка	<u>81,9</u>	72,2	30,5	100	<u>71,2</u>	-9,7
3 строка	68,1	70,8	<u>37,5</u>	100	69,1	2,7
4 строка	69,4	70,8	30,5	100	67,7	1,4
<i>В СРЕДН.</i>	<u>71,9</u>	<u>74,3</u>	<u>35,4</u>	<u>100</u>	<u>70,4</u>	<u>2,4</u>
<i>авав</i> 1909–12: 43 строфы, 172 строки						
1 строка	74,4	<u>93,0</u>	34,9	100	<u>75,6</u>	18,5
2 строка	<u>81,4</u>	74,4	32,6	100	72,1	-7,0
3 строка	72,1	69,8	<u>44,2</u>	100	71,5	-2,3
4 строка	<u>76,7</u>	74,4	37,2	100	72,1	-2,3
<i>В СРЕДН.</i>	<u>76,2</u>	<u>77,9</u>	<u>37,2</u>	<u>100</u>	<u>72,8</u>	<u>1,7</u>
<i>авав</i> 1913–1922: 92 строфы, 368 строк						
1 строка	<u>77,2</u>	<u>82,6</u>	<u>38,0</u>	100	<u>74,5</u>	5,4
2 строка	<u>79,3</u>	<u>83,7</u>	34,8	100	<u>74,3</u>	4,4
3 строка	72,8	<u>82,6</u>	<u>39,1</u>	100	73,6	9,8
4 строка	<u>77,2</u>	79,3	34,8	100	72,8	2,1
<i>В СРЕДН.</i>	<u>76,6</u>	<u>82,1</u>	<u>36,1</u>	<u>100</u>	<u>73,7</u>	<u>5,5</u>

Предположение о корреляции охватной рифмовки и рамочного ритма по-прежнему не подтверждается. Большинство строк с рамочным ритмом (А) приходятся на перекрестную рифмовку *авав* (1909–12). Начальная строка, как бы задающая ритм всему четверостишию, независимо от рифмовки, имеет подчеркнуто альтернирующий ритм (Б): преобладание II стопы над I-й здесь максимальное, 15–18%. Вторая строка, как бы контрасти-

руя с ней, дает максимум ослабления II стопы: она слабее I-й почти на 10% при охватной рифмовке и на 7% при перекрестной. Это относится к стихам 1909–12 гг., когда охватная и перекрестная рифмовки у Мандельштама соперничали; в более поздних строфах разница между ритмом строк в четверостишии сглаживается, и только почему-то максимум альтернирующего ритма смещается на третью строку (преобладание II стопы над I-й – 10%). Обычное ослабление средней ударности стоп от первой к последней строке четверостишия одинаково выражено во всех типах строф, независимо от рифмовки.

Впрочем, следует помнить, что число учтенных строк здесь невелико, и высчитанные по ним проценты могут быть ненадежны.

3. Ритмика ударений и ритмика словоразделов. Шесть ритмических форм 4-ст. ямба, различающиеся расположением ударений на стопах, подразделяются далее на тридцать с лишним словораздельных вариаций, в совокупности охватывающих все возможные в 4-ст. ямбе сочетания ритмических слов. Обозначая м(ужские), ж(енские), д(актилические) и г(ипердактилические) словоразделы в коротких междуударных интервалах маленькими буквами, а в длинных большими, мы можем систематизировать их так:

I форма: *мм* (Ему ничем нельзя помочь), *ммж* (На грудь отца, в глухую ночь), *ммжм* (Куда летите вы, зачем), *ммжж* (Среди колосьев спелой ржи), *жмм* (Мешает звук своих речей), *жммж* (Мешая лед, внимаю гул), *жжмм* (Раскрыла парус свой душа), *жжжж* (Роятся цифры круглый год);

II форма: *-мм* (Не зачерпнув воды крылом), *-ммж* (Колоколов дремучий лес), *-ммжм* (Торжествовала свой закон), *-ммжж* (Американца едкий ум);

III форма: *Мм* (Блажен, кто называл кремень), *Мж* (Ее золотострунный клир), *Жм* (Удары отбивал боксер), *Жж* (Органа многосложный крик), *Дм* (Прозрачнее окна хрусталь), *Дж* (До утренних румяных роз), *Гм* (И выплеснула свой хрусталь), *Гж* (Отверженное слово «мир»);

IV форма: *мм* (Не вам, не вам обречены), *мж* (Одна пустыня пролегла), *мд* (Иду змеиною тропой), *мг* (Летит на пиршественный сон), *жм* (Земная жизнь и красота), *жж* (Сухие листья октября), *жд* (Немного красного вина), *жг* (Ненужной раковины ложь);

VI форма: *-М* (Он побелел, он изнемог), *-Ж* (Зашевелился в мураве), *-Д* (Одушевленное стократ), *-Г* (Ненарушаемая связь);

VII форма: *Ж-* (Всё в мире переплетено), *Д-* (Корзиночка на голове), *Г-* (Серебряные облака), *П-* (Рассеивается туман).

Ритмика словоразделов в русском стихе исследована значительно хуже, чем ритмика ударений. В качестве сравнительного материала мы полагаем подсчетами лишь по 13 поэтам XIX–XX вв. (для XX в. это Блок и

Брюсов). С ними мы будем сравнивать данные по Мандельштаму. Подсчитывается частота словоразделов после каждого слога ямбической строки: цифра означает номер слога, буква – характер приходящегося на это место словораздела. Все цифры округлены до целых процентов.

I форма

Словоразделы:	2м	3ж	4м	5ж	6м	7ж	Ср. м	Число строк
В целом	38	62	57	43	50	50	48	159
В т. ч. <i>аваа</i>	26	74	44	56	30	70	33	27
<i>авав</i>	23	77	31	69	41	59	32	67
Ср. XX в.	55	45	58	42	49	51	54	

В полноударной I форме ямба особенно ощутима разница между стопобойными мужскими словоразделами (в античной терминологии – дизрезами) и женскими. Обычно в строке их приблизительно поровну, с небольшим перевесом мужских дизрез: так и в вероятностной языковой модели стиха, так и в стихе XX в. у Брюсова и Блока. У Мандельштама не совсем так: мужских дизрез у него не больше, а меньше половины, а в стихах, написанных четверостишиями (как *аваа*, так и *авав*) еще того меньше, около трети. Преобладают женские словоразделы: вариация *жжжж* («Орлиным зреньем, дивным слухом», «Контора Домби в старом Сити... И нежный мальчик – Домби-сын... Роятся цифры круглый год», «Сияет стойка красным лаком И манит сода-виски форт») составляет 28% строк I формы, тогда как у Брюсова и Блока – 11–16%. При этом вариации *жжжж* появляются чаще на ответственных местах четверостишия – на 1 и 3 строках, задающих ритм полустрофий (18 случаев на 1 и 3 строках против 5 случаев на 2 и 4 строках). Отметим это избегание коротких мужских словоразделов.

III форма

Словоразделы:	2М	3Ж	4Д	5Г	6м	7ж	Число строк
В целом	05	48	40	07	47	53	186
В т. ч. <i>аваа</i>	08	41	39	12	58	42	59
<i>аваа</i> 1909–12	00	38	52	10	52	48	29
<i>аваа</i> 1913–22	02	64	34	00	32	68	53
Ср. XIX в.	12	66	21	01	56	44	
Ср. XX в.	10	55	32	03	46	54	

В III форме ямба, основной носительнице рамочного ритма, наиболее ощутим словораздел в длинном интервале между ударениями на I и III стопе. В XIX в. здесь преобладали короткие словоразделы, мужской и женский: стих как бы укорачивал первое слово, чтобы его рамочное ударение не было слишком веским. В XX в., с оживлением рамочного ритма, словораздел стал сдвигаться вправо, доля длинных словоразделов, дактилического и гипердактилического, увеличилась – с 22 до 35%. У Мандельштама этот процесс заходит особенно далеко: у него доля длинных словоразделов – 47%, а в ранних четверостишиях *авва* даже 51%, а в ранних четверостишиях *авав* (немногочисленных) даже 62%. Это пристрастие к длинным словоразделам в III форме – как бы продолжение его пристрастия к женским словоразделам в I форме. Когда после 1913 г. III форма у Мандельштама становится реже, то и затяжных словоразделов в ней становится меньше – 35%, как и у других поэтов XX в.

Характерное звучание таких длинных словоразделов III формы ощущалось современниками (например, В. Пястом) как особая изысканность:

<i>Медлительнее снежный улей,</i>	<i>Гж</i>	Ткань, опьяненная собой,	<i>Д</i>
<i>Прозрачнее окна хрусталь,</i>	<i>Дм</i>	<i>Изнеженная лаской света,</i>	<i>Гж</i>
<i>И бирюзовая вуаль</i>	<i>Д</i>	<i>Она испытывает лето,</i>	<i>мГ</i>
<i>Небрежно брошена на стуле.</i>	<i>ЖД</i>	<i>Как бы не тронута зимой...</i>	<i>-Д</i>

IV форма

Словоразделы:	2м	3ж	4М	5Ж	6Д	7Г	Число строк
В целом	38	62	06	36	46	12	491
В т. ч. <i>авва</i>	46	54	09	24	49	18	106
<i>авва</i> 1909–12	37	63	07	22	53	18	76
<i>авва</i> 1913–22	36	64	04	40	45	11	166
<i>Ср. XX в.</i>	49	51	08	44	41	07	

В IV форме ямба, основной носительнице альтернирующего ритма, тенденции стиха Мандельштама – те же самые: усиление длинных словоразделов, подчеркивающих длинные интервалы. Стих XIX и XX вв. был здесь однообразен: коротких (мужских и женских) и длинных (дактилических и гипердактилических) словоразделов было примерно поровну, с небольшим перевесом коротких; доля длинных – 45–48%. У Мандельштама эта доля длинных возрастает до 58%, а в ранних четверостишиях *авва* даже до 67%, а в ранних четверостишиях *авав* даже до 71%: последовательность та же, которую мы видели в III форме. Это избегание коротких словоразделов затрагивает даже первый, менее заметный интервал строки: женских и мужских словоразделов в нем обычно поровну, но у Мандельштама жен-

ских в полтора раза больше, чем мужских. Пристрастие Мандельштама к длинным словоразделам виднее всего в повышенном проценте самых длинных словоразделов, гипердактилических: их доля у Мандельштама в два – два с половиной раза выше, чем в среднем по XX веку. Мы видели, как строка «Она испытывает лето» ритмически оттеняла такие же гипердактилические словоразделы в III форме; не менее необычны и потому выразительны и другие подобные строки: «В просторах сумеречной залы», «Такое маленькое царство», «И хрупкой раковины стены... наполнишь шопотами пены».

Одно из первых стихотворений «Камня» в начале целиком построено на длинных словоразделах в строках IV формы: они расположены симметрично (в соответствии с рифмовкой *авва!*), и это подчеркнуто параллелизмами. Вторая строфа выдвигает для контраста две строки III формы (но тоже с длинными словоразделами, и тоже подчеркнутыми параллелизмом), затем следует предпоследняя инородная строка (убыстренная среди замедленных, по терминологии Белого), и наконец последняя строка возвращает ритм к первоначальной IV форме. Ритмический профиль восьмистишия – 88, 75, 25, 100% ударности, рисунок, характерный для Мандельштама 1908–09 гг.

<i>Сусальным золотом горят</i>	<i>жд</i>	О, вещая моя печаль,	Дм
<i>В лесах рождественские елки;</i>	<i>мГ</i>	О, тихая моя свобода	Дм
<i>В кустах игрушечные волки</i>	<i>мГ</i>	И неживого небосвода	-Ж
<i>Глазами страшными глядят.</i>	<i>ЖД</i>	<i>Всегда смеющийся хрусталь!</i>	МД

VI форма

Словоразделы:	4М	5Ж	6Д	7Г	Число строк
В целом	08	37	47	08	201
В т. ч. <i>авва</i>	05	26	57	12	65
<i>Ср. XX в.</i>	13	47	34	06	

В VI форме альтернирующий ритм особенно подчеркнут. Здесь только один длинный словораздельный интервал. XIX век выработал две его трактовки: долгие (дактилические и гипердактилические) словоразделы составляли около 50%, например, у Языкова и Фета и около 40% – у Лермонтова и Некрасова. XX век в лице Брюсова и Блока пошел за более сдержанными Лермонтовым и Некрасовым, Мандельштам – за более решительными Языковым и Фетом, и, конечно, превзошел их: у него сумма дактилических и гипердактилических словоразделов составляет 55%. Особенно высока она (как и в IV форме) в четверостишиях *авва* – 69%. Доля самых длинных, гипердактилических словоразделов, конечно, повышена в

сравнении со средним уровнем XX века: «Есть целомудренные чары... Мной установленные лары», «Как кристаллическую ноту», «Так – негодующая Федра», «Ненарушаемая связь», «Ложноклассическая шаль» и т. д. Почти целиком на ритмах VI формы построено следующее стихотворение 1909 г. Вспомогательные строки IV формы в нем в начале и в конце подстраиваются под длинные словоразделы VI формы, а в середине контрастируют с ними; концовка отмечена резко контрастной III формой.

<i>Ты улыбаешься кому,</i>	-Д	<i>И рокотаньем соловьиным</i>	-Ж
<i>О путешественник веселый,</i>	-Д	Никто тебя не позовет, –	ММ
<i>Тебе неведомые доли</i>	мГ		
<i>Благословляешь почему?</i>	-Ж	<i>Когда, закутанный плащом,</i>	мД
		<i>Несогревающим, но милым,</i>	-Д
<i>Никто тебя не проведет</i>	мМ	<i>К повелевающим светилам</i>	-Д
<i>По зеленеющим долинам</i>	-Д	<i>Смирненным возлетишь лучом.</i>	ЖМ

VII форма

Словоразделы:	2М	3Ж	4Д	5Г	6П	Число строк
В целом	00	05	51	42	02	43
Ср. XX в.	02	08	59	31	00	

В очень немногочисленной VII форме с ее сверхдлинным междуударным интервалом, наоборот, предельно подчеркнут рамочный ритм 4-ст. ямба. В XIX в. она была совершенно неупотребительна, в XX в. в ней господствуют (в соответствии с общезыковыми данными) только длинные словоразделы. Но Мандельштам и здесь опережает тенденции своего века: у него начисто исчезают даже единичные короткие мужские словоразделы (такие, как блоковское «Но быть коленопреклоненным?»), ощутимо прирастают самые длинные гипердактилические («Серебряные облака», «Овеянные темнотой», «О, длительные перелеты», «Как раковина без жемчужин») и даже появляется уникальный образец еще более длинного, «пентонического» словораздела: «Рассеивается туман». Все цифры здесь слишком невелики для надежных процентных подсчетов, но все-таки стоит отметить, что максимальная доля гипердактилических словоразделов (6 из 9 = 67%) приходится на четверостишия *авав* 1909–12 гг., которые и в других формах выделялись «прогрессивностью» ритма. Художественное использование VII формы можно оценить по стихотворению 1909 г.: в нем основная, IV форма нарастает от первой строфы к последней, контрастная VII форма – от первой строфы к средней (оба раза в последних строках), III форма поддерживает VII форму в первой строфе и замещает в последней, а

(редкая у Мандельштама) II форма выделяет зачин стихотворения, упреждая ритм IV формы.

Озарены луной ночью	-мм	<i>Завидует, перебирая</i>	Д-
Бессумной мысли полесой;	жЖ	<i>Их выхолненный изумруд, –</i>	Г-
Прозрачными стоят деревья,	Дм		
<i>Овеянные темнотой, –</i>	Г-	Печальной участи скитальцев	жД
		И нежной участи детей;	жД
Когда рябина, развивая	мЖ	И тысячи зеленых пальцев	Дж
Листы, которые умрут,	мД	Колелет множество ветвей.	жД

4. Таким образом, в 4-ст. ямбе раннего Мандельштама наблюдается отчетливая корреляция между ритмом ударений и ритмом словоразделов. Для ритма ударений характерна пониженная ударность всех стоп вообще и в особенности II стопы («рамочный ритм»): она достигает минимума в стихах 1908–09 гг. и затем постепенно нарастает, приближаясь к средним показателям эпохи. Для ритма словоразделов характерна повышенная доля длинных словоразделов: в коротких интервалах – женских, в длинных интервалах – дактилических и гипердактилических, в сверхдлинных интервалах – гипердактилических; эта тенденция тоже сильнее всего проявляется в ранних стихах и слабее в поздних. С ослаблением рамочного ритма ослабевают и длинные словоразделы. Так как в первые годы (особенно 1908–09) Мандельштам охотно писал четверостишиями с охватной рифмовкой, то в них эти тенденции особенно заметны; но настоящей корреляции здесь нет, они столь же (а иногда и больше) характерны и для четверостиший с перекрестной рифмовкой.

Что объединяет эти две тенденции: к рамочному ритму и к длинным окончаниям слов? Хотелось дать ненаучный ответ: впечатление *медлительности* («Медлительнее снежный улей...»). У этого впечатления могут быть и объективные основания. Стих с его ровными строчками, соотносимыми и соизмеримыми, как бы ориентирует читателя на равное время произнесения всех строчек. Однако не все (безударные) слоги в естественной русской речи произносятся равномерно долго: предупредительные произносятся медленнее, послеударные быстрее. Чем больше в строке многосложных послеударных окончаний слов, тем больше приходится растягивать их произношение, чтобы выровнять звучание строк. (Конечно, речь идет не о реальной декламации, в которой возможны любые приемы произнесения, а о психологическом читательском ритмическом ожидании при чтении про себя и о подтверждении/неподтверждении этого ожидания с соответственным впечатлением; здесь пока возможны лишь домыслы.) Именно поэтому, как кажется, А. Белый называл строки III и VII формы («Прозрачными сто-

ят деревья, *Овеянные* темнотой») ритмическими «замедлениями». Сказанное есть лишь гипотеза; впервые она была изложена 30 лет назад (М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. М., 1974. С. 214–215) и возражений не вызвала.

Но, может быть, вопрос о длинных послеударных окончаниях у Мандельштама имеет и еще один аспект, более доступный научной проверке. Длинные окончания в русском языке являются признаком совершенно определенной части речи – прилагательных (и причастий), точно так же, как длинные безударные зачины слов являются признаком глаголов. Не означает ли обилие длинных словоразделов в стихах Мандельштама, что в языке у него повышен процент прилагательных? Это указывало бы на интересную связь между метрическим и стилистическим уровнем строения его поэзии: обилие прилагательных есть знак статического стиля в противоположность динамическому, глагольному. Если это так, то что было причиной и что следствием: метрические ли тенденции эпохи, в которых Мандельштам пошел дальше своих современников, породили у него обилие прилагательных и статический стиль, или наоборот, стилистические склонности Мандельштама к описательной статике побудили его выработать стих с обилием длинных словоразделов, и, в частности, на II стопе? Материал для решения этого вопроса еще не собран, статистика частей речи в строках разного строения у разных поэтов еще не исследована. Лишь как повод для раздумий предлагаем маленький подсчет: сопоставление пропорций прилагательных, существительных, глаголов и прочих частей речи среди слов с длинными (дактилическими) окончаниями в русской прозе XIX в. и в 4-ст. ямбе Брюсова и Мандельштама: отдельно для III ритмической формы (вариации *Дм*, *Дж*) и IV ритмической формы (вариации *мД*, *жД*). У Брюсова – резкий контраст между III и IV формой: прилагательное знает свое синтаксическое место в середине строки перед последним существительным (IV форма) и не выбивается в начало строки (III форма). У Мандельштама – единообразие: прилагательное почти одинаково спокойно обживает оба места, где стих предлагает к его услугам слово с дактилическим окончанием, жесткость синтаксических клише ослаблена.

Части речи:	П.	С.	Г.	пр.		П.	С.	Г.	пр.
Проза	41	32	22	05	41	32	22	05	
Брюсов, III ф.	17	62	17	04	IV ф.	58	29	09	04
Мандельштам, III ф.	39	36	16	09	IV ф.	48	33	12	07

Может быть, эти данные пригодятся кому-нибудь для дальнейших размышлений.

АЛЕКСАНДР ГРИБАНОВ

«КАРТИНА» ФЕТА

Классическое стихотворение Фета «Чудная картина...» хорошо известно. Это два четверостишия, которые запоминаются довольно легко.

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких
И блестящий снег
И саней далеких
Одинокий бег¹.

Оно уже подвергалось анализу, причем крайне содержательному. Речь идет о статье М. Л. Гаспарова «Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова»². Разбор этот настолько хорош и компактен, что привести его можно чуть ли не целиком:

«Что мы видим? "Белая равнина" – это мы смотрим прямо перед собой. "Полная луна" – наш взгляд скользит вверх. "Свет небес высоких" – поле зрения расширяется, в нем уже не только луна, а и простор безоблачного неба. "И блестящий снег" – наш взгляд скользит обратно вниз. "И саней далеких одинокий бег" – поле зрения опять сужается, в белом пространстве взгляд останавливается на одной темной точке. Выше – шире – ниже – уже: вот четкий ритм, в котором мы воспринимаем пространство этого стихотворения. И он не произволен, а задан автором: слова "...равнина", "...высоких", "...далеких" (все через строчку, все в рифмах) – это ширина, высота и глубина, все три измерения пространства... и, наконец, последнее, ключевое слово стихотворения, "бег", сводит и ширь, и высь, и даль к одному знаменателю: движению... Наконец, в словах "саней далеких одинокий бег" – это уже ощущение не стороннего зрителя, а самого ездока, угадываемого в санях...»

Последний вывод, однако, вызывает возражение. Прилагательное «далеких» довольно ясно подразумевает, что между лирическим героем текста и объектом описания существует значительная дистанция, скорее всего возрастающая, и, стало быть, лирический герой-наблюдатель остается в своей точке, откуда и видит «чуждую картину». Другими словами, «ездок, угадываемый в санях» – это второй участник лирической драмы, а быть может – и участница.

Между тем, лирический голос, который говорит: «как ты мне родна», принадлежит герою, занимающему статичную позицию, позицию наблюдателя. И с этой позиции он может разглядеть и совместить сразу и чудесную картину природы, и единственный объект движения внутри нее. Его чувство восторга перед ночным зимним пейзажем достаточно привычно («как ты мне родна») и довольно устойчиво. Это чувство осложняется другим – связанным с удаляющимися санями, с нарушением покоя, с движением. «Художественная задача» сводится к тому, чтобы «вписать» второе чувство в ту картину, которая вызывает восторг³.

Картина – очевидно, ключевое слово всего восьмистишия. Если подойти к делу механически, можно даже представить себе – по прочтении первой строки, – что наблюдатель разглядывает подлинную картину, плотно в рамке. Однако уже следующая строка блокирует подобную возможность: краткое прилагательное «родна» несовместимо с существительным «картина» в его первом, основном значении. Похоже, что эта форма прилагательного «родная» использована в этом стихотворении Фета исключительно нетривиально⁴. У прилагательного «родной» нет краткой формы ни для мужского, ни для среднего рода. «Радиус действия» этого прилагательного существенно ограничен по сравнению с другими прилагательными русского языка⁵. Можно предположить, что краткая форма «родна» употреблялась – до Фета – в поэзии довольно редко и, очевидно, это было мотивировано какими-то исключительными обстоятельствами. Фет же выдвигает это слово в самый первый стих и в маркированную позицию, рифмуя «родна» и «луна».

Итак, значение существительного «картина» в первом стихе модифицировано прилагательным «родна», и читателю становится понятно, что речь идет не о буквальной картине, но о пейзаже, чудесном виде. В этом – переносном – значении, должно быть, и приведена «картина» в первой строке. Однако в дальнейшем автор как бы «лавирует» между двумя значениями слова «картина», и, прочитав остальные шесть строк стихотворения, мы должны заметить, что описание целиком строится из набора зрительных образов при полном отсутствии даже намеков на звуковые ассоциации. Иначе говоря, этот пейзаж все-таки похож на картину, похож еще и тем, что звуковой ряд «выведен за скобки», «выключен»: его просто нет.

Следующий момент сходства с художественным изображением – это неподвижность объектов, упомянутых в стихотворении, за исключением «саней далеких», которые возникают лишь в «последнем аккорде» текста. Причем возникают они в предпоследней строке, и нам еще не дано знать, движутся эти сани или неподвижны. А узнаем мы это только в самом последнем слове – «бег», которое замыкает всё стихотворение. Момент движения возникает, чтобы тут же оборваться финальной точкой. Прилагательное «одинокий» относится не только к «бегу» (в том смысле, что ничто не движется, кроме саней), но «окрашивает» и всё эмоциональное пространство между наблюдателем и тем/той, кто едет в санях.

Более пристальное чтение покажет, что в стихотворении есть еще один намек и на динамический момент. Второе четверостишие открывается строками:

Свет небес высоких
И блестящий снег...

Существительное «свет» подразумевает здесь некое энергетическое движение по вертикали сверху вниз. Можно понять, что этот поток пробуждает встречное движение: «блестящий снег» содержит намек на отражение света, то есть некое движение снизу вверх. Между «небесами» и «снегом» возникает своего рода взаимодействие по вертикали.

Если сравнить данное двунаправленное движение света с тем, что происходит на «равнине», то напряжение по горизонтали оказывается односторонним. Мы можем представить себе переживание лирического героя, который – по горизонтали – следит за удаляющимися санями, но ничего не знаем об ответной душевной реакции того, кто едет в санях. Отсутствие ответа, ответного движения, ощущаемое, очевидно, по контрасту с движением по вертикали, приоткрывает нам скрытый сюжет одиночества (или даже разлуки), который просвечивает сквозь «пейзажное» стихотворение.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Первая публикация: Москвитянин. 1842. № 1. При последующих публикациях текст оставался точно таким же.
- ² *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Том II. О стихах. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 21–22. Указанная работа учитывает лишь «словарный» срез стихотворения. В этом смысле наш разбор следует за гаспаровским.
- ³ Ср. саркастическое использование того же ритмико-словесного хода в позднейшем стихотворении Есенина:

Снежная равнина, белая луна.
Саваном покрыта наша сторона.
И березы в белом плачут по лесам.

Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам? (1925)

Наблюдение это принадлежит Владимиру Гандельсману, которого мы искренне благодарим за дружеские советы.

- 4 Например, у Пушкина краткая форма «родна» не употребляется вовсе. Во всяком случае, ее нет в *Словаре языка Пушкина*.
- 5 Скажем, для антонима «родной» – прилагательного «чужой» – возможны формы «чуж» и «чужа», но «чужо» уже трудно вообразить.

АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН

ЦЕНА ОДНОЙ БУКВЫ

(заметки на полях набоковедческих штудий)

Вскоре после смерти Набокова Н. Отрадин рассказал со слов Газданова об одной несостоявшейся беседе двух писателей в конце тридцатых годов в Париже:

«О посещении было договорено предварительно. Газданов пришел в условленное время, но Вера Евсеевна встретила его расстроенная и сказала, что из разговора наверно ничего не получится. А что с Владимиром Владимировичем? – Да вон, в гостиной по полу катается. Журнал пришел, а в нем неприятная опечатка в рассказе Володи.

Надо было видеть, как говорил об этом Газданов, любивший изображать из себя отчаянного насмешника, даже циника, для которого вроде бы ничего святого нет. В глазах и тоне у него были не только удивление, но и глубокое уважение к писателю, восхищение им.

– Мы что? – говорил он. – Подумаешь, опечатка. Да ни один эмигрантский журнал без них не бывает. Иногда видишь, неважно в одном или другом месте получилось, надо бы еще подумать, поработать, а потом махнешь рукой: э, пусть так живет! Не на нобелевскую премию писал. А тут – из-за опечатки по коврику катается!»¹

Зинаида Шаховская усомнилась в полной достоверности этого воспоминания, предположив, что Газданов придумал историю с ковром «только для красного словца». Набоков, писала она, «несомненно сердился ... на опечатки, но чтобы он "катался по полу" ... совершенно исключено»: во-первых, в маленькой квартире Набоковых для этого не было места, а во-вторых, сама фраза, якобы произнесенная Верой Евсеевной, плохо вяжется с ее постоянной заботой о достоинстве мужа². Наверное, Набоков и впрямь выражал свое огорчение не столь динамическим образом, но в том, что оно было очень глубоким, сомневаться не приходится, ибо он, как никто другой из русских прозаиков, знал цену одной буквы – знал, что замена, пропуск или добавление литеры могут, говоря его словами, превратить комическое в космическое (или наоборот).

ЗА ДВУМЯ ЗАЙЦЕВЫМИ ПОГОНИШЬСЯ...

В справке о К. И. Зайцеве один из составителей и комментатор полезной, но, к сожалению, не вполне доброкачественной антологии критических отзывов о творчестве Набокова язвительно заметил, что «в работах советских (!?) и постсоветских набоковедов этот эмигрантский публицист и критик (известный также как архимандрит Константин), «фатальным образом отождествляется с писателем Б. К. Зайцевым»³. По злой иронии судьбы, самый убийственный пример такой фатальной подмены находится в той же антологии. Перепечатывая из «России и Славянства» статью Г. П. Струве «Творчество Сирина», составители заменили инициал Зайцева в следующей фразе:

«Недавно в одной тонкой и интересной статье К. [*в газетном тексте: Б.*] Зайцев писал о том, что Сирин писатель, у которого нет Бога, а может быть, и дьявола»⁴.

Поскольку какой-либо комментарий к этой фразе в антологии отсутствует, стоит указать, что Струве имел в виду рецензию Бориса Зайцева на книгу «Памяти твоей» Георгия Пескова (псевдоним Елены Альбертовны Дейша), напечатанную под рубрикой «Дневник писателя» в газете «Возрождение». Именно в ней, сопоставляя двух молодых писателей, Борис Зайцев писал:

«[Песков] пишет сгущено, кратко и сухо. Электризация поддерживается какими-то батареями за сценой, но так идет. Вспоминаю опять Сирина. Эта черта есть и у него. «Прием» Сирина сложнее, запутанней, и глаз его острее песковского, больше в нем жадности и желания запечатлеть. Монструозное тоже ему близко. Но нечто и разделяет этих выдающихся молодых писателей. У Пескова есть Бог и есть дьявол. У Сирина... Бога бесспорно нет, а пожалуй и дьявола тоже»⁵.

Кстати, в этой же рецензии Б. Зайцев поминает «говорок Достоевского», что потом отзовется у Набокова в «Отчаянии»:

«Что-то уж слишком литературен этот наш разговор, смахивает на застеночные беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского: еще немного, и появится "сударь", даже в квадрате: "сударь-с", – знакомый взволнованный говорок».

УРА, УРА, ЗАКРИЧАЛИ УРАНИСТЫ ВСЕ!

В конце очень хорошей книги Ю. Левинга «Вокзал–Гараж–Ангар» есть рассуждение о любви Набокова и его героев к урбанистической эстетике.

Среди прочего, Левинг отсылает и к «Лолите», герой которой, по его словам, «тоскует по Парижу тридцатых годов, ... где он "сидел с урбанистами в кафе "Des Deux Magots"»⁶. Усомнившись в правильности цитаты, я открыл русскую «Лолиту» на указанной автором странице 25 и убедился, что Левинг по инерции вчитал в набоковский текст одну лишнюю букву. На самом деле собутыльниками Гумберта Гумберта в Париже были не мифические урбанисты, а уранисты, как в старину неоскорбительно называли гомосексуалистов⁷. Кстати, сам Набоков тоже допустил некоторую неточность в одной букве. Прославленное литературное кафе на площади St. Germain des Prés в Париже называется «Les Deux Magots» («Две мартышки»), хотя в сочетании «le café des Deux Magots» генитив был бы вполне законен. Завсегдатаями этого прелестного обезьянника, кроме Гумберта Гумберта (которого Лолита обзывает старым павианом, не подозревая, что цитирует гумилевского «Мика»), в разные времена бывали как знаменитые уранисты (Верлен, Рембо, Андре Жид), так и совсем наоборот (например, Пикассо или Хемингуэй).

Он из Германнии туманной...

Обсуждая имя Германа, главного героя романа «Отчаяние», в котором обычно видят отсылку к «Пиковой даме», Н. Букс пишет:

«...нетрудно заметить, что в романе имя появляется не в пушкинском, а в оперном написании: Герман с одним "н". Когда роман был переведен на английский, имя героя приобрело второе «н», по-английски это единственно возможный вариант написания имени, "German" с одним "n" значит – немец»⁸.

Ошибка здесь настолько элементарна, что о ней не стоило бы и говорить: «Герман» по-английски начинается не с «G», а с «H» и имеет два варианта написания: с одним «n» для английских имен (например, Herman Melville) и с двумя «n» для имен и фамилий немецких (например, писатель Hermann Hesse или филолог Gottfried Hermann). Выбрав форму «Hermann» для имени героя в английском переводе «Отчаяния», Набоков, видимо, хотел просто-напросто подчеркнуть его «немецкость», а не усилить и без того явную переключку с «Пиковой дамой». Любопытно, что в комментарии к «Евгению Онегину» сам Набоков, так же как и столь нелюбимые им братья Чайковские, передает имя героя «Пиковой Дамы» с одним «n»⁹. Возможно, конечно, это не ошибка, а опечатка, но если Набоков не заметил ее в обоих изданиях своего труда, он, вероятно, не придавал удвоению «н» у Пушкина слишком большого значения.

Кстати, само это удвоение вызывает несколько вопросов. По-немецки *Netmann* может быть как именем, так и фамилией, но в обоих случаях всегда пишется с двумя «н». На французском языке немецкие имена и фамилии принято передавать с сохранением двойного «н» (например, *Hoffmann* или *Netmann*), и только в некоторых «офранцузенных» фамилиях немецкого происхождения одно «н» отбрасывается (ср. написание фамилии известного в пушкинское время французского драматурга и критика: *Hoffman*). Хотя русская практика написания иностранных имен в XIX веке, как известно, была крайне неустойчива, к началу 1830-х годов немецкое имя Герман неизменно передается с одним «н». Именно так, например, оно написано в заглавии переведенной с немецкого назидательной повести для народа «Герман Дроворуб», вышедшей в 1830 г. Не сохраняется удвоение и при передаче в русских журналах заглавия поэмы Гёте «Герман и Доротея» (*Hermann und Dorothea*)¹⁰. В черновом наброске начала «Пиковой дамы» (или какой-то другой повести с немецкими персонажами?) имя Герман тоже написано с одним «н»¹¹.

Аналогичная норма вырабатывается также для двусложных немецких фамилий, оканчивающихся на «-mann». С одним «н», например, пишется фамилия и писателя Гофмана¹², и его однофамильца – довольно хорошего сапожника с Офицерской улицы, и других многочисленных немецких и немецко-русских ее носителей. В дневнике А. В. Никитенко многократно упоминается инспектор классов в Екатерининском институте для благородных девиц в Смольном монастыре, действительный статский советник К. Ф. Герман. Хотя этот немец, по замечанию Никитенко, «говорил по-русски худо»¹³, второе «н» в написании своей фамилии он, как видно, успел потерять. Конечно, бывали и исключения из общего правила, но чаще всего в фамилиях многосложных, которые допускали перенос ударения на последний слог. К примеру, в 1835 г. в России вышло сочинение известного немецкого врача-гомеопата Самуила Ганеманна «Наблюдения практические о влиянии кофе на здоровье человека». В то же время фамилия другого берлинского профессора – некоего Циммермана – в первом томе пушкинского «Современника» написана с одним «н». Из этого следует, что в 1830-е годы пушкинское написание «Германн» было весьма необычно как для имени, так и (в несколько меньшей степени) для фамилии, и должно было, видимо, служить дополнительным указанием на недопреодоленную «немецкость» или, точнее, «герман(н)скость» героя повести.

Во всех пособиях для школьников и абитуриентов утверждается, что Германн в «Пиковой Даме» – фамилия, а не имя. В этом есть логика, потому что повествователь повести называет всех остальных персонажей-мужчин исключительно по фамилиям (Сурин, Нарумов, Томский, Чекалинский). Однако в тексте имеется одно место, которое не вполне согласо-

ется с таким прочтением: когда Лизавета Ивановна спрашивает Томского: «Кто ж этот замечательный человек?», тот отвечает: «Его зовут Германном». Подобные конструкции с творительным падежом у Пушкина неизменно употребляются для имен (в одном случае с отчеством и фамилией), и никогда – только для фамилий. Ср.: «...она звалась Татьяной» («Евгений Онегин»); «"А как зовут?" – "А Маврой"» («Домик в Коломне»); «А зовут меня Водяницей» («Яныш Королевич»); «"Как тебя зовут, душа моя?" – "Акулиной"» («Барышня-крестьянка»); «...старую барыню зовут Каролиной Ивановной» («В 179* возвращался я...»); «...его зовут Иваном Ивановичем Зуриным» («Капитанская дочка»).

Фраза Томского, кажется, указывает на то, что Германн – это единственное прозвание героя «Пиковой дамы», выполняющее функции как имени, так и фамилии, согномен, превратившийся в агномен. Если сам Томский в приватной сфере зовется Павлом Александровичем, князем Павлом или, по-французски, Paul, Германн остается Германном даже наедине с Лизаветой Ивановной: индивидуальное и родовое, частное и социальное у него идентичны. В этом смысле его можно считать «Германном Германном», что возвращает нас к Набокову.

В русской версии «Лолиты» Набоков внес изменение в перечень псевдонимов, которыми хотел назвать себя рассказчик, «пока не придумал особенно подходящего» имени Гумберт Гумберт. Вместо редупликации «Lambert Lambert» (напоминающей о персонаже «Подростка» и о знаменитом английском монстре Даниеле Ламберте, самом тяжелом человеке Европы в начале XIX века) русская «Лолита» дает редупликацию «Герман Герман», которая отсылает одновременно к «Пиковой даме» и к «Отчаянию». Эта двойная аллюзия связывает героя-рассказчика романа с пушкинским героем – недаром инициалы Г.Г./Н.Н., как по-русски, так и по-английски, удваивают инициал Германна/Hermann'a, подобно тому, как у Пушкина удвоена конечная согласная.

КЕРН И БЛОК

Пытаясь перечислить все упоминания о Блоке в набоковском «Даре», В. Старк не забыл о третьестепенном персонаже романа – инженере Керне (коллеге вышеупомянутого Германна и однофамильце небезызвестной Анны Петровны, в девичестве Полторацкой), «занимавшимся главным образом турбинами», но «близко знавшем покойного Александра Блока». Федор Годунов-Чердынцев дважды встречает его в гостях у Чернышевских; он присутствует на похоронах Александра Яковлевича и на собрании

Общества Русских Литераторов в Германии, членом правления которого он, как ни странно, состоит. По словам В. Старка, в «Даре» инженер Керн «читает лекцию "Блок о войне"»¹⁴. Как в старом анекдоте армянского радио про выигранную академиком Амбарцумяном машину, хочется ответить: не читает, а собирается прочесть, не лекцию, а доклад, и не «Блок о войне», а «Блок на войне». Последняя неточность особенно досадна, потому что название доклада инженера Керна обсуждается в первой главе романа. Действие происходит на первоапрельском суарэ у Чернышевских, когда гости собираются расходиться:

«Инженер Керн посмотрел себе на кисть.

"Ах, посидите еще, – проговорила Чернышевская, пристально сияя синевой глаз, и обратившись к инженеру, вставшему и зашедшему за свой стул, и убравшему его на вершок в сторону (как иной, напившись, перевернул бы на блюдце стакан), она заговорила о докладе, который тот согласился прочитать в следующую субботу, – доклад назывался "Блок на войне".

"Я на повестке по ошибке написала "Блок и война", – говорила Александра Яковлевна, – но ведь это не играет значения?"

– Нет, напротив, очень даже играет, – с улыбкой на тонких губах, но с убийством за увеличительными стеклами, отвечал инженер, не различая сцепленных на животе рук. – "Блок на войне" выражает то, что нужно, – персональность собственных наблюдений докладчика, – а "Блок и война" это, извините, – философия». Можно добавить, что «Блок о войне» это, извините, – литература, которая инженера Керна, как можно судить по его высказываниям о Н. Г. Чернышевском в третьей главе «Дара», совсем не интересует.

Из реплики инженера Керна выясняется, что его «близкое знакомство» с поэтом относится ко второй половине 1916 года, когда Блок служил «табельщиком 13-й инженерно-строительной дружины» недалеко от линии фронта. В это время Блока окружала, по его словам, «масса новых людей», многих из которых он называет по фамилиям в письмах к родным. Инженер Керн, как и следовало ожидать, среди них не значится, но в одном из писем к жене Блок упоминает об одном инженере, оставшемся безымянным: «Начальник милый, совершенно безвольный, помощник его – инженер, поляк, светский, не милый, но тоже безвольный»¹⁵. Как кажется, это упоминание и есть то зерно (нем. Kern), из которого произрос набоковский персонаж. Кроме национальности, все остальные характеристики двух инженеров полностью совпадают. Керн у Набокова – светский человек, появляющийся в салоне Чернышевских; он явно не мил, потому что хамит Александре Яковлевне и пренебрежительно отзывается о Зине Мерц; наконец, в качестве начальника над писателями, он вместе со своим приятелем

лем Горяиновым, как сказано в романе, апатичен и совершенно инертен. «Оживление» безымянных лиц, бегло упомянутых в исторических документах, – постоянный прием в биографии Чернышевского, написанной Годуновым-Чердынцевым, который то и дело дает анонимам значимые имена и наделяет определенными чертами внешности и характера. В случае с инженером Керном мы имеем дело с тем же приемом, но только использованным «невидимым автором» текста для биографии самого Годунова-Чердынцева (и – попутно – Блока).

Остается ответить на вопрос, почему Набоков дал своему инженеру фамилию, которая не может не вызвать пушкинских ассоциаций. Повидимому, из писем Блока к родным он узнал, что одним из сослуживцев поэта по инженерно-строительной дружине был К. А. Глинка – потомок композитора, бывавшего у Анны Петровны Керн, влюбившегося в ее старшую дочь Екатерину и, по легенде, написавшего для нее романс «Я помню чудное мгновенье». Добавив к реальному потомку Глинки вымышленного Керна, Набоков окружил «Блока на войне» неслучайными тенями пушкинской биографии, поскольку в его поэзии он видел «пушкинский луч».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Отрадин Н.* Попутные заметки. Несколько слов о Набокове // Новое русское слово. 1977. 6 августа.
- ² *Зинаида Шаховская.* [Письмо в редакцию] // Новое русское слово. 1977. 26 августа.
- ³ *Классик без ретуши.* Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Сост., подгот. текста Н. Г. Мельникова, О.А.Коростелева. Предисл., преамбулы, комментарии Н. Г. Мельникова. М., 2000. С. 640.
- ⁴ Там же. С. 186.
- ⁵ *Возрождение.* 1930. № 1748. 16 мая.
- ⁶ *Левинг Ю.* Вокзал–Гараж–Ангар. Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб., 2004. С. 377. Курсив Ю. Левинга.
- ⁷ Термин «уранизм» в 1862 г. придумал немецкий юрист Карл Гайнрих Ульрихс (1825–1895), открытый гомосексуалист и защитник прав сексуальных меньшинств. Он образовал его от одного из эпитетов Афродиты/Венеры: «Urania», что значит «Небесная», чем предвосхитил современную русскую «голубизну».
- ⁸ *Букс Н.* «Оперные призраки» в романах В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология. Т. 2. СПб., 2001. С. 342.
- ⁹ *Pushkin Aleksandr.* Eugene Onegin. Translated by Vladimir Nabokov. Vol. II. Commentary and Index. Princeton University Press, 1990. P. 259.
- ¹⁰ См., например, в рецензии Н. Полевого на «Песнь о колоколе» Шиллера: Московский телеграф. 1832. № 10 (май). С. 225.

- ¹¹ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. VIII. Ч. 2. С. 835. В этом же наброске, кстати, намечен финал рассказа Набокова «Пильграм». Он умер, – пишет Пушкин об отце героини, – «оставя жене кое-какие долги и довольно полное собрание бабочек и насекомых».
- ¹² Показательно, что даже во французском письме к Пушкину Полторацкий пишет фамилию Гофмана на русский манер, с одним «н» (*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. XV. С. 85). И наоборот, немец Кюхельбекер и по-русски сохраняет привычное германское удвоение: «Буряты мне нравятся гораздо менее кавказских горцев: рожи их безобразны, не на Гофманновскую статью, а на статью нашей любезной отечественной литературы – плоски и безжизненны» (Там же. Т. XVI. С. 85).
- ¹³ *Никитенко А. В.* Дневник в 3-х томах. Т. 1. 1826–1857. М., 1955. С. 94.
- ¹⁴ *Старк В. А. А.* Блок в художественных отражениях В. В. Набокова // Набоковский вестник. Вып. 4. Петербургские чтения. СПб., 1999. С. 53.
- ¹⁵ *Блок А.* Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 8. Письма. М.-Л., 1963. С. 467.

ГАУХАР ДЮСЕМБАЕВА

ЧЕРНЫЙ ДРОЗД, СИДЯЩИЙ НА БУКВЕ «А»

В набоковском некрологе «Памяти А. М. Черного» (1932) нет прямого сопоставления псевдонимов А. М. Гликберга и Б. Н. Бугаева, тем не менее присутствующего благодаря цитате из Державина: «Он <...> был знаменит – слух о нем прошел "от Белых вод до Черных"» [Набоков 3, 704]. В том, что, цитируя «Памятник», В. Набоков вспоминает имена, маркирующие период новейшей русской литературы, убеждает возвращение к теме в «Даре», по отношению к которому «Памяти А. М. Черного» играет в этом смысле роль негатива.

В 1934 году, когда писатель уже работал над «Даром»¹, парность псевдонимов была отмечена в написанном на смерть А. Белого «Пленном духе» М. Цветаевой².

Хотя Саша Черный в «Даре» не назван, кажется, только с помощью этого имени может быть заполнен пропуск, оставленный против не раз упоминаемого в романе Андрея Белого. Заполнить его побуждают соответствия в ряду подлинных и литературных имен исторических и вымышленных героев «Дара», персонифицирующих, по выражению О. Сконечной, «черно-белую тему романа»: Чернышевских и Белинских, «пятерых, начинающих на "Б"» поэтов в воображаемом разговоре Годунова-Чердынцева с Кончеевым³ и обозначенного в мемуарах Сухошекова как Ч. деда Федора Константиновича. Подсказкой служат и образующие пары фамилии Страннолюбского и Ростислава Странного, Белинского (Беленького) и Белого и, сведенные для наглядности в одной фразе, Попова и Поповского.

Авторское указание на оставленный пробел – в то же время маневр, отвлекающий внимание от заключающего искомое образа. Что может им быть? В рецензии на «Сатиры» Саши Черного Н. Гумилев заметил: «Природу он любит застенчиво, но страстно, и, говоря о ней, он делается настоящим поэтом» [Гумилев 1991: 240]. Именно эта сторона творчества старшего собрата была особенно привлекательна для Набокова, судя по наблюдению, открывающему «Памяти А. М. Черного»: «Кажется, нет у него такого стихотворения, где бы не отыскался хоть один зоологический

эпитет, – так в гостиной или в кабинете можно иногда найти под креслом плюшевую игрушку, и это признак того, что в доме есть дети. Маленькое животное в углу стихотворения – марка Саши Черного, столь же определенная, как слон на резинке» [Набоков 3, 703].

В «Жар-птице», где В. Сирин и А. Черный сотрудничают в первой половине 1920-х гг., а также в «Иллюстрированной России», в которой Саша Черный в 1925 г. ведет сатирический отдел «Бумеранг», среди псевдонимов, которыми пользуется старший поэт, появляется Turdus, по-латыни – дрозд⁴. Соседство (мифо-)орнитологических псевдонимов Сирин и Turdus в журнале, называвшемся «Жар-птица», вряд ли прошло мимо внимания их обладателей. Можно предположить, что в образе живого черного дрозда, вовсе не случайно сидящего на букве «А», А. Черный и запечатлен в «Даре»; замечательно, что явление природы стало результатом соединения двух литературных масок поэта⁵:

«За ярко раскрашенными насосами, на бензинопое пело радио, а над крышей его павильона выделялись на голубизне неба желтые буквы стойком – название автомобильной фирмы, – причем на второй букве, на "А" (а жаль, что не на первой, на "Д", – получилась бы заставка), сидел живой дрозд, черный, с желтым – из экономии – клювом, и пел громче, чем радио» [Набоков 4, 355]⁶.

Прощальное слово Набокова о Черном прозвучало после других, 13 августа (Черный скончался 5 августа 1932), как слово феи из сказки Перро, говорившей последней.

Превращение того, кто, как все поэты, умер не весь, в живую птицу отменяло его жанр⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По мнению А. А. Долинина и Р. Д. Тименчика, доказательством являются опубликованный в марте 1934 «Рассказ» («Круг») – «спутник» романа и напечатанное в июле того же года стихотворение «Из Ф.Г.Ч.» (из Федора Годунова-Чердынцева) [Долинин, Тименчик 1989: 498].

² « – Спаси, Господи, и помилуй папу, маму, няню, Асю, Андрюшу, Наташу, Машу и Андрея Белого...

– Ну, помолилась за Андрея Белого, теперь за Сашу Черного помолись!

Самое забавное, что нянька и не подозревала о существовании Саши Черного (а существовал ли он уже тогда, как детский поэт? 1916 год), что она его в противовес: в *противоцвет* Андрею Белому – сама сочинила, по женскому, деревенскому простосердечию смягчив полное имя на уменьшительное» [Цветаева 1994: 221].

Сопоставление во внелитературном контексте, в речи няньки, позволяет Цветаевой указать на связь псевдонимов, не касаясь при этом отношений покойных (хотя история их, от шаржей сатирика на символистов, в том числе на Белого, в 1900-х гг., до взаимных выпадов в середине 1920-х гг., была ей, хотя бы отчасти, известна); той же цели – уводу от темы, по-видимому, служит и упоминание о другой ипостаси Черного – детского поэта. О. Скопечная, отмечая внимание Набокова к мемуарам В. Ходасевича и М. Цветаевой, выделяет в цветаевском Белом черты, которые сближают его с фигурами Чернышевского и Белого в «Даре» [Скопечная 1997: 667–672]. Не осталась не замеченной автором «Дара» и задаваемая упоминанием псевдонимов интрига отношений «черного» и «белого», изобретательно поддерживаемая Цветаевой на протяжении всего очерка, а импровизация ее героя (по поводу названия группы «ничеговоков») о судьбах русской литературы, кажется, может быть названа среди текстов, с которыми роман находится в диалоге: «Ничего: чего: черно. Ч – о, ч – чернота – о – пустота, zero. Круг пустоты и черноты. Заметьте, что ч – само черно: ч – ночь, черт, чара. <...> Пустая дача: ча, и в ней ничего, и еще ки, ничего, разродившееся... ки... Дача! Не та бревенчатая дача в Сокольниках, а дача – дар, чей-то дар, и вот, русская литература была чьим-то таким даром, дачей, но... (палец к губам, таинственно) хо-зя-е-ва вы-е-ха-ли. И не осталось ничего. <...> На черных ножках – блошки... И как они колются! язвят! Как они неуязвимы... Как вы неуязвимы, господа, в своем ничего-ше-стве! По краю черной дыры, проваленной дыры, где погребена русская литература (таинственно)... и еще что-то...» [Цветаева 1994: 237].

- 3 А. А. Долининым отмечено совпадение, за одним исключением, набоковских пяти «Б» с пятью «Б» в «Герое труда» М. Цветаевой [Долинин 2000: 660]. Среди ранних случаев рефлексии по поводу «упорного главенства буквы Б в поколении так называемых символистов» (М. Цветаева) назовем «Картину» и «Аутодафе» (1908) Саши Черного. В «Картине» Брюсов, Белый и Блок лезут по столбу, «смазанному декадентским салом», к сидящей наверху Славе, рядом с которой давно уже отдыхает Бальмонт. «Все они начинаются на "Б". "Будущее" тоже начинается на "Б" – несомненно оно принадлежит им...» [Черный 3, 56]. В «Аутодафе» те же лица открывают список литераторов, решивших, по примеру Клода Моне, сжечь свои произведения [Черный 3, 68–69]. В стихотворении Черного «Отъезд петербуржца» (1909) неполнота списка компенсируется аллитерацией: «Белая жилетка, Бальмонт, шипр и клизма, / Желтые ботинки, Брюсов и бандаж» [Черный 3, 48].
- 4 Атрибутировано А. Ивановым (об истории псевдонима см.: Иванов 1996–1, 446; Иванов 1996–3, 22–24). Высказывание о Чернышевском: «шприц с серной кислотой», приписанное Годуновым-Чердынцевым В. Розанову, напоминает и строки из цикла «Сатириконцы» (1909), посвященные Turdus'ом художнику Реме (Н. В. Ремизову): «С грациозной простотой / Брызжет серной кислотой / На колючий карандаш / И хохочет, как апаш» [Черный 1, 325].
- 5 Впрочем, как отмечает Е. Сошкин, второстепенный псевдоним окрашен в цвет основного: «Черный дрозд (Turdus merula) – лишь одна из разновидностей дрозда. Тем не менее дрозд с черным оперением вытесняет своих собратьев из куль-

турного сознания, а подчас даже не смешивается с ними лексически, ассоциируясь с черной птицей как таковой: по-английски черный дрозд называется blackbird (тогда как просто дрозд – thrush)» [Сошкин Е. 2005: 406].

- ⁶ В посвященной А. И. Куприну статье «Тридцать пять лет» (1924) А. Черный писал: «Целые пласты русской жизни, уютной и неторопливой, в тесном окружении родной природы, которую Куприн до того зорко по-звериному знает, словно он когда-то, до земной жизни, сам был скворцом, – проходят перед нами широкой, насыщающей глаза и сердце картиной...» [Черный 3, 380]. Возможно, Набокову было известно одно из последних стихотворений А. Черного «Черный дрозд»: «Черный дрозд гуляет в нашем сквере, / Важно ходит по лужайке тесной. <...> // Вся ведь Франция к услугам птицы вольной, – / Побережья, скалы, рощи, нивы... / Для чего ж простор лесов раздолбный / Променял на город он крикливый? <...> // Ты – чудак, философ черноперый! / Нас, людей, томит весна иначе: / Тянет нас в поля, в леса и в горы, – / Каждый нищий думает о «даче»... // Если б крылья – к черту все берлоги! / Если б птичья, легкая карьера, – / Потемнело б небо от двуногих... / Разве мы б сидели в этом сквере?» (Последние новости. 1932. № 4056. 30 апр. С. 3).

- ⁷ Конкретный образ бессмертия старшего друга, созданный Набоковым, возможно, полемичен по отношению к стихотворению М. Струве «А. М. Черному»: «Расшитый золотом ночей / Над южною волной, / Тот край, где ты вчера свершал / Нелегкий путь земной, / И малый дом средь зыбких дюн / Тебе не увидать, / И верный пес твой за тобой / Не может побежать. // Не знаю я, что там –верху, / Тот, Кто к поэтам благ, / Кто в книгу сердца записал / Твой каждый строчный шаг, / Гонцов любимейших своих / К тебе навстречу шлет. / Одежды первый из гонцов / Твоей душе несет. // Из украинских облаков, / Из петербургских бурь, / Немного заткана туда / Тулонская лазурь: / Пальто – широкий разлетаи, / И шляпа та ж – грибок, / И трубка полная с горой / Небесным табаком, / И за тобой – небесный пес, / Мохнатый белый ком. // Пожалуйста, в тот близкий срок, / Когда пробьет мой час, / Ты попроси, собрат святой, / На небесах у вас, / Чтob Тот, Кто к нам поэтам благ, / Тебя за мной прислал, / Чтob я с таким проводником / В Востоке вечном встал» (Последние новости. 1932. № 4155. 7 авг. С. 3).

О набоковском «опыте использования творческих находок» Саши Черного писал Ю. Левинг [Левинг 1999]. Встречающиеся у Набокова заимствования комедийных положений из газетно-журнальной прозы Черного, можно дополнить указанием на ситуацию розыгрыша в рассказе последнего «Иллинойский богач» (1925), напоминающую первоапрельскую шутку А. Я. Чернышевского в «Даре». Отметим также яркую деталь из рассказа А. Черного «Клещ» (1925): носящийся за героиней запах духов «Мечта фараона», «сквозь который пробивался ее собственный: невыносимый дух увядшего олеандра» [Черный 4, 232], возможно, унаследованный «пахнувшей падалью сквозь дешевый одеколон» секретаршей хозяина конторы, в которой служит Зина Мерц [Набоков 4, 371].

ЛИТЕРАТУРА

- Гумилев 1991 – *Гумилев Н.* Собрание сочинений в четырех томах. М. Т. 4.
- Долинин 2000 – *Долинин А. А.* Комментарии // Набоков В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. СПб. Т. 4.
- Долинин, Тименчик 1989 – *Долинин А. и Тименчик Р.* Комментарии // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М.
- Иванов 1996–1 – *Иванов А.* Комментарии // Черный Саша. Собрание сочинений в пяти томах. М. Т. 1.
- Иванов 1996–3 – *Иванов А.* Театр масок Саши Черного // Черный Саша. Собрание сочинений в пяти томах. М. Т. 3.
- Левинг 1999 – *Левинг Ю.* Владимир Набоков и Саша Черный // Литературное обозрение. № 2 (274).
- Набоков – *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода в пяти томах. СПб., 2000. Т. 1–5.
- Сконечная 1997 – *Сконечная О.* Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // Владимир Набоков. Pro et contra. М.
- Сошкин 2005 – *Сошкин Е.* Кто скрывался под псевдонимом «Саша Черный» // Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.: Водолей Publishers.
- Цветаева 1994 – *Цветаева М.* Собрание сочинений в семи томах. М. Т. 4.
- Черный – *Черный Саша.* Собрание сочинений в пяти томах. М. 1996. Т. 1–5.

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

ОБ ИНФИНИТИВНЫХ «СТИХАХ УКЛОНИСТА Б. РЫЖЕГО»

Когда арестовали Бродского, Ахматова произнесла свою знаменитую формулу: «Какую биографию делают нашему рыжему!» А когда несколько лет назад один находившийся на волне славы поэт (и, кстати, образованный филолог) в неформальной обстановке спросил одного видного литературоведа: «Почему вы, – имелось в виду, специалисты, – о нас, – имелось в виду, современных авторах, – не пишете?» – «Не пишем, да? – ответил профессор. – А ты сначала дуба дай!»

Борис Рыжий, который, кстати, считал своим достижением неподражание Бродскому¹, дуба дал – повесился в возрасте 27 лет четыре года назад, уже достигнув определенного признания². С тех пор его слава неуклонно растет³.

Борис Рыжий поэт традиционного, романтико-иронического склада. Речь пойдет об очень представительном его стихотворении, озаглавленном «Стихи уклониста Б. Рыжего» (1998).

...поехал бы в Питер...

О. Д.

Когда бы заложить в ломбард рубин заката,
всю бирюзу небес, всё золото берез –
в два счета подкупить свиней с военкомата,
порядком забуреть, расслабиться всерьез.

Податься в Петербург, где, загуляв с кентами,
вдруг взять себя в кулак и, резко бросив пить,
березы выкупить, с закатом, с облаками,
сдружиться с музами, поэму сочинить.

Стихи в своем роде образцовые. Зададимся поэтому вопросами, соответствующими их уровню: каков их общепозитический формат, в каком особом, типичном для автора ключе разработана их тема, чем мотивирова-

но обращение к инфинитивному письму и как в художественном исполнении этих задач проявился несомненный талант Бориса Рыжего?

Глубинное решение. Это стихотворение о поэзии, о том, чтобы поэму сочинить. А именно, тот подтип метапоэтической рефлексии, когда поэт заявляет о неготовности или неспособности творить – сочинять стихи на случай, прославлять монарха, родину, идею, любимую. Каламбурное заглавие не случайно: уклонение от армии дает повод для размышлений об уклонении от роли поэта – уклонении, которое так трагически удалось и не удалось Рыжему в его самоубийстве.

Сценарий (а стихи Рыжего всегда драматичны, часто это мини-новеллы с сюжетным поворотом и пуантой) строится по традиционной схеме: поэт заявляет о нежелании писать, как бы уходит в сторону, но тем самым творит стихи, которые мы читаем, а там и открыто возвращается на поэтическую стезю.

В организации этого сценария использовано также типовое противопоставление собственно поэзии, вдохновения – деньгам, писательской профессии, литературным институтам. Классическим примером этого является, конечно, пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом»; такой ход применен здесь несколько неожиданным образом, но он узнается.

Еще один типовой мотив – готовность заплатить любую цену за объект желаний, таящая в себе, однако, мощный обратный потенциал, что соответствует ироническому замыслу Рыжего. Ср народный и классический варианты этого мотива:

Когда б имел золотые горы / И реки, полные вина, / Всё отдал бы за ласки, взоры, / Чтоб ты владела мной одна /... / А мне сказал, стыдись измены: / «Ступай обратно в дом отца. / Оставь, Мария, мои стены!» – / И проводил меня с крыльца. / «За ласки, речи огневые / Я награжу тебя конем. / Уздечка, хлыстик золотые, / Седельце шито жемчугом»;

Когда бы Плутус златом / Мог смертных жизнь продлить, / Рачительно б старался / Я золото копить / На то, чтоб откупиться / Тогда, как смерть явится; / Но жизни искупить / Не можем мы казною. / На что вздыхать, тужить, / Сбирать добро, хранить, / Коль данна смерть Судьбою / Ценой не отвратить? / Мне жребий вышел пить / И в питуи приятном / В пирах с друзьями жить, / На ложе ароматном / Венере послужить (Львов. «Ода XXIII. На богатство (из Анакреона)»).

Кстати, то же анакреонтическое стихотворение известно и в державинском переводе («Богатство»), причем зачин *Когда бы...* налицо у обоих, ср. у Державина: «*Когда бы было нам богатством / Возможно кратку жизнь продлить...*» Но львовский текст красноречивее в «покупательном» и ряде

других отношений, существенных для Рыжего; в частности, он инфинитивнее (в пропорции 11/8).

Я не случайно выбрал именно эту густо инфинитивную иллюстрацию покупательного мотива. Дело в том, что к инфинитивному письму – то есть такому, как в «Устроиться на автобазу» Гандлевского, «Родиться бы сто лет назад» Бродского, «Грешить бесстыдно, непробудно» Блока, «Февраль. Достать чернил и плакать» Пастернака, «Одним толчком согнать ладью живую» Фета и сотнях подобных стихотворений, написанных за три века русской силлаботоники⁴, – предрасполагает и проблема «писать или не писать». Общий семантический ореол инфинитивной поэзии – это медитация об инобытии субъекта, транспорт или метаморфоза в иное – лучшее, худшее, идеальное, характерное, типовое. Инфинитивное письмо очень подходит для размышлений об альтернативных вариантах жизни, недаром его классический англоязычный образец – «To be or not to be...»⁵.

У колыбели русского метапоэтического инфинитивного письма стоял Фет, давший безоговорочно утвердительный ответ на вопрос «писать или не писать?»:

*Одним толчком согнать ладью живую / С наглаженных отливами
песков, / Одной волной подняться в жизнь иную, / Учуять ветр с цветущих берегов, / Тоскливый сон прервать единым звуком, / Упиться вдруг неведомым, родным, / Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам, / Чужое вмиг почувствовать своим, / Шепнуть о том, пред чем язык немеет, / Усилить бой бестрепетных сердец – / Вот чем певец лишь избранный владеет, / Вот в чем его и признак и венец!*⁶

Борису Рыжему эта техника не была чужда – у него есть более десятка стихотворений либо целиком инфинитивных, либо содержащих значительные инфинитивные фрагменты. Приведу некоторые из них, начиная с раннего прообраза «Стихов уклониста...»:

Поездку в Царское Село / осуществить до боли просто: / таксист везет за девяносто, / в салоне тихо и тепло. / «...Поедем в Царское Село?...» // «... Куда там, господи прости, – / неисполнимое желанье. / Какое разочарованье / нас с вами ждет в конце пути...» / Я деньги комкаю в горсти. // «... Чужую жизнь не повторить, / не удержать чужого счастья...» / А там, за окнами, ненастье, / там продолжает дождик лить. / Не едем, надо выходить. // Купить дешевого вина. / Купить, и выпить на скамейке, / чтоб тени наши, три злодейки, / шептались, мучились без сна. / Купить, напиться допьяна. // Так разобидеться на всех, / на жизнь, на смерть, на всё такое, / чтоб только небо золотое, / и новый стих, и старый грех... / Как боль звенит, как льется смех! // И хорошо, что никуда / мы не поехали, как мило: / где б мы ни жили – нам светила / лишь царкосельская звезда. / Где б мы ни жили, навсегда!

(«Царское село», с посвящением Александру Леонтьеву. 1996; Рыжий 2003: 67–68.)

Эмалированное судно, / окошко, тумбочка, кровать, – / **жить** тяжело и неудобно, / зато уютно **умирать** [...] И я пытаюсь **приподняться**, / хочу в глаза ей **поглядеть**. / **Взглянуть** в глаза и – **разрыдаться** / и никогда не **умереть** (Эмалированное судно...). 1997; Рыжий 2003: 167.)

Поехать в августе на юг / на десять дней, **трястись** в плацкарте, / играя всю дорогу в карты / с прелестной парочкой подруг. / **Проститься**, **выйти** на перрон, / качаясь, **сговориться** с первым / о тихом домике фанерном / под тенью шелестящих крон. / Но **позабыть** вагонный мат, / тоску и чай за тыщу двести, / вдруг повстречавшись в том же месте, / где расставались жизнь назад. / А вечером в полупустой / шашлычной с пустотой во взоре / **глядеть** в окно и **видеть** море, / что бушевало в жизни той. («Поехать в августе на юг...»). 1997; Рыжий 2003: 152.)

От скуки-суки, не со страху / **подняться** разом над собой / и, до пупа рванув рубаху, / **пнуть** дверь ногой. / Валяй, веди во чисто поле, / но там не сразу укокошь, / чтоб въехал, мучаясь от боли, / что смерть не ложь. / От страха чтобы **задышаться**, / вполне от ужаса **дрожать**, / и – никого, с кем **попрощаться**, / кого **обнять**. / И **умолять** тебя о смерти, / и не **кичиться**, что герой. / Да обернется милосердьем / твой залп второй. («От скуки-суки, не со страху...»). 1998; Рыжий 2003: 194.)

[...] Это осень и слякоть. И хочется **плакать**, / но уже без желания в теплую мякоть / одеяла **уткнуться**, без **стукнуться** лбом. / А **идти** и **идти** никуда ниоткуда, / ожидая то смеха, то гнева, то чуда. / Ну, а как? Ты не мальчик! Да я не о том – / спит штабной подполковник на новой шинели. / **Прихватить**, что ли, туфли его в самом деле? / и **пойти** по дороге своей темно-синей / под звездами серебряными, по России, / документ о прописке сжимая в горсти. («Сколько можно, старик, умиляться острожной...»). 1998; Рыжий 2003: 237–238.)

С трудом закончив вуз технический, / В НИИ каком-нибудь **служить**. / **Мелькать** в печати периодической, / Но никому не **говорить**. / Зимой, вечерами мгlistыми / **Пить** анальгин, шипя «говно». / Но издав, перед дантистами / **Нарисоваться** всё равно. / А по весне, когда акации / Гурьбою станут **расцветать**, / От аллергической реакции / **Чихать**, **сморгаться**, и **чихать**. / В подъезде, как инстинкт советует, / **Пнуть** кошку в ожиревший зад. / Смолчав и сплюнув где не следует, / **Заматериться** невпопад. / И только раз – случайно, походя – / **Открыто поглядеть вперед**, / **Услышать**, как в груди шарахнулась / Душа, которая умрет. («С трудом закончив вуз технический...»). 1998; Рыжий 2003: 239.)

Сесть на корточки возле двери в коридоре / и бабку обхватить: / выход или не выход уехать на море, / на работу забить? [...] («Сесть на корточки возле двери в коридоре...». 2000; Рыжский 2003: 340.)

Мальчишкой в серой кепочке остаться, / самим собой, короче говоря. / Меж правдою и вымыслом слоняться / по облетевшим листьям сентября. / Скамейку выбирая, по аллеям / шататься, ту, которой навсегда / мы прошлое и будущее склеим. / Уйдем, вернемся именно сюда [...] («Мальчишкой в серой кепочке остаться ...». 2000–2001; Рыжский 2003: 332.)

...Вдруг проснувшись в двенадцать утра / на скамейке, дрожа с перепоею, / и летят по реке катера, / и летят облака над рекою – / на холодный гранит опершись, / поглядеть на себя беспристрастно; / всё проходит, особенно жизнь, / что особенно нынче прекрасна. (Знамя. 2003. № 1.)

Возвращаясь к мотиву поэтического призвания, вопрос: «Поэт я или не поэт, быть или не быть мне поэтом?» – постоянная тема Рыжего. Ее развивают и варьируют общая установка на ироническое, а иногда и отчаянное до цинизма снижение всех ценностей, мотивы сомнения в своей избранности, отказа от поэзии в пользу жизни (пьянства, драки), желания/нежелания быть как все и презрения к литературным тусовкам, в одном случае обнажаемого прямым применением верленовской формулы и кончающегося уверенным, в державинских тонах, заявлением о собственном величии.

Да, у меня губа не дура / испить вина и вообще. / Всё прочее – литература. / Я вас любил, любовь... Еще: / что б вы ни делали, красавцы, / как вам б страдать ни довелось, / рожденны после нас мерзавцы / на вас меня посмотрят сквозь. («Дружеское послание А. Кирдянову». 1998; Рыжский 2003: 254.)

А вот еще одно стихотворение об отталкивании от институтов литературы:

В одной гостиничке столичной, / завесив шторами окно, / я сам с собою, как обычно, / глотал дешевое вино. / ...Всезнайки со всего Союза, / которым по хую печаль / и наша греческая муза, / приехали на фестиваль. / Тот фестиваль стихов и пенья / и разных безобразных пьес / был приурочен к дню рожденья / поэта Пушкина А. С. / Но поэтесс, быть может, лица / и, может быть, фигуры их / меня заставили закрыться / в шикарных номерах моих... / И было мне темно и грустно, / мне было скучно и светло, – / стихи и вообще искусство / я ненавидел всем назло. / Ко мне порою заходили, / но каждый был вполне кретин. / Что делать, Пушкина убили, / прелестниц нету, пью один. («В одной гостиничке столичной...». 1996; Рыжский 2003: 71–72.)

Так что в «Стихах уклониста...» Рыжий не чисто формально (или поверхностно-каламбурно, в связи с уклонением от военной службы) задается игровым этюдом на тему об отказе от поэзии, а разрабатывает кровно близкую ему проблему – быть или не быть поэтом, вступать или нет в литературу.

Другие характерные мотивы Рыжего, представленные в нашем стихотворении, – пьянство, деньги, природа (облака), приятели, любовь к маскам и розыгрышам, жанр послания друзьям-поэтам, поездка в Питер, поэзия, Музы. Все они неоднократно проходят в его стихах. Чего в этом стихотворении нет – это смерти, хотя у него это самая частая тема, предстающая во множестве обличий. Некоторый потусторонний отблеск на текст бросает, пожалуй, его повышенная виртуальность: стихотворение очень позитивное, но в модусе фантазии, что, кстати, тоже располагает к инфинитивному письму.

Оригинальный ход состоит в том, как именно денежный мотив и уклонение от поэзии совмещаются с продажей рукописи и покупкой желанного. В целом, с учетом установки на ключевой композиционный поворот, складывается следующее художественное решение:

«Я» мечтает – чисто виртуально, в модусе инфинитивного инобытия – уклониться от роли поэта, откупиться от поэзии за счет поэтического же капитала, мутировать в обыденную жизнь, пьянство с дружкой, но превращает всё это в поэзию и чудесным образом возвращается к ней.

Сюжет. Для инфинитивных стихов характерны, как было сказано, виртуальные пространственные перемещения «в иное» (как в фетовском стихотворении), а также разнообразные внутренние и внешние изменения, вплоть до метаморфоз, иногда с маршрутом туда и обратно, иногда с перечислением нескольких возможных, параллельных или реже последовательных ходов. Приведу два примера инфинитивного письма с метаморфозами⁷.

*Некогда в стране Фригийской / Дочь Танталова была / В горный
камень превращенна. / Птицей Пандиона дочь / В виде ласточки лета-
ла. / Я же в зеркало твое / Пожелал бы превратиться, / Чтобы взор
твой на меня / Беспрестанно обращался; / Иль одеждой быть твоей, /
Чтобы ты меня касалась, / Или, в воду претворясь, / Омывать пре-
красно тело; / Иль во благовонну мазь, / Красоты твои умастить; /
Иль повязкой на груди, / Иль на шее жемчугами, / Иль твоими б я же-
лал / Быть сандалами, о дева! / Чтоб хоть нежною своей / Жала ты ме-
ня ногою. (Н. Львов. Ода XX к девушке своей (Из Анакреона). 1794);*

На сосне хлопочет дятел, / У сорок дрожат хвосты... / Толстый снег законопатил / Все овражки, все кусты. / Чертов ветер с хриплым писком, / Взбив до неба дымный прах, / Мутно-белым василиском / Бьется в бешеных снегах. / Смерть и холод! Хорошо бы / С диким визгом взвиться ввысь / И упасть стремглав в сугробы, / Как подстреленная рысь... / И выглядывать оттуда, / Превращаясь в снежный ком, / С безразличием верблюда, / Занесенного песком. / А потом – весной лиловой – / Вдруг растаять... закрусжить... / И случайную корову / Беззаботно напоить. (Саша Черный. «Нирвана». 1910–1911.)

Особенность «Стихов уклониста...» в том, что виртуальность метаморфоз несколько раз возводится во всё более высокую степень, образуя как бы виртуальность внутри виртуальности внутри виртуальности... Действительно, первый, головокружительно быстрый, виртуальный шаг состоит в очень условной (когда бы) метаморфозе – обмене поэтической метафоры (еще один условный элемент) на деньги, причем в единый наглядный образ, призванный воплотить темы продажи рукописи и отказа от поэзии, спрессовываются: пейзажный набросок (*закат, небеса, березы*), серия поэтических клише (*рубин, бирюза, золото*), их буквализация, овеществление и обналичивание. Готовым предметом для этого служит «низкий», но вполне литературный образ *ломбарда*, которому отводится та роль трансформатора метаморфической энергии, которая в более традиционном инфинитивном письме исполняется фетовской *ладьей*, пастернаковской *пролеткой*, кораблями, автомобилями и ракетами, уносящими в иное, с возвратом назад или без. При этом иронически сдаваемые в ломбард поэтические клише, якобы годные лишь для обмена на деньги, в действительности, благодаря всей структуре эффектных симметрий и обращений (о которых речь впереди), освежаются, натираются до блеска и ревальвируются, свидетельствуя о неистребимости поэзии.

Но вернемся к серии виртуальных метаморфоз. На воображаемую выреченную сумму предполагается откупиться от призыва, на остаток – *забуреть*⁸ (еще одна метаморфоза) и предаться удовольствиям (*расслабиться*), затем еще и переместиться в более престижный Петербург (Рыжий жил в Екатеринбурге), а там предаться загулу с друзьями.

Тем временем назревает центростремительный поворот, не менее виртуальный, чем предыдущие центробежные. Внутри загула, так сказать, в психологическом климате и преувеличенно волевой риторике дружеской пьянки, герой решает завязать (это дано «мужской» стилистикой выражений *взять себя в кулак и резко бросив пить*), причем такой переход от пьянства к сочинению стихов – готовый мотив из репертуара Рыжего, для которого мучителен выбор между пьянством и поэзией, но пьянство по-дионисийски служит архетипической житейской почвой творчества.

А далее, неясно внутри ли запоя или по предположительном выходе из него, каким-то фантастическим образом – на какие шиши? – имеется в виду выкупить обратно заложенные в ломбард метафоры, чтобы вернуться в литературу и сочинить поэму, – еще одна виртуальная акция, ибо поэм Рыжий не писал, да и считал их сочинение заманчивым, но почти невозможным:

Я скажу тебе, что хотел, / но сперва накачу сто грамм /.../ Маяковский – вот это да, / с оговорками – Пастернак, / остальное белиберда. / По сей день разумею так. / Отыграла музыка вся. / Замолчали ребята все. / Сочинить поэму нельзя – / неприлично и вообще. /.../ Ну, а ежели не прошло? / Ну, а вдруг начнется опять?.. («Я скажу тебе, что хотел...»). 1998.)

Итак, элементарный сюжет был бы такой: написать стихи о богатстве (золоте) поэтического восприятия мира, продемонстрировав, так сказать, *чем певец лишь истинный владеет... в чем его и признак и венец.*

Несколько более сложный сюжет, с отказным ходом: уклониться от творчества, но всё же вернуться к нему.

Дальнейшая разработка: растянуть (в коротком стихотворении из двух четверостиший) отказное движение на несколько всё более условных витков, неожиданно, но и убедительно, хотя тоже условно, приводящих назад в поэзию.

Структура эта для инфинитивной поэзии закономерная, но вроде бы ранее не опробованная. Одной из ее опорных мотивировок является типичная для инфинитивного письма установка на счет и исчерпание некоего запаса, состоящая в том, что формально как бы отбивается счет однородных инфинитивов, а по содержанию описывается виртуальный жизненный (или суточный) цикл типового субъекта, в его неизбежной конечности – от рождения (пробуждения) до смерти (засыпания) – и измеримости. Такой «обмер всего» обнажен в блоковском «Грешить бесстыдно непробудно...»:

Счет потерять ночам и дням... Три раза преклониться долу, Семь – осенить себя крестом. Кладя в тарелку грошик медный, Три, да еще семь раз подряд Поцеловать столетний, бедный И зацелованный оклад. А воротясь домой, обмерить На тот же грош кого-нибудь... Пить чай, отщелкивая счет, Потом переслюнить купоны... Да, и такой, моя Россия, Ты всех краев дороже мне?

Серия маловероятных коммерческих операций Рыжего хорошо мотивирована и в архетипическом плане. Она напоминает еврейские истории о так называемых *люфтменшах*, «людях воздуха», комбинаторах, придумывающих одну за другой всё менее реальные сделки; таков, например, сюжет повести Шолом-Алейхема «Менахем Мендл». Борис Рыжий был евреем на одну четверть, но любил демонстративно театрализовать эту сторону

своей личности. Кроме того, он вообще был мастером розыгрыша и манипуляций собственным имиджем и окружающими людьми. Наконец, в поэтическом общении с друзьями-поэтами, в частности, с Александром Леонтьевым и Олегом Дозморовым (к которому через эпиграф обращены «Стихи уклониста»), Рыжий любил перевоплощаться в поэта-гусара девятнадцатого века¹⁰, работая, так сказать, в маске.

Кстати, по свидетельству Олега Дозморова, «Стихи уклониста...» отвечают на его собственные 1997 года, со строфой, откуда взят эпиграф:

*Были б деньги, уехал бы в Питер, / завернул по дороге в Москву. /
Странствий северо-западный ветер / вытер в парке осеннем листву*¹¹.

Симметрии, обращения. Наряду с сюжетом, тему перевоплощения в иное, метаморфности, творческого превращения всего, в том числе низких реалий жизни и самого отказа от поэзии, в поэзию несет общая установка на орнаментальную, вплоть до зеркальности, симметричную вариативность структур. Всё, о чем заходит речь, всё, что вовлекается в построение, принимает вид парных, тройных или множественных вариаций, контрастов, обращенных фигур, как бы наглядно демонстрируя превращение всего – пейзажа, ломбарда, пьяного загула – в золото искусства. Приведу несколько ярких примеров, другие встретятся нам при рассмотрении конкретных уровней текста – фонетики, ритма и т. п.

2-я строка (*Всю бирюзу небес, всё золото берез*) симметрично делится пополам не только цезурой, но и множественным параллелизмом конструкций, включающих квантор всеобщности (*всю/всё*), вин. пад. ед. ч. плюс род. пад. мн. ч., метафорическую драгоценность элемента пейзажа, звонкое *з* (в *бирюзу* и *золото*) и глухое *с* (в исходе *небес* и *берез*). На это накладывается броский контраст – параномастически сходные *бирюзу* и *берез* структурно противопоставлены: *бирюза* – метафора, как *золото*, *берез* – реалия, как *небес*. Противопоставлена и огласовка: упор на *У* в первой половине (*всю бирюзу*) сменяется двойным *О* (*золото берез*) во второй.

На симметричные пары делится цезурой и рифмующаяся со 2-й строка 4-я (*Порядком забудеть, расслабиться всерьез*), но сделано это на материале не номинативной конструкции (дополнения с зависимым), а глагольной (сказуемое плюс наречие); симметрия же использована не продольная (abab), а зеркальная, зияние (abba). Впрочем, зеркальность была уже и во 2-й строке, которую охватывает параномасия *бирюзу* – *берез*. Четные строки, 1-я и 3-я, напротив, синтаксически цельные, разветвленные, несмотря на соблюдение цезур и переключку внутренних рифм (*заложить* – *подкупить*), т. е. парно сходные друг с другом и отличные от четных.

Зеркальная симметрия четных строк осложнится далее во II строфе (о чем ниже), но вернется в заключительной 8-й (*Сдружиться с музами, по-*

эму сочинить). Здесь обе половины содержат и инфинитивы (как в 4-й), и существительные (как в 3-й), симметрия зеркальна (как в 4-й), но с той разницей, что теперь инфинитивы расположены не в центре зияния, а по краям.

В свою очередь, оборот *сдружиться с музами* варьирует конструкцию, опробованную, так сказать, в негативном ключе в 5-й строке (в *загуляв с кентами*), причем переключка не чисто формальна: тем самым *загул* как бы логически превращается в творчество.

Симметрично-трансформативен, собственно, и весь сюжет о закладывании, а затем выкупании метафор/пейзажа.

Инфинитивная структура. Она вполне традиционна, с нарастанием во II строфе. Ее особенность – в непроясненности синтаксических связей, вторящей неосновательности возводимых воздушных замков.

Две строфы схожи, но различны, благодаря характерному развитию к большей сложности. В I строфе 4 инфинитива: первый господствует на пространстве двух строк, это широкое спокойное начало; под второй и его зависимые отведена уже только одна строка, а под третий и четвертый – по полстроки, так что ритм постепенно учащается; но членения правильные, порядок слов прямой, без инверсий, перебивок и анжамбманов (если не считать перехода от 1-й строки ко 2-й, создающего эффект щедрого расширения). При этом инфинитивное письмо начинается с условного модуса (*когда бы*), которому предстоит постепенно раствориться в обобщенно-неопределенной квази-абсолютной модальности продолжения, по мере того как начальное *бы* забывается и как бы аннулируется.

Неясность структуры – в неопределенности синтаксической связи 1-й полустрофы со 2-й. Зачин *когда бы* настраивает на ожидание последующего *тогда (бы)* (ср. *Когда волнуется желтеющая нива... – Тогда смиряется души моей тревога*), но тире в середине катрена эллиптически: подразумевается то ли (а) **тогда/чтобы на эти деньги подкупить...*, то ли (б) продолжение начального списка: **когда бы заложить, подкупить, забуреть...* По смыслу вероятнее (а), но формальная ясность смазана, мы уже в виртуальном мире неясных грез.

Еще менее определена синтаксическая связь II строфы с I: происходит уже совершенно бессоюзное нанизывание очередных инфинитивов, начавшееся в конце 1-й строфы: *забуреть – расслабиться – податься – взять в кулак – выкупить...*, что как раз типично для инфинитивного письма. Типично и усложнение синтаксиса, в котором, вдобавок к придаточному предложению (с *где*, симметричным начальному *когда*), появляются два деепричастных оборота (*загуляв...*; *бросив...*), увеличивается число глагольных форм, в том числе инфинитивов (там их было всего 4, теперь их,

соответственно, 8 и 6), появляется двухступенчатая глагольность (*бросив пить*), усложняется порядок слов и несовпадение синтаксических членений со строкоразделами.

Хотя членения по-прежнему приходятся на концы строк и цезуры, в целом, благодаря деепричастным оборотам в концах строк, возникают своего рода макро-анжамбманы, так что первая настоящая остановка возможна лишь после 3-й строки. Максимум густоты и динамизации этих структур приходится на первую половину II строфы, то есть участок, где в I строфе царило спокойствие; здесь готовится кульминационный поворот, наступающий в 3-й строке; 4-я, напротив, вторит концу I строфы, замыкая всю структуру повтором.

Симметрия строф вторит сюжетной симметрии (*заложить, подкупить* vs. *выкупить*). При этом *выкупить* – действие обратное к *заложить*, подобное *подкупить* (потратить деньги, да и корень общий), и еще одно наименее вероятное виртуальное действие.

Как и в I строфе, во II неясно, докуда простирается действие союза (там это *когда*, здесь *где*) – до конца строфы, до конца 3-й строки (до *облаками* включительно) или (вопреки пунктуации) только до *кулак*. Казалось бы, выкупание берез должно происходить в исходном ломбарде, то есть дома, а не в Петербурге (введенном союзом *где*), но, с другой стороны, где же и дружить с музами, как не в Петербурге. Эта структурно-смысловая смазанность служит, конечно, передаче общей атмосферы виртуального, в частности, алкогольного, отрешения от суровой логики жизни.

Ритм. Стихи написаны традиционным 6-ст. ямбом с чередованием мужских и женских рифм. В этом размере почти всегда соблюдается цезура после 3-й стопы, но она может быть мужской (М) или дактилической (Д), иногда неоднозначной (М/Д) и очень редко вообще отсутствовать (БЦ). Чаще всего, особенно в XX веке, в стихотворении применяется либо первый тип (членящий строку на симметричные половины), либо второй (объединяющий ее или разбивающий на три части)¹². Когда же они сочетаются, переход от одного к другому может играть роль эмфазы, ритмического курсива¹³.

В нашем стихотворении первые шесть цезур мужские, а две последние – дактилические. Перелом, происходящий в 7-й строке (на *березы выкупить*), очень резок, он сразу запоминается, ибо накладывается на целый букет параллельных эффектов.

Именно здесь совершается сюжетный поворот от разрушительной растраты себя, денег, поэзии и природы к конструктивному поведению, что подчеркнуто позиционной и иной симметрией контрастирующих глаголов *заложить/выкупить*. Этому вторит обращение порядка слов: впервые в сти-

хотворении дополнение (*березы*) ставится здесь перед инфинитивом, причем оно соответствует последнему члену аналогичного начального перечисления (*золотом берез*), и зеркальность получившейся симметрии акцентирована тем, что остальные члены перечисления (*с закатом, с облаками*) идут после инфинитива и в прежнем порядке¹⁴. Контрастом ко всей предыдущей серии инфинитивов является и сама форма *выкупить* – одна из всего двух в тексте, где ударение не на последнем слоге (вторая это *расслабиться*), и единственная с ударением на приставке¹⁵.

Таков мощный аккорд сдвигов в разных планах, аккомпанирующий кульминационному повороту событий. Этот радикальный поворот хорошо подготовлен в предыдущей, 5-й, строке, где по содержанию он совершается на волевом уровне, а просодически имеют место все шесть метрических и одно лишнее внетрическое ударение (на *вдруг*), чем подчеркивается энергичное взятие себя в кулак и резкость отказа от пьянства. На резкость работает и аллитерация предударных *р* (в *резко бросив*), и грубоватая просторечность самого слова *резко*.

Дактилическая цезура в последней строке уже менее неожиданна, во-первых, потому что она не первая в стихотворении, а во-вторых, благодаря нейтральному порядку «глагол – дополнение» (*сдружиться с музами*). Последняя синтагма, *поэму сочинить*, где дополнение предшествует инфинитиву, тоже вполне уравновешенна, так как, во-первых, это не предцезурная конструкция, а во-вторых, *поэма* здесь не определенная (в отличие от *берез*, которые упоминались ранее), не конкретная, а размыто-обобщенная – имеет место как бы сложный глагол *поэму-сочинить*.

Лексика. В коротком стихотворении представлены практически все стилистические регистры русского словаря: лексика поэтическая (*музы, рубин заката, когда бы*), нейтральная (*сочинить, березы, Петербург, бросить, пить, военкомат*), сниженная по смыслу (*подкупить, ломбард, заложить, выкупить*), сниженно-деловая, разговорная разной социальной окраски (*порядком, податься, в два счета, резко, расслабиться, взять себя в кулак*), просторечная и жаргонная (*забуреть, кенты, свиней*), областная (*с* вместо *из* [*военкомата*]). Эти слои то перемешиваются друг с другом, то образуют отдельные участки, в целом прочерчивая траекторию от высокой лексики к низкой и обратно к высокой, вторящую общей композиции: поэзия – бросить поэзию – вернуться в поэзию. Так словарный репертуар тоже поставлен на службу теме взаимного перетекания, взаимных метаморфоз поэзии и жизни.

Рифма. Рифмовка в стихотворении предельно традиционная, точная (во многом просто грамматическая), перекрестная (ЖМ). Все женские

рифмы на *А*, чем создается единый гласный стержень стихотворения; мужские же меняются: темное, заднее, низкое *О* в I строфе, острое верхнее *И* в финальных, инфинитивных рифмах. Есть и внутренняя рифмовка: в I-й строфе полустушия, образуемые мужской цезурой, более или менее точно рифмуются друг с другом, причем тоже перекрестно (*заложить* – *небес* – *подкупить* – *забуреть*). Во II строфе, по ходу усложнения структуры, положение с цезурой меняется, и четкой звуковой переклички полустуший нет.

Особый рисунок прочерчен продвижением инфинитивов в финальную позицию, где они, наконец, попадают под рифму. Эта заключительная рифма (*пить/сочинить*) подготовлена внутренней рифмовкой полустуший (*заложить/подкупить*) и вообще положением инфинитивов в предцезурной позиции (это еще и *забуреть* и *выкупить*), а также постепенным общим смещением инфинитивов вправо, от начал предложений к концам, в частности, из позиций перед дополнениями, к более конечным.

В I строфе *заложить* и *подкупить* стоят перед дополнениями, *забуреть* и *расслабиться* – не имеют дополнений, *подкупить* и *забуреть* расположены в концах полустуший. Во II строфе *податься* и *взять* стоят в начале строк, а в *бросив пить* инфинитив поставлен в конец синтагмы и строки, но он пока что не того ранга, что вся серия (он не однороден с остальными, подчинен деепричастию). В поворотном *березы выкупить* инфинитив стоит уже в конце полустушия и после дополнения. *Сдружиться с музами* – шаг назад, и лишь в *поэму сочинить* инфинитив расположен после дополнения, в конце строки, и притом он в правильном ранге; фонетически финальное *-ить* лежит на хорошо подготовленном пересечении *пить*, *сдружиться* и предыдущего *и* в *сочинить*. В целом стихотворение как бы на наших глазах мутирует, трансформируясь из того типа, где инфинитивы находятся в началах строк, в тот, где они находятся в их концах (оба типа распространены в инфинитивном письме).

Фонетика. В этом плане примечательны как повторы, так и выделяющиеся на их фоне уникальные звуковые пики. Из повторяющихся комплексов назову некоторые наиболее яркие, подвергающиеся метаморфным вариациям: *БРЗ*: *бирюза* – *берез* – *рубин заката* – *забуреть* – *резко бросив* – *березы*; *ЗЛ*: *заложить* – *золото* – *загуляв*; *СВНЕ*: *свиней* – *с воен(комата)*; *ЗГЖЛА*: *загуляв* – *взять... в кулак*. Вообще же перекличками в стихотворении охвачено почти всё.

Некоторые звуки, наоборот, подчеркнута уникальны. Таково единственное *ВЫ*- (и единственное ударное *Ы* в кульминационном *выкупить*).

Еще одно фонетически уникальное слово – *поэма*, с зиянием гласных (в этом отношении к нему приближается только слово *военкомата*, но там

зияние нарушено йотированием – [войен]). В написании здесь единственное Э. *Поэма* – слово высокого, литературного ряда и притом с программно-метапоэтическим значением, и его вершинная роль в стихотворении подчеркнута его фонетической и графической маркированностью.

Особым фонетическим пиком является и оркестровка ключевого слова *музами* на *М*, поддержанная еще одним *М* в слове *поэму* (три *М* на шесть слогов). К этому нет ничего близкого в стихотворении: в I строфе *М* появляется разрозненно, всего 3 раза, а во II оно начинает аккумулироваться в предпоследней строке (*с закатом, с облаками*), готовя тройной всплеск в финале.

Фонетически выделено также заключительное *сочинить*. Помимо двух *И* в одном слове единственный раз на весь текст, оно содержит звук *Ч*, встречающийся в тексте только еще один раз (*в два счета* -- если это не *Щ*), а строка в целом содержит два шипящих, *Ж* и *Ч*, оба перед ударным *И*. Единственное другое *Ж* (и тоже в составе *ЖИ-*) – в *заложить* в начальной строке стихотворения, так что получается своего рода фонетическое замыкание рамки.

Таковы, по крайней мере, некоторые аспекты стихотворного мастерства, примененного в «Стихах уклониста» Бориса Рыжего, поэтический слух которого Александр Кушнер недаром назвал «абсолютным»¹⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Без причины не терзаем / почву белого листа, / Бродскому не подражаем – / это важная черта* («Долго-долго за нос водит...». 1996; *Рыжий 2003*: 74). Памяти Бродского Рыжий посвятил несколько стихотворений.
- ² При жизни вышел лишь один сборник его стихов (*Рыжий 2000*), но стихи его публиковались в журналах, прежде всего, в «Знамени»; в конце 1999 года ему была присуждена премия «Антибукер».
- ³ Посмертно Рыжему была присуждена петербургская премия «Северная Пальмира» (2001) и продолжали выходить всё более полные издания: *Рыжий 2001, 2003, 2004* (с пространной био-аналитической статьей – *Казарин 2004*; см. также статью – *Верхейл 2005*).
- ⁴ Об инфинитивной поэзии см.: *Золотова 1988, Ковтунова 1986, Панченко 1993*, а также наши работы (см. список литературы).
- ⁵ О русских инфинитивных вариациях на тему «Быть или не быть?» см.: *Жолковский 2000*.
- ⁶ О генезисе этого стихотворения и его французском источнике см.: *Жолковский 2005в*.
- ⁷ Подробнее см.: *Жолковский 2003а, 2004*.

- ⁸ «ЗАБУРЕТЬ... 1. Угол., мол. Неодобр. Зазнаться, загордиться... 2. Мол. Разбогатеть, преуспеть в бизнесе... 3. Угол. Умереть» (Мокиенко и Никитина 2000: 190).
- ⁹ Подробнее см.: Жолковский 2002.
- ¹⁰ Ср., например, послание «Другу-стихотворцу» (1997), обращенное к Александру Леонтьеву (Рыжий 2003: 99).
- ¹¹ Любезно сообщено самим Олегом Дозморовым в электронной переписке.
- ¹² О характере развития и применения 6-ст. ямба см.: Гаспаров 1974: 115–121.
- ¹³ У Рыжего есть около десятка стихотворений в 6-ст. ямбе, в том числе: «Робинзон» (1996; цезур 18М, 4Д); «...Хотелось музыки, а не литературы...» (1996; 1Д, 2М/Д, 4Д, 1БЦ: *хотелось живописи, а не стиховой*, причем цезура тематизирована и прямо названа в следующей строке: *стопы ямбической, пеона и цезуры*); «Отрывок большого стихотворения» (1996; 17М, 1Д – в заключительной строке: *где блата топкие и воды Ахерона*); «Вот дворик крохотный, в провинции печальной...» (1997; 13Д, 3М/Д); «Другу-стихотворцу» (24М, 4Д – в последних 5 строках); «Офицеру лейб-гвардии... г-ну Дозморову...» (1997; все 28М); «Жизнь – суть поэзия, а смерть – сплошная проза...» (1998; 3Д, 3М, цезура тематизирована); «Путешествие» (1998; 27М, 1Д – в цитатной строке в середине текста: *Там были девочки: Маруся, Роза, Рая*). Как видно из этого (далеко не полного) свода, Рыжий редко разделяет два основных типа цезур, чаще смешивает их в одном стихотворении, иногда с явной установкой на тематизирующий контраст.
- ¹⁴ Что касается выкупания не метафор, а самих *берез* и *закатов*, то это, по-видимому, еще одно проявление того духа пьяной мужской решимости, в котором выдержан весь сюжетный поворот и которым дополнительно мотивируется непринужденность рассматриваемого отрыва *берез* от *заката* и *облаков*.
- Стоит заметить, что переход к дактилической цезуре сочетается в этой строке с ударением на I стопе (на *берЕзы*), благодаря чему в целом скорее сохраняется, нежели нарушается, двучленная симметрия строки, то есть выдерживается «архаизирующая» (а не «традиционно-модернистская», с установкой на трехчленность) трактовка 6-ст. ямба (ср. Гаспаров 1974: 119–121).
- ¹⁵ По-видимому, приставка *вы-* – вообще единственная в русском языке, перетягивающая ударение на себя.
- ¹⁶ На вечере памяти Рыжего в Москве в октябре 2004 г.

ЛИТЕРАТУРА

- Верхейл, Кейс 2005 – Любовь остается. Вступительное слово к русско-голландскому сборнику Бориса Рыжего «Облака над городом Е» // Знамя. 2005. № 1.
- Гаспаров М. Л. 1974 – Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.
- Жолковский А. К. 2000 – Бродский и инфинитивное письмо. Материалы к теме // Новое литературное обозрение. № 45. С. 187–198.

- Жолковский А. К. 2002 – К проблеме инфинитивной поэзии (Об интертекстуальном фоне «Устроиться на автобазу...» С. Гандлевского) // Известия РАН. Серия литературы и языка. № 61 (1). С. 34–42.
- Жолковский А. К. 2003а – Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты // Эткиндовские чтения. Сб. статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27–29 июня 2000). Ред. П. Л. Вахтина, А. А. Долинин, Б. А. Кац и др. СПб.: Изд-во Европейского Ун-та в Санкт-Петербурге. С. 250–271.
- Жолковский А. К. 2003б – У истоков пастернаковской поэзии: О стихотворении «Раскованный голос» // Известия РАН. Серия литературы и языка. № 62 (4). С. 10–22.
- Жолковский А. К. 2003в – Об инфинитивном письме Шершеневича // Русский язык в научном освещении. № 6 (2). С. 100–117; также в кн.: Русский имажинизм. История, теория, практика. Сост. В. А. Дроздков и др. М.: Линор, 2003. С. 291–305.
- Жолковский А. К. 2003г – Об одном казусе инфинитивного письма (Шершеневич – Пастернак – Кушнер) // Philologica, 2001/02. Т. 7, 17/18. С. 261–270.
- Жолковский А. К. 2004 – Инфинитивное письмо и анализ текста: "Леиклос" Бродского. // Поэтика исканий или поиск поэтики. Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии». Ред.-сост. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2004. С. 132–150.
- Жолковский А. К. 2005а. Счастье и права sub specie infinitivi (Пушкин ["Из Пиндемонти"]) // А. К. Жолковский. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 432–443.
- Жолковский А. К. 2005б. Мотать — таить (Об одном переводном тексте Ходасевича) // А. К. Жолковский. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 280–291.
- Жолковский А. К. 2005в. Русское инфинитивное письмо на rendez-vous: Фет/Мюссе // De la littérature russe: mélanges offerts à Michel Aucouturier. Ed. Catherine Drepetto. Paris : Institut d'études slaves, 2005. P. 34–49.
- Золотова Г. А. 1998 – О композиции текста // Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю.. Коммуникативная грамматика русского языка. М. С. 440–469.
- Казарин Ю. 2004. Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты // Рыжий 2004: 521–814.
- Ковтунова И. И. 1986 – Поэтический синтаксис. М. С. 159–160.
- Мокиенко В. М. и Никитина Т. Г. 2000 – Большой словарь русского жаргона. СПб: Норинт.
- Панченко О. Н. 1993 – Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения // Очерки истории русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. Ред. Е. В. Красильникова. М. С. 81–100.
- Рыжий Б. 2000 – И всё такое... Стихотворения. Сост. Г. Ф. Комаров. СПб: Пушкинский фонд.
- Рыжий Б. 2001 – На холодном ветру. Стихотворения. Сост. Г. Ф. Комаров. СПб: Пушкинский фонд.
- Рыжий Б. 2003 – Стихи. 1993–2001. Сост. Г. Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд.
- Рыжий Б. 2004 – Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория.

ВЯЧЕСЛАВ ВС. ИВАНОВ

НИКОЛАЙ С. ГУМИЛЕВ И ЖОРЖ ДЮМЕЗИЛЬ: РОЛЬ ПОЭТОВ И ТРОЙСТВЕННОСТЬ КАСТ В ДРЕВНОСТИ

Внутри многостороннего богатого вклада, внесенного Р. Д. Тименчиком в исследование русской поэзии начала XX века и, в частности, в понимание разных аспектов творчества Н. С. Гумилева, особую ценность имеет выполненное им (вслед за первыми опытами Г. П. Струве) новейшее комментированное издание статей и набросков Гумилева по *интегральной поэтике* (Гумилев 1991. Т. 3). Благодаря этим работам Р. Д. Тименчика, проясняются общие контуры и схема вероятной реконструкции этого проектированного предсмертного труда поэта. Оказывается возможным увидеть в нем, в частности, в *диахронической* его части, черты, сходные с позднейшими исследованиями Дюмезиля по *индоевропейским социальным функциям, их числу (в особенности тройственному)* и его отражению в устройстве общества и мифологии индоевропейцев в целом и отдельных индоевропейских традиций исторического времени, а также и с неизданными тогда, но повлиявшими на Антуана Мейе идеями Фердинанда де Соссюра об *индоевропейской поэтике и поэтах* – ее носителях и создателях. В развитие и в дополнение к уже ранее сказанному вкратце на эту тему (Иванов 2000) я хотел бы к ней вернуться в связи с юбилеем Р. Д. Тименчика, уточнив подробности и пространственно-временные рамки этих совпадений и их возможные объяснения.

В этой последней недоовоплощенной теоретической книге Гумилева можно увидеть следующие основные особенности, позволяющие говорить о далеко идущих совпадениях с названными авторами и их продолжателями:

1. Гумилев в своих исторических реконструкциях подходил к восстановлению той поры, когда поэты-*друиды*, названные так по их воплощению в ранней древнеирландской традиции, учили людей и указывали людям путь к высшим целям. Будущее человечества мыслилось им как возврат к этой исходной роли поэтов. Об этом он говорит в третьей «Канцоне» из «Костра» (1918), где друиды возвращаются к своей исходной

центральной роли, с которой позднее соперничали другие две временно их оттеснившие главные касты – воинов и купцов (здесь выступает *трехчленная система* каст поэты / жрецы = друиды – воины – купцы именно того типа, о которой позднее будет говорить Дюмезиль). После долгого господства двух последних каст к друидам возвращается их бывшая главная роль:

К последней, страшной свободе
Склонился уже наш дух.

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды
Учить с зеленых холмов.

И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
Как ангел водит кометы
К неведомой им мете.

(Гумилев 1991. Т. 1. С. 221–222)

Из варианта канцоны, записанного в альбом, видно, что этот возврат рассматривался Гумилевым как всемирный отказ от наследия предшествующих веков, когда поклонение поэтам-друидам прекратилось:

Идут святыми путями
Избранники духов ввысь,

И после стольких столетий,
Чье имя – горе и срам,
Народы станут, как дети,
И склонятся к их ногам.

(Гумилев 1991. Т. 1. С. 527)

Судя по записи Блока, который обычно был протокольно точен, со слов самого автора Блок знал, что в тексте канцоны выражена вся политическая программа Гумилева (Гумилев 1991. Т. 1. С. 528; Т. 3. С. 334). О ней еще перед своим возвращением в Россию в 1917 г. Гумилев в Англии говорил Честертону, о чем тот вспоминает в своей автобиографии (Гумилев 1991. Т. 3. С. 327). Кажется возможным, что эта позиция могла способствовать в последующие годы и таким чертам в разговорах, а быть может, и в общественном поведении Гумилева, которые могли в конце концов привести к его гибели. Но недостоверность относящихся к этому воспоминаний (напр., Одоевцевой) затрудняет выяснение точных деталей, а прямые доку-

ментальные данные о возможной общественной активности Гумилева не сохранились или до сих пор не обнаружены (версия о полном отсутствии оснований для смертного приговора возможна, но не доказана, потому что отсутствие материалов дела можно истолковать по-разному).

Сам Гумилев описывает эту свою политическую программу как проекцию на будущее той доисторической ситуации, которую он реконструирует для далекого прошлого. Прежде чем перейти к этой реконструкции, стоит попытаться оценить, насколько распространенным было в то время в России подобное понимание поэта и его роли.

Во-первых, следует отметить, что главные постсимволистские течения (акмеизм, футуризм, отчасти имажинизм), при всех отличиях от символистов и при всей полемике с ними, унаследовали то высокое представление о назначении поэта, которое в России идет от Пушкина и Лермонтова с их романтическим культом поэта-пророка и продолжилось и укрепилось благодаря символистам (особенно их младшему поколению – Брюсов, Вячеслав И. Иванов, Андрей Белый, Блок). У последних несомненно было воздействие Ницше с его понятием Сверхчеловека, которое повлияло на понимание роли художника у Блока (имевшего в виду и другие воплощения сходной идеи, например, у Стриндберга). Ницшеанское подчеркивание значения автора очевидно у раннего Маяковского и Пастернака, в юности усвоившего и тот символистский вариант роли сверхчеловека – создателя произведения искусства, который для себя выработал бывший его кумиром Скрябин. В символистскую эпоху ницшеанские представления захватывали не только поэтов и композиторов, но и людей изобразительного искусства; примером может быть Врубель.

Пастернак до конца жизни оставался верен высказанному еще в первом издании «Поверх барьеров» тезису, согласно которому «творящие слова» повторяются «раза только два» в столетие (стихотворение «Не как люди, не еженедельно»). Подкрепленное воздействием Рильке понимание русской религиозной идеи в духе особой связи художника и поэта с Богом разделялось и Цветаевой. Ее юношеский культ Наполеона удостоверяет связь этих представлений с идеями пушкинской поры.

Во-вторых, в отношении мыслей Гумилева о будущей роли поэта для мировой истории кроме сравнения с речью Блока о назначении поэта напрашивается сопоставление с почти одновременным проектом создания группы «Председателей Земного Шара» у Хлебникова. В их число входили поэты (между прочим, и тот же молодой Пастернак) и художники-авангардисты. При позднейшей более четкой социальной ориентации, вызванной появлением на политической сцене Европы Гитлера, в том же ключе могло читаться и обращение Горького к «мастерам культуры». Вопреки тому, что первоначально ожидал от этого Сталин, сперва понадеяв-

шийся на возможность использовать Горького в своих целях в политической игре, он с началом своего террора перестал потом доверять Горькому, опасаясь его возражений против преследования оппозиционеров – Радека, Бухарина и других. Сталин не пустил Горького на антифашистский съезд писателей в Париже в 1935 г. и задумал и привел в исполнение, как я полагаю, физический план его уничтожения. Перипетии продолжения позднейших организуемых с помощью и по идее советских представителей экспериментов вроде движения за мир с участием левых интеллигентов (хотя бы отчасти подобных объединению «мастеров культуры») можно сейчас изучать по опубликованной переписке Эренбурга. Пастернак отказывался от участия в таких мероприятиях, которые выглядели часто как сознательно поощряемая тоталитарным государством пародия на самостоятельные объединения поэтов и художников типа задуманных Хлебниковым. Но отдельные знаменитые деятели культуры и Нобелевские лауреаты позволяли себе использовать свое мировое имя для независимых от государства выступлений политического и правозащитного свойства (как, например, письмо Эйнштейна Рузвельту или напечатанное тогда на первой странице «Правды» обращение Бертрانا Рассела к Хрущеву – в связи с судами по валютным обвинениям – по поводу «расстрелов евреев в СССР»). В этом же духе я понимаю и проект «мирового правительства», которое считал необходимым для близкого будущего А. Д. Сахаров, неоднократно писавший подобные смелые обращения.

Хотя социальный и политический вектор разных опытов этого типа на протяжении столетия меняется (что иногда приводит к внутренним конфликтам, как противостояние Арто, а потом Бретона остальным сюрреалистам, группирующимся с Арагоном и Элюаром), общей остается идея создания условий, при которых голос поэта или вообще властителя дум доходит до широких слоев населения (если не до всех людей). Этим, как и относительно эффективной организационной стороной, попытки недавнего времени отличаются от романтической поэты, предполагавшей роль поэта-пророка как изгоя и мишени для нападков. Сказанному не противоречит то, что в реальной биографии поэт (как тот же Гумилев или Пастернак) и оказывается такой мишенью. В теоретическом замысле он выступает победителем (цикл Пастернака «Художник», перекликающийся с пушкинским «Памятником»). Но Пастернак отчетливо выразил двусмысленность ситуации, в которой «вакансия поэта» «опасна если не пуста». По словам Якобсона, «поколение растратило своих поэтов». Покончившие с собой – Есенин, Маяковский, Цветаева – в разной степени обращались к широкому читателю, тогда их не услышавшему (показательна неудача последних публичных выступлений Маяковского). Дюркгеймовское понимание самоубийства как социального факта и результата решения или реакции коллектива

здесь уместно (в доме, где Маяковский жил вместе с Бриками, на книжной полке стоял старый русский перевод книги Дюркгейма о самоубийстве). Другой вид решения коллектива и управляющей им его тоталитарной верхушки, не желающей услышать поэта, – это его убийство. Это испытал на себе Гумилев.

2. Одним из возможных объяснений гумилевской идеи центральной роли поэтов в древности и могло бы стать предположение, что он опрокидывает в прошлое ту ситуацию, которая стала его политической программой для близкого будущего. Но у гумилевской реконструкции прошлого были и фактические исторические основания. Гумилева занимала ситуация поэтов в древнеирландском обществе. Сохранившиеся сведения о дохристианской Ирландии говорят о большой социальной значимости поэтов (и их покровительницы Бригиты – Симмс 1999. С. 91–92). Новейшие исследования, основанные на изучении соответствующих юридических установлений, подтвердили долго сохранявшийся исключительно высокий статус поэтов, сопоставимый с ролью самых главных социальных институтов, короля и церкви¹ (после принятия христианства, изменившего более древнюю систему функций). Можно думать, что Гумилев либо во время своих занятий в Сорбонне (начиная с 1906 г., но не систематических) мог слушать курс одного из французских кельтологов, либо тогда же или несколько позже мог прочитать одну или две западноевропейские книги по истории кельтских литератур (см. перечень рекомендовавшихся тогда русскому интеллигентному читателю книг: Смирнов, б. д.; том, вышедший без даты во время Первой мировой войны; ср. с позднейшими дополнениями – Смирнов 1933. С. 54–55). Гумилев мог также познакомиться с кельтологической английской литературой во время своего пребывания в Англии перед возвращением в Россию.

В то время архаизм древнеирландской поэзии в общеиндоевропейской перспективе еще не был выявлен. Лишь через несколько десятилетий выдающийся кельтолог Майлз Диллон предположил, что древнеирландские поэты, как и индийские жрецы-брахманы, были наследниками общеиндоевропейской традиции (Dillon 1948). После выполненной в 1960-е годы серии работ Уоткинса и следовавших за ним ученых (Watkins 1995 с библиографией) индоевропейские истоки кельтских поэтических традиций не вызывают сомнений (ср. Уэст 1988; Гаспаров 1989; Иванов 2004. Т. III. С. 300–303 – с дальнейшей библиографией работ об индоевропейском стихе). Помимо установления возможных индоевропейских прототипов древнеирландских метрических форм, особый интерес в этом плане представляет открытие соответствия др.-ирландск. *anocht* в значении металингвистического термина, означавшего отступление от поэтической нормы или ошибки, и древнеиндийск. *an-uk-ta-* «несказанное, несказываемое»

(<и.-е. **n-uk^w-to-*>), *nir-uk-ta-* «наука о расщеплении слов на части и о смысловых и звуковых связях между словами» (Watkins 1970; Иванов 1998. Т. I. С. 622–624). В этом совпадении индоевропейских производных (в частности, привативных – с префиксом, восходящим к древнему отрицанию) от корня **w(e/o)k^w-* «говорить, речь. слово» > лат. *vox* «голос», тох. А *wak*, Б «голос» = др.-инд. *Vāk-* «богиня Речи, речь» (отсюда и название синкретических «музыкально-словесных песен, сопровождающих плясками», позднее «эпических песен», «эпоса» в греческом), основы тох. А *wākta-surñe* «хвала, прославление» (<**w(e/o)k^w-to-*> др.-в.-нем. *gi-* «слава» – Van Windekens 1976. Р. 92) можно видеть одно из свидетельств существования в ранний индоевропейский период науки о расщеплении слов на части, которая была прямо связана с поэтическим творчеством и нашла продолжение в Древней Индии и средневековой Ирландии. Это одно из многочисленных подтверждений идеи Соссюра о наличии в индоевропейский период группы поэтов, которые занимались не только сочинением стихов (гимнов богам) по анаграмматическому принципу (по Соссюру и его последователям, продолжаемому аллитерациями, в том числе и в древнеирландском стихе), но и некоторыми лингвистическими операциями (Соссюр 1977. С. 635–639; Иванов 1998. Т. I. С. 617–627; 2000. Т. II. С. 787; 2004 Т. III. С. 219, 356–357, 593, 608; там же дальнейшая литература; Adams 2003. Р. 9 – о тохаро-кельтской просодической параллели). Новыми данными (в том числе и кельтскими) проверяется и справедливость предположений Соссюра, и верность интуиции Гумилева. Подобно тому, как в Дюмезиле Леви-Строс видит предшественника структурного изучения мифов (Леви-Строс 1999), в «интегральной поэтике» Гумилева можно найти немало мыслей, пересекающихся с построениями Соссюра, Дюмезиля и структурально мысливших ученых, за ними следовавших.

3. Гумилев, как позднее Дюмезиль в своих многочисленных статьях и книгах (Дюмезиль 1971, 1986; Dumézil 1930–1980), устанавливает соответствие между древними кастами (поэтов и/или жрецов-друидов, воинов, купцов и ремесленников) и их функциями (жреческой и/или поэтической, военной, торговой и ремесленной или сельскохозяйственной) и элементами пантеона. В конкретных деталях они расходятся, но основной принцип, несомненно, один.

Гумилев обращает особое внимание на разное количество элементов в древних схемах. Как и Дюмезиль, он признает закон *троичности* (Гумилев 1991. С. 229). Но он не ограничивается рассмотрением триад – групп богов или мифологических персонажей и им соответствующих тройственных функций, на которых преимущественно сосредоточивается внимание Дюмезиля в большинстве его работ на эту тему. Гумилев рассматривает по отношению к поэтике, мифологии и кастовой социальной организации и

другие числовые комбинации от 2 до 12. В этом отношении его можно сравнить с современными учеными – семиотиками и структуралистами, занятыми числовой структурой мифов, в частности, индоевропейских (Топоров 1980–2001).

Главная дошедшая до нас гумилевская числовая схема пантеона – римская. Предложенная им система 12 римских богов (Гумилев 1991. Т. 3. С. 330) свидетельствует о проработке разных типов отношений между элементами. В отношении римских числительных и их графической символизации (по сходному с малоазиатским ликийским вычитательному принципу: $IV = 4 = 5-1$) не приходится сомневаться в этрусском влиянии (как возможны воздействия вавилонского шестеричного счета в древнегреческой ранней религиозно-философской традиции и позднейшие евангельские наслоения в христианских европейских: сохранялось ли для Блока, когда-то писавшего студенческую работу о поэзии русских языческих заговоров и заклинаний, и старое магическое звучание 12-ти наряду с основной христианской символикой его поэмы?). Но в отношении числа 12 его исключительная роль бесспорна для всех древних индоевропейских традиций. Об этом говорят новейшие исследования магии, ритуалов и мифологии таких недавно изученных из них, как северно-анатолийская хеттская и южно-анатолийская лувийская. Но и в других древних индоевропейских культурах прослеживается значимость этого числа.

Двенадцать восстанавливается как священное число частей тела человека и мифологического Первочеловека – ведийского Пуруши, из частей которого после его убийства и рассечения возникло мироздание (мотив, соответствие которому найдено в древнерусской Голубиной книге). В «Ригведе» содержится вопрос-загадка: *yát PúruZam viádadhū, katidhY vi akalpayan?* «Когда они делили на куски Пурушу, на сколько частей они его расчленили?» Хотя точное число частей тела человека в позднейших санскритских обрядовых текстах может варьировать, для раннего прототипа ответа на этот вопрос и для соответствующего обряда реконструируется число 12. Оно сохраняется в качестве сакрального числа двенадцати жертвенных столбов в древнеиндийских ритуалах (обряд здесь сохранился с меньшим числом преобразований, чем соответствующие санскритские тексты). Это древнеиндийское магическое число соответствует числу ворот в ритуальных древнеирландских текстах (что кажется особенно показательным именно в силу предположенного Гумилевым, а потом Диллоном и Мейдом архаизма кельтской традиции). Тот же индоевропейский магический ореол двенадцати угадывается и в славянских образах 12 лихорадок, от которых призваны спастись заговорные тексты (Иванов и Топоров 1974). Главенствующая роль числа 12, удостоверяемая этими ранее известными индоевропейскими диалектами, становится особенно ясной

благодаря многочисленным хеттским и лувийским ритуалам, относящихся к частям тела (хеттск. *happešsar* с тохарскими и другими индоевропейскими соответствиями, лувийск. *part-*, ср. лат. *pars, part-is?*). Их число равно 12-ти в медицинских магических ритуалах, богато представленных в аناтолийских текстах. В них при магическом лечении 12 частей тела повторяются в порядке, соответствующем принятому в других индоевропейских традициях. В недавно изученном хеттском ритуале этого рода (Beckman 1992) говорится, что тот, кого лечат, должен быть расстроен и расчленен. Это показывает, что $12 = 3(=2+1) \bullet 2 \bullet 2 = 3 \bullet 4$ в индоевропейской медицинской нумерологии. Пациент жрицы сперва ложится вытянутый на спину, потом лежит ничком на животе. Когда он принимает первую позу, жрица (Старая Женщина, магическое происхождение которой изучено В. Н. Топоровым в свете работы Проппа) держит жертвенную овцу сзади от него. Когда пациент принимает следующую позу, овцу держат над грудью пациента. Операция расстроения (деления на три части) совершается при первой позе пациента, операция же расчленения (деления на четыре части) совершается при второй позе пациента. Поскольку этот обряд в самом его тексте сравнивается делением на три и четыре части вспаханного поля, в этом случае можно говорить о геометрии, т. е. землемерии в подлинном этимологическом смысле. Это геометрическое уподобление делает несомненным, что четырехчленная схема накладывается на трехчленную. В этом ритуале числа 3 и 4 выражены самостоятельно в шаманистских повелениях жрицы, приказывающей, чтобы пациент плюнул 3 или 4 раза. Примитивная математика обряда делает несомненным производный характер магии двенадцати.

4. В системе Гумилева диахрония позволяет понять синхронные отношения. Интересно, в частности, наблюдение о возвышении военной касты, к чему много позднее обратится Дюмезиль на материале санскритских эпических сюжетов (Dumézil 1968). Сделанный Гумилевым на древнеирландском материале вывод о расколе друидов на поэтов и жрецов (Гумилев 1991, Т. 3. С. 230) вполне соответствует мыслям о древнейших жрецах как поэтах, содержащихся в заметках Соссюра об анаграммах. Если в начале жрецы и поэты не разделялись, то исходная система каст у Гумилева, как и у Дюмезиля, могла быть трехчленной (о современных представлениях о друидах, их истории и отношении к профессиональным поэтам с точки зрения системы трех функций ср.: Le Roux, Guyonvarc'h 1986. P. 35–44, 190–192).

Для историка русской и европейской мысли прошлого века интересно было бы выяснить, объясняется ли далеко идущее совпадение выводов Гумилева и Дюмезиля только типологически или тем, что считывание открытий из 3-го мира по Попперу может осуществляться почти одновре-

менно разными деятелями культуры. Альтернативные объяснения относятся к истории науки.

Можно было бы предположить, что о части сходных мыслей Гумилев мог узнать из слышанных им в Париже лекций не только по кельтологии, но и по индоевропеистике (мог ли он слушать Мейе, уже к тому времени знавшего о мыслях Соссюра по поводу анаграмм?). Но об этих идеях Соссюра мог знать от него самого Вяч. И. Иванов, начавший было в Женеве заниматься у того санскритом перед возвращением в Россию. Наконец, не полностью исключен и обратный вариант: Дюмезиль, к тому времени научившийся читать по-русски, мог познакомиться с идеями поэтики Гумилева по краткому (устному или письменному, но едва ли печатному-эмигрантскому?) изложению в 1920-е годы. Он сам излагает эти мысли начиная только с 1930-х годов, на древнеиндийском и иранском материале. Хотя ирландские данные появляются в его позднейших работах, они касаются отдельных мотивов, имен и жанров и не важны для концепции в целом, что радикально отличает его построения от гумилевских.

ЛИТЕРАТУРА

- Гамкрелидзе Т. В., Иванов, Вяч. Вс.* 1984 – Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тт. 1–2. Тбилиси: Изд. Тбилисского Гос. ун-та.
- Гаспаров М. Л.* 1989 – Очерк истории европейского стиха. М.: Наука.
- Гумилев Н. С.* 1991 – Сочинения в трех томах. Т. 1. Вступительная статья, составление, примечания Н. А. Богомолова. Т. 3. Письма о русской поэзии. Подготовка текста, примечания Р. Д. Тименчика. М.: Художественная литература.
- Дюмезиль Ж.* 1971 – Осетинский эпос и мифология. М.: Наука, Изд. Вост. лит-ры.
- Дюмезиль Ж.* 1986 – Верховные боги индоевропейцев. М.: Наука, Гл. ред. Вост. лит-ры.
- Иванов Вяч. Вс.* 2000 – Теоретическая поэтика Гумилева в литературном контексте 1920-х годов // *Иванов 2000*. С. 215–219.
- Иванов Вяч. Вс.* Избр. тр. по семиотике и истории культуры. М.: Языки славянской культуры.
1998 – Т. I.
2000 – Т. II. Статьи о русской лит-ре.
2004 – Т. III: Сравнительное литературоведение, всемирная литература. Стиховедение.
- Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* 1974 – Исследования в области славянских древностей. М.: Наука.
- Леви-Строс К.* 1999 – Мифологики: в 4 т. Т. 1: Сырое и приготовленное. М.; СПб.: Университетская книга.
- Симмс К.* 1999 – Средневековая Ирландия: история, язык и литература // *Атлантика. Записки по исторической поэтике IV*. М.: Изд. Московск. Ун-та. С. 90–106.

- Смирнов А. А. б. д. – Ирландская литература // Новый энциклопедический словарь. Т. 19. СПб.: Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. С. 648–652.
- Смирнов А. А. 1933 – Древний ирландский эпос // Ирландские саги. Пер., предисловие, вступительная статья и комментарии А. А. Смирнова. М.-Л. С. 13–55.
- Соссюр Ф. де 1977 – Труды по языкознанию. М.: Прогресс.
- Топоров В. Н. 1980 – О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М.: Наука.
- Топоров В. Н. 1982 – Числа // Мифы народов мира. Т. 2. М.: Сов. Энциклопедия.
- Топоров В. Н. 1983 – К семантике четверичности (анатолийское *mew- и др.) // Этимология 1981. М.: Наука.
- Топоров В. Н. 1987 – Число как элемент языка описания и как парадигма в связи с его ролью в тексте // Исследования по структуре текста. М.: Наука.
- Топоров В. Н. 2001 – Др.-инд. Pratham-; к реконструкции одного из вариантов индоевропейской концепции «первого» // Grammaticus. Studia Linguistica Adolfo Erharto quinque et septuagenario oblata. Masarykova Universiteta v Brně. P. 165–174.
- Уэст М. 1988 – Индоевропейская метрика // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXI. Новое в современной индоевропеистике. Сост. Вяч. Вс. Иванов. М.: Прогресс. С. 474–506.
- Adams, Douglas Q. 2003 – Patterns of stress and rhythm in Tocharian prosody // Language in time and Space. A Festschrift for Werner Winter on the Occasion of his 80th Birthday. Ed. Brigitte L. M. Bauer, Georges-Jean Pinault. Berlin – New York: Mouton de Gruyter. P.1–11.
- Beckman, G. 1992 – The Hittite Ritual of the ox (CTH 760.I.23) // Orientalia. N.S. P. 34–35.
- Dillon, Miles 1947 – The Archaism of Irish Tradition // Proceedings of the British Academy. 33. P. 245–264.
- Dumézil, Georges 1930 – La préhistoire indo-iranienne des castes // Journal asiatique. CCXVI. Janvier-Juin. P. 91–110.
- Dumézil, Georges 1941 – Jupiter, Mars, Quirinus. Paris.
- Dumézil, Georges 1956 – L'idéologie tripartite des Indo-Européens. Collection latomus, XXI.
- Dumézil, Georges 1964 – La religion romaine archaïque. Paris: Payot, 1964. (English transl.: Archaic Roman Religion. Vol. 1–2.)
- Dumézil, Georges 1968 – Mythe et épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens. Paris nrf: Éditions Gallimard.
- [http:// georgesdumezil.org](http://georgesdumezil.org) (Интернет-сайт, содержащий полную библиографию работ Дюмезиля и некоторые дополнительные сведения о них и о трудах других ученых, ему посвященных).
- Le Roux, Fr.; Guyonvarc'h, Chr. 1986 – Les druides. La Guerche-de-Bretagne-. Rennes, Ouest-France.
- Van Windekens, A. J. 1976 – Le tokharien confronté avec les autres langues indo-européennes. Vol. 1: la phonétique et le vocabulaire. Travaux publiés par le Centre International de Dialectologie Générale de L'Université Catholique de Louvain, fasc. XI, Louvain.

Watkins, Calvert 1970 – Language of Gods and Language of Men. Remarks on some Indo-European metalinguistic Traditions // Myth and Law among the Indo-Europeans. Studies in Indo-European comparative Mythology. Ed. Jaan Puhvel. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (перепечатано в: Selected Writings. Innsbruck, 1994).

Watkins, Calvert 1994 – Indo-European Metrics and archaic Irish Verse // Selected Writings. Innsbruck. P. 349–404 (перепечатка статьи, изданной первоначально в: Celtica. 1963. 6. P. 194–259).

Watkins, Calvert 1995 – How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics. Oxford/New York: Oxford University Press.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Я должен признаться, что сам полностью оценил степень исключительности положения поэтов в средневековой Ирландии только после того, как несколько лет назад прочитал посвященные этому юридические тексты на семинарах по древнеирландскому языку проф. Кима Мак Кона (Kim Mac Cone), включенных в программу Индоевропейских Исследований Университета Калифорнии в Лос Анджелесе.

БОРИС КАЦ

ПРЫЖОК НАБЕКОВА (ШИШКОВА) С ТРАМПЛИНА РОМАНСА

Но песня песней всё пребудет,
В толпе всё кто-нибудь поет...

А. Блок

Мои познания в набоковедении недостаточны пока для попытки реконструировать во всей полноте и динамике отношение Набокова к жанру бытового романа, хотя уже ясно, что оно не было стабильным. В русскоязычной набоковине этого вопрос содержательно, хотя и вкратце, рассматривался М. Э. Маликовой, во-первых, в комментариях к ее переводу автобиографического очерка «Первое стихотворение» (он, как известно, не вошел в «Другие берега», а попал только в «Speak, memoгу»)¹, а во-вторых, в статье, посвященной поэтике набоковской мемуаристики².

В последней статье М. Маликова полагает, что Набоков «любил музыкальные жанры со словесным и/или изобразительным элементом – оперу и романс»³, приводя в подтверждение ряд романсовых цитат из его текстов. Особо для моих целей показательна цитата из «Адмиралтейской иглы» (1933): «А как я лелеял отзвук этой цыганщины, которая склоняла Катю к пению, меня к сочинению стихов... Я знаю, что это была цыганщина уже не настоящая, не та, что пленяла Пушкина, даже не григорьевская муза, а полудышащая, затасканная, обреченная, – причем всё содействовало ее гибели – и граммофон, и война, и всякие "песенки"»⁴.

Практически одновременно Ю. Левинг в комментарии к «Адмиралтейской игле», тщательно выявив романсовый слой рассказа, уместно сопоставил его с тем эпизодом из «Память, говори», о котором шла речь выше. Действительно, воссоздавая (или создавая) атмосферу, в которой рождалось его «первое стихотворение», Набоков упоминает среди разнообразных внешних звуков, сопровождавших эти «первые роды», не только «обеденный гонг или что-нибудь менее обычное, вроде противных звуков шарманки»⁵, но и «семейный граммофон – еще одну музыкальную маши-

ну, звуки которой проникали сквозь мое стихотворение. На веранде, где собрались наши друзья и родственники, из его медной пасти вырывались так называемые *tsiganskie romansi*, обожаемые моим поколением. Это были более или менее безымянные подражания цыганским песням – или же подражания таким подражаниям. Их цыганская сущность состояла в низком монотонном стоне, прерываемом подобием икоты – так разрывалось пронзенное любовью сердце. Лучшие из них вызвали ту пронзительную ноту, что иногда дрожит в стихах настоящих поэтов (я думаю прежде всего об Александре Блоке). Худшие можно скорее уподобить той ерунде в стиле апаш, которую сочиняют нестрогие деятели литературы и декламируют коренастые дамы в парижских ночных клубах»⁶. По этому ироническому пассажу нельзя судить окончательно, в какой мере Набоков разделял или не разделял «обожание» его поколения, но следом он сурово осудил собственные ранние стихи и за «что-то о старомодном очаровании дальней шарманки», и за «постыдные вкрапления из цыганских стихов вроде Апухтина и великого князя Константина»⁷. Твердо, однако, можно сказать, что романсы, звучавшие в первой половине века как в хрипе граммофонных пластинок, так и в гуле берлинских и парижских эмигрантских кабачков, были ему хорошо известны и могли подпитывать ностальгию по юности. И уж не может быть никаких сомнений, что Набоков был знаком с сочинениями «короля» жанра эмигрантского бытового романса – Александра Вертинского, кстати, часто именовавшего свои романсы именно «песенками» (не без оттенка той скромности, что паче гордости). В текстах Набокова мне лишь дважды встретилось это имя, и оба раза в связи с именем Поплавского. В рецензии, опубликованной в «Руле» 28 января 1931 года, противопоставляя Антонину Ладинскому ряд неотличимых, по мнению рецензента, друг от друга поэтов, Набоков в скобках замечает: «несколько отличен от других Поплавский, который часто напоминает мне Вертинского, – "Так весной, в бутафорском смешном экипаже вы поехали к Богу на бал"»⁸. В рецензии на сборник Поплавского, напечатанной там же 11 марта того же года, Набоков высказывается резче: «Что тут скрывать – Поплавский дурной поэт, его стихи – нестерпимая смесь Северянина, Вертинского и Пастернака (худшего Пастернака)»⁹. Позднейшее признание Набокова в излишней придирчивости к ранним стихам Поплавского¹⁰ не снимает впечатления, что Вертинский проходил у Набокова в лучшем случае по разряду «нестрогих деятелей литературы», в более худшем – по разряду «нестерпимых», в самом худшем – воплощал ту самую «пошлость», для которой Набоков даже отказывался найти лексический эквивалент в английском языке. Похоже, что Вертинский был для Набокова (не для него одного, разумеется) автором не стихов, а тех самых «песенок», пренебрежительно упомянутых героем «Адмиралтейской иглы».

Обращает, однако, на себя внимание, что «в тройке певцов», сердито упомянутой в связи с Поплавским, минимум два имени были весьма значимы для творчества самого Набокова. О его отношении к Пастернаку, сочетающем увлеченность и неприятие, ревность и стремление преодолеть зависимость вплоть до пародирования, написано много¹¹. Игорь Северянин, безусловно, оказал влияние на юношеские стихи Набокова, и, как я уже пытался показать, даже достаточно зрелая «Университетская поэма» была своего рода «подковерной борьбой» с юношеским увлечением¹². Но случайно ли попал в этот ряд Вертинский, которого Набоков, казалось бы, должен был просто не заметить?

По крайней мере одно стихотворение Набокова (и, на мой вкус, одно из лучших) позволяет утверждать, что и Вертинский (и притом не лучший Вертинский) оказался для него источником вдохновения, что заставляет вспомнить более позднюю набоковскую максиму: «Нет ничего на свете вдохновительнее мещанской вульгарности»¹³.

Я имею в виду последнее стихотворение Набокова, напечатанное перед его отъездом в Америку. Как известно, это стихотворение было написано осенью 1939 года в Париже и впервые опубликовано под заглавием «Обращение» в книге LXX «Современных записок» за 1940 год под псевдонимом «Василий Шишков», а в 1970-х годах дважды перепечатывалось автором под своим подлинным именем и с другим заглавием – «К России». Создание, цель и недолгое использование этого псевдонима хорошо изучено в набоковиане, как и авторские слова 1949 года о том, что стихотворение это «оказалось последним из моих многочисленных обращений к отечеству» и «было вызвано известным пакостным пактом между двумя тоталитарными чудовищами...»¹⁴. В своей превосходной книге А. А. Долинин, многосторонне осветив все творчество Набокова доамериканского периода, выявил и необходимость появления Василия Шишкова с его разговорными признаниями и со стихами, запечатлевшими то, «что Набоков называл своей личной трагедией»¹⁵ (прежде всего отказ от творчества на русском языке).

Сопоставление двух приведенных ниже текстов, по-моему, отчетливо показывает, что трагическая экспрессия разрыва с родиной и родным языком оказывается искусной вариацией на вполне заурядную эмигрантско-русско-цыганскую томительную скуку разрыва с очередной опостылевшей любовницей. Песенка Вертинского, написанная в Париже за 5 лет до стихотворения Набокова (или Шишкова), так и называлась «Любовнице». Понятно, что прямолинейное название «К России» оказывалось бы параллелью, обнажающей родство с подтекстом, который Набоков, видимо, афишировать не собирался. Спустя 30 лет песенка Вертинского была прочно забыта.

Вместе с тем название «Обращение» могло играть своим вторым смыслом, обозначая не только дискурсивный жанр, но и процесс духовного перерождения, обращение в другую веру или, в набоковском случае, равнозначную такому процессу смену языка.

Однако как бы ни различались тексты своей глубинной тематикой, они, безусловно, принадлежат одному жанру – романсу, и это подчеркивается рядом их очевидных тематических, интонационных, лексических, синтаксических и стилистических переключек. Укажу кратко лишь на наиболее очевидные из них, что особенно легко сделать после исследования поэтики романса М. Петровским¹⁶:

Вертинский. «Любовнице» (1934, Париж)	Набоков. «Обращение» (1939, Париж)
<p>I</p> <p>Замолчи, замолчи, умоляю, Я от слов твоих горьких устал. Никакого я счастья не знаю, Никакой я любви не встречал</p>	<p>I</p> <p>Отвяжись, я тебя умоляю! Вечер страшен, гул жизни затих. Я беспомощен. Я умираю от слепых наплываний твоих.</p>
<p>II</p> <p>Не ломай свои тонкие руки. Надо жизнь до конца дотянуть. Я пою мои песни от скуки, Чтобы только совсем не заснуть.</p>	<p>II</p> <p>Тот, кто вольно отчизну покинул, волен выть на вершинах о ней, но теперь я спустился в долину и теперь приближаться не смей.</p>
<p>III</p> <p>Поищи себе лучше другого, И умней и сильнее меня, Чтоб ловил твое каждое слово, Что любил тебя «жарче огня».</p>	<p>III</p> <p>Навсегда я готов затаиться и без имени жить. Я готов, чтоб с тобой и во снах не сходиться, отказаться от всяческих снов;</p>
<p>IV</p> <p>В этом страшном, «веселом» Париже Невеселых гуляк и зевак Ты одна всех понятней и ближе, Мой любимый, единственный враг.</p>	<p>IV</p> <p>обескровить себя, искалечить, не касаться любимейших книг, променять на любое наречье всё, что есть у меня, – мой язык.</p>
<p>V</p> <p>Скоро, скоро с далеким поклоном, Мою «русскую» грусть затая, За бродячим цыганским вагоном Я уйду в голубые края.</p>	<p>V</p> <p>Но зато, о Россия, сквозь слезы, сквозь траву двух несмежных могил, сквозь дрожащие пятна березы, сквозь всё то, чем я смолоду жил,</p>

<p>VI</p> <p>А потом как-нибудь за стеною Ты услышишь мой голос сквозь сон, И про нашу разлуку с тобою Равнодушно поет граммофон.</p>	<p>VI</p> <p>дорогими слепыми глазами не смотри на меня, пожалей, не ищи в этой в угольной яме, не нащупывай жизни моей!</p> <p>VII</p> <p>Ибо годы прошли и столетья, и за горе, за муку, за стыд – поздно, поздно! – никто не ответит, и душа никому не простит.</p>
---	--

характерно романсовая тема разлуки; вступительная интонация обращения в единственном числе второго лица; обилие повелительных наклонений, положительных и отрицательных.

Но сходство текстов не ограничивается этими и многими другими жанровыми признаками. Кроме явного подобия первых строк (синтаксическая конструкция, лексема «умоляю», первый ударный гласный) заметно и продолжение обоих катренов с конструкцией «я от ... твоих», а также троекратное повторения «я» у обоих авторов.

Можно отметить и фонетические переключки: 1) «ЗАмолчи, ЗАмолчи» – «ЗАтих» (с дальним семантическим родством: замолчать=затихнуть); 2) «Горьких Устал» – «ГУЛ», 2) «твоИХ горьКИХ» у Вертинского превращено Набоковым в рифму: «затИХ – твоИХ», усиленную внутренней рифмой «слепЫХ».

Сходство не исчерпывается в первых строфах. Следующим примером фонетической переключки может служить сопоставление вторых строк из третьих строф: «И умней и сильнее меня» – «и без имени жить. Я готов...». В строке Вертинского отчетливо прослушивается произвольная анаграмма семантически важного для Набокова слова «имя». Существенно и совпадение начальных слов в той же и в следующей строках из тех же строф: «И», «Чтоб».

Из синтаксических параллелей отметим прежде всего конструкции «Скоро, скоро» в IV строфе у Вертинского и «поздно, поздно!» в VII строфе у Набокова; а также переключку романсовых отрицательных повелительных наклонений: «Не ломай» из II строфы у В. отзывается у Н. во II строфе – «не смей» и в VI – «не смотри», «не ищи», «не нащупывай».

К тому же «не ищи» у Набокова похоже на реплику в типичных романсовых диалогах, описанных М. Петровским¹⁷. Оно звучит как ответ на «поищи» из III строфы текста Вертинского, что ставит вопрос уже о парал-

лелях лексических. Самая яркая из них – четырехкратное повторение Набоковым в V строфе единственного у Вертинского предлога «сквозь». Эта и иные лексические параллели неизбежно влекут за собой семантические переключки. Так, очевидно, что мотив сна, вскользь задетый Вертинским («Чтобы только совсем не заснуть» из II строфы и «сквозь сон» из VI), получает существенное развитие в двух заключительных строках из III строфы текста Набокова. Сходным образом второстепенный для Вертинского ностальгический мотив – «мою "русскую" грусть *затая*» – превращается у Набокова в одну из центральных тем стихотворения – сокрытия, утаивания своего русского «Я», мощно развитый в синтаксически сплоченных III и IV строфах – «Навсегда я готов *затаиться*...». Но и сильнейший аргумент этой темы – отказ от родного языка – словно подсказан Набокову соединением мотивов любви и исключительности в последней строке IV строфы текста Вертинского – «Мой любимый, единственный враг». Это выявляется лексически и семантически в трех последних строках из IV строфы набоковского текста:

не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье
всё, что есть у меня, – мой язык.

На фоне всех этих переключек проступают соответствия, имеющие и не столь отчетливое лексико-синтаксическое выражение. Очевидно, однако, что общая для обоих текстов аура эмиграции сближает прямолинейную характеристику, предлагаемую Вертинским в первой строке IV строфы – «В этом страшном, "веселом" Париже» – с глубокой (во всех смыслах) метафорой Набокова из третьей строки VI строки «в этой угольной яме».

Всё отмеченное заставляет думать, что речь в данном случае должна идти не о «неконтролируемом подтексте» (термин О. Ронена), как может показаться сначала, а вполне сознательном использовании Набоковым наверняка известной ему песни Вертинского для создания особого вида (характерного именно для Набокова) пародии, которой Набоков пользуется именно так, как это делает придуманный им писатель Себастьян Найт, – «как трамплином» (в русском переводе – почему-то «подкидной доской»¹⁸). Подтекст, способный стать объектом классической пародии, то есть гротескным подражанием, становится на самом деле лишь полемическим импульсом для создания глубоко серьезного и глубоко индивидуального сочинения. Обычно в таких случаях Набоков ведет двойную игру: подтекст то скрывается от читателя, то приоткрывается ему. В данном случае сходство начал обоих текстов может при поверхностном прочтении показаться чистой случайностью, однако то же сходство способно невзначай напомнить читателю о Вертинском. Анализ же показывает, что на са-

мом деле текст Набокова не только зависим от своего романсового подтекста, но и не лишен определенной полемичности, возможно, даже враждебности к нему. Так, несмотря на общий романсовый колорит, первое же слово стихотворения Набокова настолько грубо-просторечно, что мысль о романсе с его изысканными красотами просто не придет читателю в голову. Типичное для Вертинского наигранно-пренебрежительное отношение к своему ремеслу – «Я пою свои песни от скуки», – вполне вероятно, отразилось у Набокова в достаточно презрительном синониме пения: «Тот, кто вольно отчизну покинул, / Волен быть на вершинах о ней». Но более важным кажется другое: сопоставление заключительных строф обоих стихотворений способно приоткрыть полемику, подчеркнутую использованием однокоренного слова в заключительной строке:

А потом как-нибудь за стеною
Ты услышишь мой голос сквозь сон,
И про нашу разлуку с тобою
Равнодушно споет граммофон.

Ибо годы прошли и столетья,
и за горе, за муку, за стыд –
поздно, поздно! – никто не ответит,
и душа никому не простит.

Равнодушной памяти, доносящейся из «пасти граммофона», противопоставлена вечно непрощающая память души.

Прыжком с трамплина кафешантанного романа Набокову удалось вознестись к высотам трагедийности, невысказанной даже для т. н. концертных романсов и возможной разве что в артистической декламации драматических монологов. Как известно, в прозе такого рода прыжки от «низких» жанров к «высоким» с помощью «трамплина пародии» уже в 1930-е годы стали стилевым знаком этого «сноба и атлета» (по автохарактеристике, данной в одном из последних его русских стихотворений) и в дальнейшем подтвердились в таковом качестве¹⁹. В зрелой же поэзии Набокова приведенный пример, кажется, остался уникальным, что, однако, не спасло текст от характерной судьбы стихов, имеющих хотя бы нечто общее с певческими жанрами. Заглянув в Интернет, который в определенных своих гранях, может быть, превзошел самые страшные кошмары пошлости, с которыми Набокову доводилось сходиться в самых страшных снах, я обнаружил, что стихотворение «Отвяжись, я тебя умоляю» распето по крайней мере пятью нынешними рок-группами и неопределенным количеством т. н. бардов.

Легко вспомнить по этому поводу:

Ах, угонят их в степь, арлекинов моих,
В буераки, к чужим атаманам...

Труднее (если вообще возможно и нужно) вообразить, как бы отнесся автор замечательного стихотворения к подобным его музыкальным интерпретациям. Впрочем, и последнее цитируемое стихотворение «чужие атаманы» уже тоже успели распеть... Похоже, что прикосновение к «песенке» – даже только как к «трамплину пародии» – чревато опасными для поэта последствиями (см. продолжение блоковских строк, приведенных в эпиграфе).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Маликова М.* «Первое стихотворение» В. Набокова. Перевод и комментарий // Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997.
- ² *Маликова М.* К поэтике мемуарного письма у Набокова (апостроф) // *Slavica Helsingiensia*. 20. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VII*. Переломные периоды в русской литературе и культуре. Под ред. П. Песонена и Ю. Хейнонена. Helsinki, 2000. С. 327–328.
- ³ Там же. С. 337.
- ⁴ *Набоков В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3. С. 623–624.
- ⁵ *Маликова М.* «Первое стихотворение» В. Набокова. Перевод и комментарий // Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 747.
- ⁶ Там же. С. 748.
- ⁷ Там же. С. 749. См. в том же издании посвященный романсовой теме фрагмент из статьи Г. А. Левинтона «The importance of being Russian или Les allusions perdues» (С. 334–335).
- ⁸ *Набоков В. В.* Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе. Интервью. Рецензии. Сост. и примеч. А. А. Долинина и Р. Д. Тименчика. М.: Книга, 1989.
- ⁹ Там же. С. 518.
- ¹⁰ *Набоков В.* Другие берега // Набоков В. Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 227.
- ¹¹ См., в частности: *D. Barton Johnson.* Pasternak's Zhivago and Nabokov's Lolita // *The Nabokovian* 14 (Spring, 1985). P. 20–23.; *Robert P. Hughes.* Nabokov Reading Pasternak // *Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak*. Ed. Lazar Fleishman. Berkeley, 1989. P. 154–155, 167; *Кац Б.* «Ехegi monumentum» Владимира Набокова: К прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело» // *Старое литературное обозрение*. 2001. № 1 (277).
- ¹² *Кац Б.* «Уж если настраивать лиру на пушкинский лад...»: О возможном источнике «Университетской поэмы» Владимира Набокова-Сирина // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 17. С. 279–295.

- ¹³ Цит. по: Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997.
- ¹⁴ В. Набоков. Стихи и комментарии. Заметки (для авторского вечера 7 мая 1949 года). Вступ. ст., публ. и комм. Г. Б. Глушанок // Наше наследие. 2000. № 55. С. 82. См также, в частности: *Сконечная О., Маликова М.* Примечания // Набоков В. В. Русский период: Собр. соч. в 5 томах. СПб.: «Симпозиум», 2000. Т. 5. С. 739–744.
- ¹⁵ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. С. 163.
- ¹⁶ Петровский М. Скромное обаяние кича, или Что есть русский романс // Русский романс на рубеже веков. Сост. В. Мордерер и М. Петровский. Киев, 1997. С. 3–60. Примечательно, что среди тех, кому составители этого уникального по научной оснащенности сборника выражают признательность за помощь (с. 312), фигурирует имя Р. Д. Тименчика, блестящего знатока, исследователя и ценителя всей толщи русской поэзии XX века – от «вершин» ее до самых «низовых» слоев.
- ¹⁷ Там же. С. 43–44.
- ¹⁸ Набоков В. Истинная жизнь Себастьяна Найта. Пер. А. Горянина и М. Мейлаха // Набоков В. Романы. Составление, вступ. статья и комментарии А. Долинина. М., 1991. С. 80.
- ¹⁹ См., в частности: *Dolinin, Aleksander.* Nabokov and «Third-Rate Literature» // *Elementa.* 1993. Vol. 1. № 2. P. 43–54.

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА

«ЦАРЬ СЕРДЕЦ», ИЛИ КАРАМЗИНИСТСКИЙ ПАНЕГИРИК*

XVIII век в русской поэзии – век оды, т. е. панегирического жанра по своей тематике, функции и адресации, и панегиризм стал частью дискурсивной стратегии участников литературного процесса и составляющей «сценариев власти» в ее отношениях с поэтами. Высокий стиль, в 1740-е гг. закрепленный за одой Ломоносовым, отвечал задачам жанра и демонстрировал его высокий статус не только в литературной иерархии, но и в общественном сознании и государственной идеологии.

Сложная эволюция оды как панегирического жанра началась почти сразу после его возникновения на русской почве. С одной стороны, уже сам Ломоносов, наряду с политической, создает философские и духовные оды, «панегиризм» которых направлен к Творцу, что делает их скорее гимнами¹. Эта традиция активно развивается как современниками «российского Пиндара», так и Державиным, а затем карамзинистами. С другой стороны, литературная и социальная мода на хвалебную оду, тиражирование жанра, возможность для одописца достичь пером определенных выгод – материальных и карьерных² – приводит к девальвации самой идеи панегирика, а также оды как его преимущественного воплощения. Вместе с тем, настойчивое стремление поэтов участвовать своим творчеством в государственном и идеологическом строительстве привело к тому, что поэтический панегирик остался актуальным не только для преобразователя оды Державина, но и в карамзинистскую эпоху декларативного отказа от высоких жанров.

Как заметил еще Ю. М. Лотман, в начале своей литературной деятельности «Карамзин решительно отказывается от традиционных форм политической лирики, от оды», однако в дальнейшем «в творчестве уже зрелого поэта появляется ода в традиционном для этого жанра оформлении»³. Подчеркнем, что все переломные моменты государственной жизни: смены царствований, крупные исторические события конца XVIII – начала XIX вв. были отмечены панегирическими текстами, созданными Карамзиным и поэтами его школы. В настоящей статье нас и будет преимущест-

венно интересоваться судьба панегирической традиции у карамзинистов, но вначале придется обратиться к ее истокам и остановиться на важнейших проблемах одического жанра – трактовке природы монарха и изображении его личности.

У Ломоносова всё кажется просто: монарх – это сверхчеловеческое, богоподобное существо, повелевающее с высот трона и людскими деяниями, и силами природы (ср. частое сравнение Петра с богом). Вместе с тем, сгущенный метафоризм ломоносовского стиля диктует восприятие и этого образа как метафоры (ср. также уточнение самого Ломоносова о Петре: «*Земное божество Россия почитает*»⁴). Подобные образы и способы восхваления монарха навсегда вошли в арсенал панегирических жанров, но каждый раз требовали новой мотивации и согласования с контекстом, поэтическим и политическим. Носители власти проявляли пристальный интерес к собственному образу, конструируемому русской поэзией. В результате вопрос о *богоподобии – человечности* монарха сделался предметом внимательной рефлексии.

Ключевой для поэзии конца XVIII – начала XIX вв. в трактовке интересующей нас темы стала ода Державина «На рождение в Севере порфирородного отрока» (1779). Как известно, текст строится в форме пожеланий или даров от гениев новорожденному царевичу. Они перечислены в иерархическом порядке, так сказать, по нарастающей. Сначала называются те дары, которые в будущем обеспечат благополучие его царствования, далее перечисляются личные таланты (=дары) правителя. Однако главное достоинство («добротам всем венец»), которое делает царя отцом подданных и образцом монархам, у Державина названо в пожелании последнего гения:

Будь страстей своих владетель,
Будь на троне человек⁵.

Хотелось бы обратить внимание на соотнесенность ставшей классической формулы «Будь на троне человек» с ломоносовскими словами о Петре как Человеке с большой буквы:

Ужасный чудными делами
Зиждитель мира <... >
Послал в Россию Человека,
Каков неслыхан был от века⁶.

На этом фоне державинская новация становится особенно очевидной. Если ломоносовский Петр – это исключительная личность, масштаб которой соизмерим с божеством (ср.: «*Россию, грубостью попанну, / С собой возвысил до небес*»), то у Державина концепция человека иная, хотя она также связана с проблемой богоподобия.

По нашему мнению, строка о человеке на троне уточняет первую («Будь страстей своих владетель»). Человек – это тот, кто имеет слабости и недостатки, но стремится их преодолеть, иначе говоря, победить свою греховную человеческую природу. Во избежание сомнений в трактовке страсти как греховного начала Державин ставит рядом слово *добродетель* (ср.: «Но последний, добродетель зарождаючи в нем, рек»). По Державину, быть человеком значит иметь власть над страстями или над грехом – т. е. обладать качеством, проявляющим в человеке образ и подобие Божие, или же богоподобие в христианском смысле⁷. Тем не менее, «языческая» трактовка монарха как бога, пусть и в метафорическом смысле, не снята окончательно (ср.: «Знать, родился некий бог!»), а лишь смягчена и трансформирована. Это становится очевидным в строке «Возрастай, наш полубог!» и затем в финальном стихе «Сравняйся с божеством», в котором под божеством, как явствует из контекста, подразумевается Екатерина II.

Эта новая, усложненная концепция природы монарха развивается Державиным в «Фелице» (1782). Новаторство и необыкновенный успех оды основывался, среди прочего, на том, что, создав образ Екатерины-Фелицы – богини с «человеческим лицом», Державин удачно вписал его в новый литературный и политический контекст, но не отказался от идеи богоподобия монарха, заданной предшествующей традицией.

Человечность Фелицы – это и ее «приземленность» («Почасту ходишь ты пешком, / И пища самая простая / Бывает за твоим столом»), и гуманность – в традиции просветительского гуманизма⁸. Но концепция в целом оказывается гораздо сложнее просветительской идеи о гуманном правителе. Царица изображена как учитель и образец добродетели. В первых строках оды выделен тот дар, о котором говорилось в «На рождение в Севере...»: Фелица должна научить «укрощать страстей волненья».

Ода Екатерине строится на противопоставлении развратных подданных, о которых сказано цитатой из Псалма: «Но всякий человек есть ложь» (ср.: «всякий человек ложь» – Пс. 115:2), и богоподобной Фелицы. Если вначале обращение «Богоподобная царица / Киргиз-Кайсацкия орды!» может восприниматься лишь как указание на сказку Екатерины – текст, с помощью которого закодирована ода, то строфы 22–24 отчетливо проясняют смысл, вкладываемый поэтом в слова о богоподобии монарха:

Фелицы слава, слава бога,
 Который брани усмирил;
 Который сира и убога
 Покрыл, одел и накормил;
 Который оком лучезарным
 Шутам, трусам, неблагодарным
 И праведным свой свет дарит;

Равно всех смертных просвещает,
Больных покоит, исцеляет,
Добро лишь для добра творит⁹ и т. д.

Только добродетельный человек («страстей своих владетель»), живущий по Божьим законам, может стать человеческим монархом. Об этом гуманизме говорится много на протяжении всего текста и, в частности, в строфе 14:

Едина ты лишь не обидишь,
Не оскорбляешь никого,
Дурачества сквозь пальцы видишь,
Лишь зла не терпишь одного;
<... > людей не давишь,
Ты знаешь прямо цену их.
Царей они подвластны воле, –
Но богу правосудну боле,
Живущему в законах их¹⁰.

Богopodobие оказывается, в конечном итоге, не привилегией, дарующейся вместе с венцом, а свойством, которое монарх должен в себе воспитать. У Державина гений лишь *зарождает* добродетель в будущем царе (ср.: «добродетель *зарождаючи*»), а Фелица изображена как победившая искушения («Мурзам твоим не подражая...») и ходящая, в отличие от подданных, «света путями».

Однако и в этой оде Державин не достиг полной ясности в вопросе о природе монарха. Поэт стремится и сохранить идею его сверхчеловеческой природы¹¹, и оставить за читателем возможность трактовать ее в метафорическом смысле (как, заметим, и большинство одических образов). В строфе 18 Фелица как будто бы отождествлена с небесным явлением: «ангел кроткий, ангел мирной, / Сокрытый в светлости порфирной, / С небес ниспослан скиптр носить»¹², но контекст скорее указывает на употребление слова «ангел» в переносном смысле (добрый правитель, делающий своих подданных счастливыми).

Итак, проблему *Человека на троне* предстояло развивать и решать поэтам следующего поколения – карамзинистам.

Радикальные преобразования оды Державиным поставили жанр на грань самоликвидации. В условиях, когда практически любое стихотворение стало именоваться одой, могло быть несколько вариантов последующей судьбы поэтического панеригика: 1) его исчезновение; 2) радикальная смена предмета и, соответственно, функции (ср. оды «Вольность» Радищева и затем Пушкина); 3) маргинализация хвалебной оды, оттеснение ее на периферию, что одновременно делало любое обращение к ней особо зна-

ковым, в первую очередь, когда это касалось поэтов, чье творчество ни в сознании современников, ни в памяти потомков не ассоциировалось с панегиризмом по преимуществу – Карамзина, Жуковского, Вяземского, Пушкина и др.

В результате в конце XVIII в. русская ода вступила на путь очередного обновления, и здесь важным оказался вариант, по сути, также предложенный Державиным, но в полной мере развитый карамзинистами – использование в функции панегирика других актуальных поэтических жанров (песни, лирического стихотворения, лирического гимна, послания и даже элегии¹³ и «отрывка»¹⁴). Таким образом, формируются и распространяются **функциональные аналоги оды**, позволяющие избежать обвинений в сервилизме, но дающие поэту возможность выразить свои политические требования к власти. Последержавинская ода, чтобы остаться панегириком, должна была перестать быть только панегириком.

Декларативный отказ от высоких жанров, ориентация на «безделки» отнюдь не означали у карамзинистов отказа ни от высокой лексики, ни от панегиризма как такового. Так называемый «высокий слог» (лексические и синтаксические церковнославянизмы, устойчивые риторические фигуры) остаются обязательными приметами панегирика, но к ним добавляется значительная доля «среднего» слога и маркеры карамзинистской школы: *милый, нежный, сладостный* и пр.

Меняются и функции панегиризма, о чем хотелось бы сказать подробнее, обратившись к одам Н. М. Карамзина, редко привлекающим внимание исследователей, а между тем, по нашему мнению, ставшим источниками многих поэтических ходов Жуковского, Вяземского и др.

Начнем со стихотворения «К Милости» (1792). Оно не имеет авторского жанрового определения, но по существу является функциональным аналогом оды. «К Милости» – оппозиционное стихотворение, написанное в защиту Новикова¹⁵. Это яркий пример использования большого полемиического и оппозиционного потенциала, накопленного русской одой XVIII в., предлагавшей власти утопические программы, стратегии и идеальные модели поведения, которые та заведомо не могла реализовать или которым не хотела следовать в конкретной ситуации. Собственно, оппозиционным делает «К Милости», в первую очередь, подтекст, по форме – это панегирик¹⁶. Написанное в отчетливой ломоносовско-державинской традиции¹⁷, стихотворение рисует Екатерину как богиню (хотя выбор богини уже становится знаковым – богиня Милости):

Какая ночь не озарится
От солнечных твоих очей?
Какой мятеж не укротится
Одной улыбкою твоей?

Речешь – и громы онемеют;
Где ступишь, там цветы алеют
И с неба льется благодать.

...

Блажен, блажен народ, живущий
В пространной области твоей!
Блажен певец, тебя поющий
В жару, в огне души своей!

(Карамзин: 110–111)

Однако панегиризм используется здесь в функции напоминания и предостережения, что выражено настойчивым повторением конструкции «доколе». Условием реализации финальной строфы:

Спокойствие твоей державы
Ничто не может возмутить;
Для чад твоих нет большей славы,
Как верность к Матери хранить

(Карамзин: 111) –

становится, с точки зрения автора, соблюдение описанного им социально-го контракта¹⁸, который можно свести к формуле – «Доколе Милостию будешь».

Как уже говорилось, в дальнейшем Карамзин прибег и к традиционному панегирику, в одном случае даже сохранив в заглавии жанровое определение – «Ода на случай присяги московских жителей его императорскому величеству Павлу Первому, самодержцу всероссийскому». За ней последовали два текста на вступление на престол Александра I, сохранявшие одическую заголовочную формулу: «на восшествие его на престол», «На торжественное коронование». Почти одновременно в 1802 г. Карамзин пишет и прозаический панегирик «Историческое похвальное слово Екатерине II», где опять панегиризм служит полемической и оппозиционной целям, на этот раз по отношению к Александру I.

В Павловской оде Карамзин использует все ставшие традиционными одические топосы и формулы. Обыгрывая дорогу для нового императора тему преемства с прадедом:

Петр Первый был всему начало,
Но с Павлом Первым воссияло
В России счастье людей, –

поэт возвращает нас к проблеме богоподобия: «О Павел! Ты наш бог земной!» (Карамзин: 189), прибегая к парафразе классической ломоносовской формулы («Земное божество Россия почитает»).

Тема преемственности, также характерная для ломоносовской оды и для русской оды XVIII в. вообще, становится ключевой для павловской

оды Карамзина, однако ее трактовка (также традиционно) приобретает полемический характер. Россия рисуется как идеальное пространство, где не только продолжаются дела Петра, но и «течет Астреин век» (т. е. как бы длится царствование Екатерины), что явственно противоречило установкам нового императора, стремившегося делать всё наперекор своей матери. Поэтому Карамзин позволил себе достаточно двусмысленную формулу: «Венец российский Минервы / Давно назначен был ему» (Карамзин: 185), совершенно расхоdivшуюся с отлично известными Карамзину фактами. Продолжена и центральная тема оппозиционной екатерининской оды «К Милости» – именно Милость, основанная на доверии к подданным, наряду с правосудием, просвещением, покровительством музам явятся основой благополучного царствования. В подтексте косвенно делается еще один полемический выпад в адрес предшествующего царствования, когда автор призывает нового царя к миру, к отказу от роскоши и к культу семейных добродетелей. Поэтому вводится и образ Марии Федоровны, как идеальной монархини и сотрудницы царя (ср.: «В тебе ж, любезная Мария...») – Карамзин: 188).

Однако хотелось бы обратить внимание и на новые черты, так сказать, *сентиментальной оды*¹⁹. Наряду с устойчивыми жанровыми константами – эмоциональностью (восхищение, восклицание, ликование и пр. возвышенные эмоции, выраженные обилием императивных конструкций), а также идеей отцовства – сыновства, монархии как семьи²⁰ – вводятся новые чувства: нежность («он любит россов нежно»; даже восторг у Карамзина становится нежным, ср.: «с восторгом нежным зрит Россия»), дружба (монарх – не только отец, но и друг подданных), слезы умиления: подданные «Слезами речь запечатлеют», но главное – «Ты <царь> с ними прослезись сам» (Карамзин: 189). К монарху применен и излюбленный карамзинский эпитет «милый». Сделано это в знаменательном контексте, который еще более подчеркивает элементы нового одического языка:

Петр был велик, ты мил сердцам

(Карамзин: 189) –

прославляется не величие, а качества души, создающие «союз сердец» монарха и его народа, что потом в полной мере было использовано Жуковским в «Императору Александру».

У Карамзина подданные рисуются как сотрудники и даже «соправители» царя:

Мы царствуем, монарх, с тобою;
Трудимся только для покою;
Не знаем нужды, ни обид

(Карамзин: 189).

Важное место занимает и тема оправдания панегирика и образ независимого поэта-панегириста:

Монарх! Не льстец душою хладный,
К чинам, к корысти только жадный,
Тебе сию хвалу поет,
Но росс, царя усердно чтущий,
С Природой, с музами живущий,
Любитель блага, не сует

(Карамзин: 190).

Одические надежды на Павла, выраженные в адресованной ему оде (ср.: «Надежда нас не обольщает: / Кто столь премудро начинает, / Достигнет мудрого конца» – Карамзин: 190), по обыкновению, не оправдались, однако их риторическая функция отменена не была. Следующая, александровская, ода опять начинается с мотива надежды, причем Карамзин счел необходимым прямо подчеркнуть несостоятельность собственных прогнозов относительного Павловского царствования. Он обыгрывает не только реальное время государственного переворота (март 1801 г.), но и выраженные в актуальной державинской оде мотивы отступления зимы:

Надеждой дух наш оживлен.
Так милыя весны явленье
С собой приносит нам забвенье
Всех мрачных ужасов зимы

(Карамзин: 261).

Идея преемственности, основная в предшествующей оде, действует теперь избирательно – век Александра («божьего ангела») должен стать продолжением «золотого» века Екатерины, в том виде, в каком он был изображен самим Карамзиным в «К Милости»:

Дни счастья, веселья, славы,
Когда премудрые уставы
Внутри хранили наш покой,
А вне Россию прославляли;
Граждане мирно засыпали,
И гражданин же был герой.

*Когда монаршими устами
Вещала милость к нам одна*

(Карамзин: 261).

При этом повторяется та же косвенная коррекция «золотого века» Екатерины, присутствовавшая в Павловской оде, – нравы двора должны стать образцом для подданных:

Да царствуют благие нравы!
 Пример двора для нас закон.
 Разврат, стыдом запечатленный,
 В чертогах у царя презренный,
 Бывает нравов торжеством

(Карамзин: 263).

Важно, что личные качества царя поставлены на первое место среди факторов, обеспечивающих счастье подданных. Молодой монарх – человек, пленяющий красотой («Как ангел божий ты сияешь / И благостью и красотой»), «любимый и любви достойный» – сам становится для Карамзина гарантом благополучного царствования.

Как и в Павловской оде, настойчиво подчеркивается необходимость союза монарха и муз, противостоящих придворным льстецам:

Се музы, к трону приступая
 И черный креп с себя снимая,
 Твоей улыбки милой ждут!
 Они сердца людей смягчают,
 Они жизнь нашу услаждают
 И доброго царя поют!

(Карамзин: 264)

Вторая александровская ода написана Карамзиным как реализация центрального тезиса державинской оды «На рождение в Севере порфирородного отрока» «Будь на троне человек»:

У нас Астрея! Восклицаю,
 Или воскрес Сатурнов век!..
 Ответу Клии я внимаю,
 «У нас на троне – человек! <... >»

(Карамзин: 268)

Карамзин опять вводит в действие весь арсенал образов и аналогий, наработанный предшествующей одической традицией: обыгрывание *Первого* как части царского титула («И будешь *Первый* по делам!») и формулы «отчества отец», упоминание Петра I и Екатерины II в качестве образцов для подражания, педалирование грандиозных размеров России («Монарх России, полусвета!»²¹), величия ее военных побед. Однако главная установка, которую Карамзин пытается внушить молодому царю, продолжает его предшествующие оды: отказ от войн, кроткое правление, направленное на устроение внутренней жизни России. Гарантацией благополучия страны опять-таки объявляется сам Александр – «Ты сам себе в добре закон» (Карамзин: 265). Это – «монарх сердец!» (Карамзин: 269), которому «любовь одна прелестна» (Карамзин: 266), который знает «обязанность царей – / Быть провидением людей!» (Карамзин: 268).

И в этой оде Карамзин не упускает случая использовать панегирик в полемических целях. Проводя идею строгой законности в противоположность тирании (ср.: «Сколь необузданность ужасна, / Столь ты, свобода, нам мила / И с пользой царей согласна» – Карамзин: 266; мысли, подхваченные затем Вяземским в «Петербурге»), поэт предостерегает Александра от излишнего увлечения либерализмом и радикальными идеями: «Свобода мудрая свята, / Но равенство одна мечта» (Карамзин: 266)²².

Дальнейший путь развития панегирических жанров в русской поэзии начала XIX в. – это путь сложного взаимодействия традиций Державина и Карамзина, чьи имена стали знаменами двух враждующих литературных партий – «архаистов» («шишковистов») и «новаторов» («карамзинистов»). Шишковисты, опираясь на программные заявления, а не на литературную практику карамзинистов, пытались присвоить себе монополию на патриотическую лирику, на высокие жанры и, в частности, на панегирик. Однако честь создания лучшего поэтического панегирика Отечественной войне 1812 года выпала всё же Жуковскому. Основной поэт лагеря карамзинистов, широко пользуясь достижениями Державина в создании «непанегирического панегирика» и одновременно опираясь на практику своего учителя Карамзина, пишет лирический гимн «Певец во стане русских воинов», где царь прославляется в ряду своих подданных-воинов:

О Царь, здесь сонм Твоих сынов,
К Тебе горим любовью;
Наш каждый ратник Славянин;
Все долгу здесь послушны²³.

Текст становится переломным в поэтической судьбе Жуковского и в судьбе русского панегирика. Лирика и лиризм делаются основным средством выражения панегирической эмоции, что позволяет Жуковскому напрямую обращаться к власти в лирических жанрах (см. «Императору Александру», «Певец в Кремле» и др.).

Знаменитое послание Жуковского «Императору Александру» – следующий функциональный аналог оды в его творчестве²⁴. Наиболее подробно оно проанализировано А. Л. Зориным в книге «Кормя двуглавого орла», в главе «Священные союзы: Послание "Императору Александру" В. А. Жуковского и идеология христианского универсализма». Как явствует из названия, исследователь интересуется «космополитический мистицизм и сентиментальное визионерство как самого императора, так и самого прославленного певца его царствования»²⁵. Однако мы не хотели бы, вслед за А. Л. Зориным, сводить послание к «линии официальной апологетической публицистики» Священного Союза (Зорин: 276), хотя мистическая составляющая, которую подчеркивает ученый, в этом тексте очевидна²⁶.

Решая проблему богоподобия монарха, Зорин утверждает, что в тексте Жуковского происходит однозначное уподобление императора Христу, с чем мы не можем согласиться. Как нам представляется, «Императору Александру» построено на сложной игре между двумя ипостасями монарха-помазанника – человеческой (хотя с самого начала подчеркивается, что речь идет об исключительном, великом человеке²⁷) и, так сказать, «надчеловеческой». Кроме того, само прославление строится на борьбе между необходимостью предельно возвеличить царя как «человека *на троне*» и такой же настоятельной необходимостью «свести» его с трона, чтобы он остался «человеком». Весьма характерны строки:

Оставь на время Твой великолепный трон –
 Хвалой неверною трон Царский окружен, –
 Сокрой Свой Царский блеск, втеснись без украшенья,
 Один, в толпу, и там внимай благословенья

(I: 376).

Контекст их таков: искренние похвалы народа животворнее льстивых похвал придворных. Однако эти строки готовят следующие, представляющие собой один из концептуальных центров стихотворения:

Пусть облечет во власть святой обряд венчанья;
 Пусть верности обет, отечество и честь
 Велят нам за Царя на жертву жизнь принести –
 От подданных Царю коленопреклоненье;
 Но дань свободная, дань сердца – уваженье,
 Не власти, не венцу, но человеку дань

(I: 377).

Эти строки цитировались сотни раз, но для прояснения их смысла придется, по методу М. Л. Гаспарова, «пересказать» их или перевести на язык «смиренной» прозы. Наш «перевод» будет таков: «Святой обряд венчанья», т. е. коронация, которую сам Жуковский описывает в начале стихотворения, делает царя законным носителем верховной власти («облечет во власть»²⁸) и связывает его и подданных взаимными обязательствами. Для последних – это «верности *обет*», т. е. *обязанность* быть *верноподданными* и при необходимости – умереть за царя («за царя на жертву жизнь принести»). Однако присяга не влечет за собой автоматически чувства уважения к монарху; уважение не составляет обязанности, а может быть только свободным волеизъявлением народа («дань свободная»), если заслужено царем как человеком.

Таким образом, у Жуковского, с одной стороны, человеческие качества монарха – это основа монархии как института, а с другой – мерилom этих качеств является отношение к нему подданных (и в том, и в другом случае он прямо продолжает мысли своего учителя Карамзина). Личные

качества правителя должны вызывать уважение, что весьма усложняет традиционную схему отношений царя и подданных. Наряду с вертикалью, где взгляд направлен сверху вниз или снизу вверх, оказывается, зарождаются некие контуры «горизонталей», т. к. уважение подразумевает, хотя бы в какой-то степени, партнерство (ср. цитировавшийся стих Карамзина: «Мы царствуем, монарх, с тобою»). Слово «человек» в применении к монарху («не власти, не венцу, но человеку дань») развивает державинскую концепцию «человека на троне», высказанную в оде на рождение того же Александра²⁹ и продолженную Карамзиным.

Державинско-карамзинское слово «ангел» по отношению к Александру неоднократно употребляется и Жуковским, но у него ангел во всех случаях – Божий вестник³⁰, а монарх трактуется лишь как орудие Промысла³¹ («воли Промысла смиренный совершитель»). Поэт достаточно тонко решает проблему исключительности царской личности. В заслугу Александру Жуковский ставит то, что тот сделался орудием в руках Божиих, поскольку связывает богоизбранность с личными качествами царя-человека – с полнотой его веры, с полным доверием Творцу (в этом он противопоставлен Наполеону³²).

Александр изображен у Жуковского воплощением именно христианских добродетелей. Сильны мотивы испытания и смирения (монарх достигает высоты славы «по тернам испытанья»), жертвы, самоотречения. Восклицание: «О сколь божественна сейчас душа Твоя!»³³ относится к моменту тайной молитвы царя за свой народ («Творец, все блага им!» и т. д. – I: 376). Принципы христианского правления прямо декларированы в словах Александра:

Правленье Божества – зеркало мне святое:
Всё здесь для блага будь, как всё для блага там! (I: 376)

Именно такой образ царя-христианина встречает, по мысли Жуковского, любовь и уважение в сердцах подданных.

Хотим подчеркнуть, что народ является, пожалуй, вторым по важности героем послания «Императору Александру»³⁴ (см. выше об аналогичных идеях Карамзина). Только народ (в том числе, и потомство) у Жуковского назван подлинным ценителем царских дел, залогом его благополучия («Поверь народу, Царь, им будешь счастлив Ты») и даже ходатаем перед Богом («Предстатель за царей народ у Провиденья»). Итогом являются строки:

О Царь, не скипетром блистающая длань,
Не прахом праотцев дарованная сила
Тебе любовь Твоих народов покорила,
Но трона красота – великая душа (I: 377).

Весь предшествующий текст – раскрытие концепции «великой души»³⁵. Но в этом фрагменте Жуковскому важна и дорога мысль о том, что власть сама по себе («скипетром блистающая длань»), даже наследственная власть («прахом праотцев дарованная сила») не гарантирует главного, о чем должен заботиться монарх в земной жизни, – любви и уважения к себе народа.

В этом смысле показательно, как поэт трактует титул «Благословенный», предложенный Александру 30. 07. 1814 Синодом, Сенатом и Государственным Советом и им отклоненный, по примеру Екатерины II, отказавшейся именоваться Великой (что обыгрывалось в «Фелице» Державина). Любопытно, что при первом упоминании это – обещание царю будущей награды, звучащее в качестве ободрения перед европейским походом:

И, судия Царей, потомство впереди
Вещало, сквозь века явив свой лик священный:
«Держай! И нареку Тебя: Благословенный» (I: 371).

Реакция Александра, как ее изображает панегирист, вполне отвечает концепции его образа:

А Ты?.. Ты от Небес молил благословенья (I: 371).

Однако в конце послания Жуковский возвращается к этой теме. Теперь титул «Благословенный» преподносится царю современниками как дань их свободного волеизъявления («Прими ж, в виду небес, свободный наш обет»). Титул приобретает двойную санкцию: народа, молившегося за царя, и Творца, услышавшего эти молитвы («О! наши к небесам дойдут благословенья»). Поэтому финальный апофеоз уже отчетливо и закономерно переводит царя в «надчеловеческий» статус, царский престол и престол Божий (святыня алтаря) сопоставляются и «державная десница» (см. строку 17) превращается в *священную*:

Здесь, окружая Твой престол, Благословенной,
Подъемлем руку все к руке Твоей священной;
Как пред ужасною святыней алтаря
Обет наш перед ней: все в жертву за Царя (I: 378).

Важно, что при этом Жуковский (хотя и бегло) дает в послании также контрастные образы монархов, не исполнивших своего предназначенья:

И, невнимательны, с беспечной слепотой,
В любви к отечеству, ко славе, к вере хладны,
Лишь к наслаждениям одной минуты жадны (I: 367).

По Жуковскому, они лично ответственны за Французскую революцию (которая рассматривается как событие закономерное и благотворное³⁶, ниспосланное Промыслом³⁷) и последовавшие за ней бедствия, в том числе за узурпатора Наполеона³⁸.

На их фоне особенно выделяется фигура главного героя, олицетворившего собою все идеальные качества царя:

Когда всё сладкое для сердца: честь, свобода,
 Великость, слава, мир, отечество, алтарь –
 Всё, всё слилось в одно святое слово: Царь (I: 377).

Вряд ли имеет смысл оговаривать то обстоятельство, что перед нами – поэтизированный и идеализированный образ Александра. Оставим в стороне и вопрос о том, насколько сам Жуковский был убежден (или всегда ли оставался убежден) в том, что его современник император Александр I подлинно являлся воплощением всех добродетелей, которые ему приписаны в послании. Важнее другое – именно таков был монархический идеал Жуковского³⁹, такими должны были быть отношения монарха и подданных в его понимании, но важно и то, что все эти идеальные качества прикреплялись к личности конкретного «исторического» монарха. Последнее – как бы залог исполнения надежд, гарантия реальности программы.

Послание «Императору Александру» стояло и в сознании Жуковского, и в сознании его современников в одном ряду с «Певцом во стане русских воинов». Но в 1815 г. был написан и третий текст, «Певец в Кремле», развивавший линии обоих своих предшественников. В нем есть памятные строки:

За сладкий жребий наш: любить,
 Как друга, властелина –
 О, всемогущий Царь земли,
 Тебе благодаренье!

Жуковский как бы еще раз уточнил, что он хотел сказать словами «Но дань свободная, дань сердца – уваженье, / Не власти, не венцу, но человеку дань». Поэт прославляет в монархе человека, трактует властелина не только как отца подданных, но и как друга, вслед за Карамзиным видя в личных качествах царя залог счастья страны.

Любить властелина как друга – это любимая утопия Жуковского, реализации которой он посвятил многие годы своей жизни. Однако само ее появление и привлечение автора «Певца во стане русских воинов» и «Императору Александру» ко двору показывало, что в ней нуждались обе стороны. В России конца XVIII – начала XIX вв. имелось достаточно устой-

чивое если не стремление переступить через разделяющие властителей и певцов социальные и пр. преграды⁴⁰, то, по крайней мере, понимание идеологического потенциала такой модели отношений власти и литературы.

Итак, отказ от панегиризма у карамзинистов можно считать мнимым, точнее – литературной установкой, обусловленной стратегией борьбы нового направления за место в литературной иерархии. Карамзинисты адаптируют поэтический панегирик к своей системе, стилистически и идеологически трансформируя жанр оды, создавая его новые функциональные аналоги. Замечательные образцы панегирических сочинений Карамзина, Жуковского, Вяземского и др. помогли и самой карамзинистской школе преодолеть стилистическое и тематическое однообразие, сделать ее более гибкой и устойчивой, способной эволюционировать и отвечать вызовам литературного и политического контекста.

ПРИМЕЧАНИЯ

- * *В юбилей Романа Тименчика хочется пропеть ему оду. Но скажу словами своего героя: «Лишь безумец зажигает / Свечку там, где Феб сияет». Поэтому вместо панегирика адресую дорогому юбиляру статью о чувствительном панегирике.*
- ¹ Мы не будем касаться проблемы шуточной или комической оды, а также «вздорных» полемических од Сумарокова и др. авторов.
- ² Тема обыграна Державиным в послании «Храповицкому» (1793): «за средственны стишки» «был – гудком – / Давно мурза с большим усом» (*Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 197*). Отсюда – проблема так называемых «присяжных одописцев» и «шинельных од», высмеивавшихся представителями разных литературных лагерей конца XVIII в. (из актуального для нас материала напомним «Чужой толк» И. И. Дмитриева).
- ³ *Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1966. С. 36, 45.* (Далее все ссылки на это издание будут приведены в тексте в скобках с указанием номера страницы после имени автора.) Ю. М. Лотман объяснял появление жанра оды изменением взглядов Карамзина на политику.
- ⁴ *Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 207.* Ср. также: «Чудясь делам его <Петра. – Л. К.>, превысшим смертных сил, / Не верили, что он один от смертных был, / Но в жизнь его уже за бога почитали» (Там же. С. 208).
- ⁵ *Державин Г. Р. Указ. соч. С. 89.*
- ⁶ *Ломоносов М. В. Указ. соч. С. 116.*
- ⁷ На следующем этапе трактовки темы человека – в «Московском журнале» Карамзина (1791) – человеческие слабости и недостатки уже поэтизируются. Об этом писал Ю. М. Лотман в специальной главе «Что такое человек?» своей книги «Сотворение Карамзина», анализируя статью «Из записок молодого челове-

ка»: «именно обыкновенный, наделенный всеми слабостями, <... > человек и есть человек в подлинном значении этого слова» (Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 223). Однако, переходя в одический дискурс и говоря о «человеке на троне», тот же Карамзин делает добродетель обязательной составляющей облика царя. Он пишет, обращаясь к Александру I: «Но ты отецва отец, / Для подданных второй творец, / С тобою бог и добродетель» (Карамзин: 269). В оде 1814 г. («Освобождение Европы и слава Александра I») он вменяет добродетель и в обязанность подданным, считая, что тираны порождаются падением нравов народов: «Питайте в сердце добродетель, / Тогда не будет ваш владетель / Святых законов попирать» (Карамзин: 310).

⁸ Этот аспект хорошо разработан исследовательской традицией, что дает нам возможность на нем не останавливаться.

⁹ Державин Г. Р. Указ. соч. С. 108.

¹⁰ Там же. С. 101.

¹¹ Ср. название Фелицы «небесной ветвью» – там же. С. 104.

¹² Там же. С. 102.

¹³ Ср. «одическую» составляющую элегии «На кончину Ея Величества Королевы Виртембергской» Жуковского.

¹⁴ См. замечательное стихотворение П. А. Вяземского «Петербург» (1818), снабженное подзаголовком «Отрывок» – типичный функциональный аналог оды, с ярко выраженным оппозиционным подтекстом (Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 118).

¹⁵ Подробнее см. об этом: Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 19–21.

¹⁶ Заметим, что и прямой отказ от панегирика («Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду Великой Екатерине», 1793) пишется в форме завуалированного панегирика:

Что богине наши оды?
 Что Великой песнь моя?
 Ей певцы – ее народы,
 Похвала – дела ея;
 Им дивясь, умолкаю,
 И хвалить позабываю

(Карамзин: 127).

¹⁷ Справедливо говоря о том, что в первый период творчества «Карамзин в принципе отбрасывал противопоставление интимной и политической лирики», Ю. М. Лотман настаивает на том, что «это приводило к принципиальному отказу от архаизмов и "высокой" лексики» (Карамзин: 36), что, на наш взгляд, неточно. В «К Милости» (как и в других текстах) мы находим немало примеров церковнославянизмов и высоких риторических конструкций.

¹⁸ См. об этом у Ю. М. Лотмана: Карамзин: 21.

¹⁹ «Сентиментальность» новой карамзинистской оды была замечена современниками, что проявилось и в замечательной сатире – «Оде в громко-нелепо-новом вкусе» (1802) Панкратия Сумарокова, остроумно объединившей традиции и Державина, и карамзинистов. (см.: Поэты 1790–1810-х гг. Л., 1971. С. 186–188).

- ²⁰ В следующей – александровской – оде Карамзина эта мысль сформулирована прямо: «Россия есть твое семейство: / Среди нас ты среди сынов» (Карамзин: 262).
- ²¹ Ср. также: «Россия, мира половина, / От врат зимы, Камчатских льдов, / До красных Невских берегов, / До стран Колхиды и Эвксина, / Во всей обширности своей / Сияет... счастьем людей!» (Карамзин: 267).
- ²² Эти идеи развиты затем в оде на победу над Наполеоном (1814): «Народы! власти покоряйтесь; / Свободой ложной не прельщайтесь: / Она призрак, страстей обман» (Карамзин: 310).
- ²³ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. М., 1999. Т. 1: Стихотворения 1797–1814 годов. С. 228. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страницы. Нельзя не подчеркнуть, что из 672 стихов «Певца во стане...» Александру I посвящена только одна 12-строчная строфа.
- ²⁴ По мнению исследователей, оно представляет собой новую жанровую разновидность – высокое гражданское послание (см.: I: 723).
- ²⁵ Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001. С. 295. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках.
- ²⁶ К сожалению, до сих пор не откомментирована библейская и литургическая символика текста.
- ²⁷ Ср. первые строки: «Когда летящие отсюда шумны клики, / В один сливаясь глас, Тебя зовут: Великий!»
- ²⁸ Это подчеркнуто в описании коронации: «державная десница», «багряница», «венец», «пламенная в руке твоей держава».
- ²⁹ Полагаем, что образ *северного Германа* (Армения) в строке «К ним Герман с норда нес свободы знамена» – это тоже своеобразное напоминание о топике державинского стихотворения «На рождение в Севере порфирородного отрока». Ср. также: «Раздались громовы звуки,... / Растворен судеб чертог» у Державина – и «священный храм при громах растворился» у Жуковского и др.
- ³⁰ См.: «Ниспосылаемый им <Провидением> Ангел разрушенья» (I: 367); «О Провидение! Твоя Россия встала, / Твой Ангел полетел» (I: 370); «Ты от Небес молил благословенья... / И Ангел их, гремя, на щит Твой низлетел» (I: 371).
- ³¹ Самое «скользкое» место здесь: «Во сретенье Тебе народы потекли, / И вайями Твой путь смиренный облекли» (I: 371), которое А. Зорин интерпретирует однозначно: «Вступивший в Европу русский император прямо уподоблен Спасителю», т. е. Христу (Зорин: 291). Однако обратим внимание на то, что перед этим у Жуковского сказано: «Как к возвестителю небесной благодати», т. е. Александр вступает в Европу как *вестник* спасения, которое дарует Небо (что также вполне отвечает мистическим настроениям Александра, о которых подробно пишет А. Л. Зорин). Поэт явно осторожен с подобными двусмысленными конструкциями. Один раз Александр в тексте назван спасителем («...спасителем грядет / Твой Царь к низринувшим Царей Твоих столицу» – I: 374), но этот случай никак нельзя трактовать как уподобление Христу.

³² Об Александре говорится: «В Себе весь свой народ Ты в руку Провиденья / С спокойной на Него надеждой положил» (I: 367), а о Наполеоне: «Сказав: нет Промысла! гигантскою стопою / Шагнул с престола он» (I: 368).

³³ При этом и здесь есть уточняющая предшествующая строка: «Уполномоченный от неба судия – / О, сколь...» (I: 376).

³⁴ То, что для Жуковского это не случайно, доказывается аналогичным ходом развития мысли в «Орлеанской деве» (см. об этом в нашей статье).

³⁵ Величие Александра, изначально Жуковским декларированное, это, конечно, величие военных побед, которым уделено достаточно внимания. Причем, вопреки исторической правде, конечно, поэту известной, царь изображен как полководец, не покидавший поля битвы. Ср.: «Зря бодрого Тебя впреди Твоих дружин» (I: 371) и особенно «свидетельство», приписанное воину, участнику сражений:

Друзьям о битвах тех с весельем говорит,
В которых зрел Тебя, всегда в кипящей сече,
Всегда под свистом стрел, везде побед предтечей (I: 377).

Однако характерно, что ореол, окружающий Александра в послании Жуковского, и название его Агамемноном («Несметный ряд полков, вожди перед полками, / И грома впереди с поднятыми крылами, / И на холме, в броне, на грозный щит склонен, / Союза мстителей младой Агамемнон» – I: 373) были подхвачены Пушкиным в одном из его последних стихотворений «Была пора: наш праздник молодой...»:

Вы помните, как наш Агамемнон
Из пленного Парижа к нам примчался.
Какой восторг тогда пред ним раздался!
Как был велик, как был прекрасен он,
Народов друг, спаситель их свободы!

(Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. Л., 1977. Т. 3. С. 342)

(Параллели между пушкинским текстом и посланием «Императору Александру» можно было бы продолжить, но это увело бы нас в сторону от нашего основного сюжета.)

Но еще более, чем военные доблести, Жуковским, как уже говорилось, подчеркнуто величие христианской души царя (кроме уже приводившихся примеров, вспомним строку: «Ты предстоишь благий семьи врагов отец» – I: 374).

³⁶ Ср.: «Давно ль одряхлый мир мы зрели в мертвом сне? / Там, в прорицающей паденье тишине, / Стояли царствия, как зданья обветшалы...» и т. д. (I: 367).

³⁷ Ср.: «Ниспосланный им Ангел разрушенья / Взрывает, как бразды, земные племена, / В них жизни свежие бросает семена» (Там же).

³⁸ См.: I: 368. Ср. аналогичную трактовку темы Наполеона в оде Карамзина «Освобождение Европы и слава Александра I» (Карамзин: 301–302). Отметим и преемственность в описании торжественного молебна в Париже на месте казни Людовика XVI. Ср.: Карамзин: 308 и I: 374.

³⁹ Он был закреплен тогда же и в «Молитве русского народа», и в «Певце в Кремле».

- ⁴⁰ Напомним известные слова Вяземского, писавшего Тургеневу: «Знаешь ли, что в Жуковском вернейшая примета его чародейства? – Способность, с которою он себя, то есть поэзию, переносит во все недоступные места. Для него дворец преобразовывается в какую-то святыню, всё скверное очищается пред ним; он говорит помазанным слушателям: «Хорошо, я буду говорить вам, но по-своему», и эти помазанные его слушают» (письмо Вяземского к А. И. Тургеневу 7. 08. 1819 // В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 216).

НИКОЛАЙ КОТРЕЛЕВ

ИСТОРИЯ ТЕКСТА КАК КОНТИНУУМ

ВОЛЕИЗЪЯВЛЕНИЙ АВТОРА:

Вл. Соловьев. Ночное плавание:

Из «Романцero» Гейне (М 203)¹

Немецкий источник текста назван самим Соловьевым – стихотворение Г. Гейне «Nächtliche Fahrt» из раздела «Истории» книги «Romancego». Эта пьеса, кажется, достаточно редко привлекала внимание критиков, что для нас, впрочем, не имеет особенного значения, поскольку возможные истолкования гейневского текста для понимания текста соловьевского при нашем подходе едва ли не безразличны: достаточен самый верхний, сюжетный смысловой уровень содержания, открытый любому читателю.

Важно для нас, во-первых, что печатный немецкий текст «Ночного плавания» не менялся от его первой публикации, а небольшие, стилистического порядка варианты, выявленные текстологами Гейне по рукописям, Соловьеву не были известны и, главное, не могли бы сказаться на понимании сюжета пьесы Гейне. Следовательно, Соловьев отталкивался от общепризнанного текста, который мы и приводим в параллель соловьевскому переводу:

NÄCHTLICHE FAHRT

Es wogte das Meer, aus dem dunklen Gewölk
Der Halbmond lugte scheu;
Und als wir stiegen in den Kahn,
Wir waren unsrer drei.

Es plätschert' im Wasser des Ruderschlags
Verdrossenes Einerlei;
Weißschäumende Wellen rauschten heran,
Bespritzten uns alle drei.

Sie stand im Kahn so blaß, so schlank,
Und unbeweglich dabei,

НОЧНОЕ ПЛАВАНИЕ

Из «Романцero» Гейне

Вздмалось море, луна из-за туч
Уныло гляделась в волне.
От берега тихо отчалил наш челн
И было нас трое в челне.

Стройна, недвижима, как бледная тень,
Пред нами стояла она.
На образ волшебный серебряный блеск
Порою кидала луна.

Тоскливо и мерно удары весла
Звучали в ночной тишине.

Als wär' sie ein welsches Marmorbild,
Dianens Konterfei.

Der Mond verbirgt sich ganz. Es pfeift
Der Nachtwind kalt vorbei!
Hoch über unserm Hauptern ertönt
Plötzlich ein gellender Schrei.

Die weiße, gespenstische Möwe war's,
Und ob dem bösen Schrei,
Der schauerlich Klang wie ein Warnungsruf,
Erschraken wir alle drei.

Bin ich im Fieber? Ist das ein Spuk
Der nächtlichen Phantasei?
Öff mich ein Traum? Es traumet mir
Grausame Narretei.

Grausame Narretei! Mir träumt,
Daß ich ein Heiland sei,
Und daß ich trüge das große Kreuz
Geduldig und getreu.

Die arme Schönheit ist schwer bedrängt,
Ich aber mache sie frei
Von Schmach und Sünde, von Qual und Not,
Von der Welt Unfläterei.

Du arme Schöneheit, schaudre nicht
Wohl ob der bittern Arznei:
Ich selber kredenze dir den Tod,
Bricht auch mein Herz entzwei.

O Narretei, grausamer Traum,
Wahnsinn und Raserei!
Es gähnt die Nacht, es kreischt das Meer,
O Gott! o steh mir bei!

O steh mir bei, barmherziger Gott!
Barmherziger Gott Schaddei!
Da schollert's hinab ins Meer – o weh! –
Schaddei! Schaddei! Adonai! –

Die Sonne ging auf, wir fuhren aus Land,
Da blühte und glühte der Mai!

Сходились волны, и тайную речь
Волна говорила волне.

Вот сдвинулись тучи толпой, и луна
Сокрыла свой плачущий лик.
Повеяло холодом... Вдруг в вышине
Пронесся пронзительный крик.

То белая чайка морская, – как тень,
Над нами мелькнула она,
И вздрогнули все мы, – тот крик нам грозил,
Как призрак зловещего сна.

Не брежу ли я? Иль то ночи обман
Так злобно играет со мной?
Ни въявь, ни во сне – и страшит, и манит
Создание мысли больной.

Мне чудится, будто – посланник небес –
Все страсти, все скорби людей,
Всё горе и муки, всю злобу веков
В груди заключил я своей.

В неволе, в тяжелых цепях Красота,
Но час избавленья пробил.
Страдалица, слушай: люблю я тебя,
Люблю и от века любил.

Любовью нездешней люблю я тебя.
Тебе я свободу принес,
Свободу от зла, от позора и мук,
Свободу от крови и слез.

Страдалица, горек любви моей дар,
Он – смерть для стихии земной,
Лишь в смерти спасение падших богов.
Умрешь и воскреснешь со мной.

Безумная греза, болезненный бред!
Кругом только мгла да туман.
Волнуется море, и ветер ревет...
Всё призрак, всё ложь и обман!

Но что это? Боже, спаси ты меня!
О, Боже великий, Шаддай!
Качнулся челнок, и всплеснула волна...
Шаддай! о, Шаддай, Адонай!

Уж солнце всходило, по зыби морской
Играя пурпурным лучом.

Und als wir stiegen aus dem Kahn,
Da waren wir unsrer z w e i ².

И к пристани тихо причалил наш челн.
Мы на берег вышли вдвоем.
Июль 1874
Нескучное³

Во-вторых, сюжет немецкой пьесы принципиально загадочен. В бурную ночь уходят на лодке в море некие *три* персоны (мы можем определенно назвать человеком, по-видимому, только *рассказчика*, героя пьесы; о *втором* участнике событий, возвращающемся на берег, мы просто ничего не узнаем) – и только *двое* возвращаются на берег: *третья* персона то ли бросилась, то ли случайно упала, то ли была сброшена в воду. Между рассказчиком и таинственным и прекрасным женским существом, в действительности которого повествователь готов сомневаться и которое он именуется «Schonheit» (однако, нельзя с уверенностью сказать, воплощенная ли это Красота или «красотка»), существует какая-то связь. В исступленном монологе рассказчик обещает ей освобождение от «позора и греха, от муки и нужды, от непотребства мира». Ему кажется, в бреду или наяву – он сам того понять не может, что он – спаситель (ein Heiland); во спасение страдальце рассказчик предлагает горькое лекарство – смерть, которое готов поднести собственноручно, в оправдание себе приводя признание, что и его сердце разрывается при этом. Кому принадлежат мольбы к Богу, полагаю, тоже достоверно утверждать нельзя – молится или рассказчик, или *она* (а может – и *второе* лицо?). В какой-то момент некто оказывается в пучине, на берег под солнцем цветущего мая возвращаются *двое*⁴.

Сам Гейне (в письме от 12 марта 1851 г.) настаивал на том, что «именно таинственность определяет характер и необыкновенную прелесть этой вещи». Он утверждал, что из текста очевидно, что произошло убийство, о причинах которого говорить с точностью нет оснований, можно лишь догадываться: «влюбленный – то ли крайний моралист, то ли даже некий спаситель au petit pied совершает его в каком-то порыве, не без колебаний в своем моральном праве на это»⁵.

Гейне подчеркивал, что ему удалось даже на уровне рифмы показать основу сюжета: в море вышли трое (drei), а возвратились двое (zwei). Русский язык позволял сохранить столь значимую сквозную рифму, но Соловьеву содержательно-формальная задача такого рода осталась чуждой (его предшественник, Ф. Н. Берг воспроизвел эту особенность гейневского текста, с рифмой «втроем/.../вдвоем», проведенной сквозь текст от первого четверостишия до последнего⁶). Более того, в первых пяти строфах соловьевского стихотворения непременно присутствует в рифме *она* – либо в эксплицитной форме, либо в виде ряда рифмующихся слов в косвенном падеже, но таких, которые в именительном падеже рифмуются с *она*: «волне/челне...тишине/волне» – вплоть до «нерифмы» «луна/вышине» в

нечетных строках четвертой строфы. Напрашивается предположение, что для Соловьева женская природа одного из трех персонажей имела перво-степенное значение. Возможно, имеет смысл обратить внимание – по указанию самого Гейне – и на то, что он вместо общеупотребительных именован-ий Бога в стихотворении дал имена каббалистические. Наконец, финальная картина цветущего пылкого мая для Гейне была знамением «почти иронического покоя природы», не имеющей никакого представления о человеческой душе и ее страстях.

В плане нашего исследования на первом этапе важными представляются два простых наблюдения при сопоставлении окончательного соловьевского текста с немецким оригиналом.

Во-первых, у Соловьева напрочь отсутствует ироническое, комическое измерение, у Гейне сформированное не только стилистически, но лексически («Afft mich» – «Дурачит меня», «Nagretei» – «шутовство», «дурачество» и т. п.). Стихотворение Соловьева выдержано в патетическом ключе, и амбивалентная бессмыслица транспонирована в болезненность, беспримесное умопомрачение, в действительное или мнимое, но высокое безумие героя.

Во-вторых, сюжетные расхождения. Текст Соловьева пространнее гейневского, и расширен он как раз для того, чтобы полнее обрисовать героя и его отношения с *нею*; при этом крайне важно, что *она* у Соловьева – только сама Красота, без каких бы то ни было сомнительных обертонов. Сюжет у Соловьева оказывается совершенно непроглядным, об убийстве можно говорить с тою же бездоказательностью, что и о самоубийстве, похищении *ее* неведомыми силами, трагической случайности и т. д. На первый план выступает готовность героя на спасительное, неизбежное и действительное, самопожертвование в борьбе за *ее* спасение («Умрешь и воскреснешь со мной»). Знающим о соловьевских отношениях с Софией ясно, что этот перевод из Гейне необходимо рассматривать именно в их контексте. Прежде всего из соловьевской лирики выносятся убеждение, что важнейшая тема *ее* софийного пласта отнюдь не сама по себе «Подруга вечная», а отношения авторского «я» с *нею*. Поэтому-то и немецкий оригинал мы должны увидеть под специфическим углом зрения: обычно отношение «оригинал – перевод» изучается прежде всего под знаком большего или меньшего соответствия второго первому – высшим достоинством наделяется оригинал, а ценность перевода определяется по мере его «верности» источнику; для нас же оригинал – скорее точка отсчета, фон, на котором контрастнее выглядит собственное содержание переводного произведения, находящего себя в контексте творчества переводчика, а не автора.

История бытования текста оказывается достаточно сложной, недостаточно выявленной и неотрефлексированной.

Печатные источники текста.

Первая публикация и ее конвой. 28 февраля 1889 г. Соловьев писал М. М. Стасюлевичу: «Посылаю пока стихи для апрельской книги. "Ночное плавание" – одно из наименее переведившихся стихотворений Гейне, а краткий ответ Микель-Анджело хотя и стар, но не лишен современности» (II IV, 41). Переводы появились в апрельском номере «Вестника Европы» на 1889 г. (с. 581–583) в виде единой подборки из двух стихотворных произведений. «Ночное плавание» помещено первым, за ним следуют, под общим заголовком «С итальянского» и под номером «II», переводы эпиграммы Дж. Б. Строщи на статую Микеланджело «Ночь» и ответ на нее Микеланджело. За этим последним стоит подпись «Владимир Соловьев», ниже которой дата – «Москва, 28 февраля 1889», которую тем самым читатель мог бы распространить и на первое стихотворение, что было бы ошибкой; по всей вероятности речи о мистификации быть не может, речь идет о нередкой безоглядности внешнего оформления публикаций у Вл. Соловьева.

Вторая публикация и ее конвой. В 1891 г. «Ночное плавание» было перепечатано в первом издании единственной поэтической книги Владимира Соловьева⁷. Соловьевские «Стихотворения» оказались одним из первых образцов «книги лирики», литературного жанра, которому предстояло расцвести в пору ближайших преемников Владимира Соловьева – символистов. «Книга лирики» обладает собственным «сюжетом», строящимся как история некоего «я»; отдельное стихотворение утрачивает смысловую самостоятельность, подчиняясь содержательному единству высшего порядка⁸. Содержательная нагрузка композиции соловьевских стихотворений очевидна прежде всего в зачине и в концовке сборника⁹. И «Ночное плавание» заняло в целом книги место важнейшее: если увидеть заключительное стихотворение, «В былые годы любви невзгоды...» (курсив мой – Н.К.), как уже сказано, вынесенным за текст послесловием, то собственно текст книги завершается последовательностью «Ночное плавание» – и перевод из Платона:

На звезды глядишь ты, звезда моя светлая!
 О, быть бы мне небом, в широких объятиях
 Держать бы тебя и очей мириадами
 Тобой любоваться в безмолвном сиянии.

Красота спасена от унижения и мук и вознеслась, очищенная, в звездную высь.

Третья авторская публикация, во втором издании «Стихотворений»¹⁰, окончательно определила место «Ночного плавания» в композиции «Стихотворений». Уже в первом их издании в конце книги были сосредото-

точены переводы, точнее сказать, те стихотворения, которые автором заявлены именно таковыми (в книге имеются и скрытые переводы). В новом издании Соловьев выделил эти произведения в самостоятельный раздел с заголовком «Переводы и подражания». В этот раздел вошли все и в неизменном порядке пьесы из необозначенного раздела переводов первого издания, в том числе и гейне-платоновская спайка. При этом и содержательная ее нагрузка сохранилась, несмотря на то, что следом встали три пьесы, в первом издании отсутствовавшие. Объясняется это тем, что переводы из Лонгфелло и Теннисона только усиливали темы упраздненной концовки «В былые годы любви невзгоды...» (тем паче, что последнее из них подхватывает платоновскую тему):

...Всё внешнее опять пред нами,
 Себя лишь нам не воскресить
 И с обновленными струнами
 Душевный строй не согласить.

(Из Лонгфелло)

...Вон за звездой зажглась звезда,
 Их путь безбрежен и высок:
 Туда – в сверкающий поток,
 В заветный час последних снов
 Влеку меня, безмолвный зов.

(Из Теннисона)

Действительным завершением книги стал перевод «Поллиона» Вергилия, благодаря чему пророчествующий о Христе финал латинского поэта (от такой интерпретации его, распространенной в Средние века, Соловьев многозначительно не отмежевывается) становится финалом и соловьевской книги лирики. Понятно, что личностное, биографическое начало при этом разрешается в эсхатологической перспективе, но и реальное событийное наполнение книги не теряет своей смысловой определенности (а следовательно, вполне сохраняется и выдвинутая содержательность «Ночного плавания»).

Четвертая и последняя авторская публикация «Ночного плавания» – в составе третьего издания «Стихотворений»¹¹. Оно представляет собою перепечатку второго издания в полном и неизменном виде, за которую идет раздел «Новые стихотворения» и прозаические «Приложения» – строй книги значительно усложнился. Для нас, однако, важно сейчас лишь то, что «Ночное плавание» сохранило здесь свое выдвинутое положение в структуре лирического целого, инкорпорированного в новое произведение в качестве замкнутого и упорядоченного свидетельства прошлого.

Таким образом, бытование «Ночного плавания» в печатном виде, во-первых, являет нам текст произведения практически неизменным; во-вторых, показывает, что автор наделял его некоей особой значимостью, раз и навсегда усвоив ему место, завершающее композицию книги лирики, какую она сложилась от 1891 к 1895 г. В рамках этой композиции можно найти мотивации, определившие положение пьесы (тематические переключки, сюжетные подхваты, временная концепция книги в ее ориентации на биографическое время и т. п.), но не этот анализ нас сейчас интересует. Кажется, гораздо важнее внетекстовые мотивации, помещающие «Ночное плавание» на главной линии эволюции Владимира Соловьева как писателя и мистика. Уяснение сказанного следует из обращения к иным текстологическим свидетельствам.

Рукописные источники текста на сегодня практически не исследованы.

Имеются показания на то, что ранние стихотворные опыты Соловьева, именно как «домашнее стихотворство», имели хождение в определенном кругу. Во-первых – мемуарная запись Е. М. Поливановой, чей рассказ относится к лету 1875 г., когда юный философ, в нее влюбленный, собирался в научную командировку за границу: «...<я> просила его оставить мне какое-нибудь из его стихотворений на память. Он дал мне три стихотворения. Одно из них – *Ночное плавание* Г е й н е , озаглавленное им в данном мне рукописном списке: *Призраки*, а затем еще два стихотворения, которых я не видела в печати»¹².

Во-вторых, С. М. Соловьев в своем последнем издании соловьевского стихотворного корпуса приводит в комментарии разночтения к последней опубликованной автором версии текста «Ночного плавания» по так называемому «альбому № 1», местонахождение которого на сегодня неизвестно. В этом альбоме стихотворение датировано «Июль. 1874. Нескучное»; сравнительно малозначащие разночтения, учтенные С. М. Соловьевым, показывают, что альбомный текст – именно тот, который известен по всем авторским публикациям¹³.

Уже мемуаристка отмечает уклонение ранних стихотворных опытов, ей некогда поднесенных, от печатной публикации. О том же пишет и блистательный, великолепно-мелочный биограф Соловьева: «Занятия стихотворством, начало которых Соловьев приурочивает к лету 1874 г., выразились, насколько это удалось установить доселе, в том, что в этом году им были написаны: четверостишие – *Из Платона (На звезды глядишь ты, звезда моя светлая!..)*, *Ночное плавание* (из *Romancero* Гейне) и *Прометею*. <...> В печати *Из Платона* и *Ночное плавание* появились значительно позднее, а *Прометею* – даже после смерти автора. Возможно, что стихотворение это, способное вызвать некоторые – хотя бы и легко устранимые – сомнения, умыш-

ленно не допускалось Соловьевым до печатного станка, – во избежание излишних недоразумений». Чуть ниже Лукьянов произносит несколько слов и о переводе из Гейне специально: «Стихотворение состоит в подлиннике из 12 строф в 4 стиха; в переводе число строф – 13. Амфибрахий Соловьева по звучности и плавности может поспорить со стихом Гейне. Перевод не вполне точный и содержит некоторые оттенки мысли, более близкие Соловьеву, чем Гейне»¹⁴. С большою отчетливостью о неортодоксальности самых ранних стихов Соловьева говорит его племянник-биограф: «Летом 1874 г., в Нескучном, Соловьев впервые пробует свои силы в поэзии. Этим летом написано стихотворение "Прометею" и переведены: двустилишие из Платона "На звезды глядишь ты, звезда моя светлая" (в греческом оригинале 2 стиха, в переводе – 4) и "Ночное плавание" Гейне. Что касается стихов "Прометею", то едва ли Соловьев подписался бы впоследствии под словами: "Когда душа твоя в одном увидит свете ложь с правдой, с благом зло" и "что только в призраке ребяческого мненья и ложь и зло живет". Эти стихотворения он никогда не печатал»¹⁵. Про публикацию «Ночного плавания» биограф, как видно, забыл, впрочем, переводу из Гейне он не уделяет и того минимума внимания, которое выпало на долю двух других стихотворений лета 1874 г.

Промежуточная редакция: РГАЛИ. – Ф. 446.1.11. З. Г. Минц в своем издании соловьевского поэтического корпуса указывает для «Ночного плавания» единственный автограф, с неопределенной отсылкой «Беловой автограф под загл. "Призраки" – ЦГАЛИ»¹⁶. Кажется, нет никаких сомнений, что Зара Григорьевна имела в виду нижеследующий документ (других источников этого текста в РГАЛИ нет):

Призраки
(из Гейне)

1.

Вздмалось море, луна из-за туч
Уныло гляделась в волне.
От берега тихо отчалил челнок,
Нас было всех *трое* в челне.

2.

Стройна и бледна будто мраморный бог
Пред нами стояла она,
И образ волшебный серебристым лучом
Порой озаряла луна.

3.

Тоскливо и мерно удары весла
Звучали в ночной тишине;

Сходились волны, и тайную речь
Волна говорила волне.

4.

За темное облако скрылась луна
И ветер ночной засвистал,
Повеяло холодом... Вдруг в вышине
Пронзительный крик прозвучал.

5.

То белая чайка морская; как тень,
Над нами промчалась она,
И вздрогнули все мы: был страшен тот крик
Как призрак зловещего сна.

6.

Не брежу ли я? иль то ночи обман
Так злобно играет со мной?
Иль это мне грезится сон наяву?
Да сон – сон безумный и злой!

*donec
emendatur*

7.

Мне грезится, будто я бог на земле,
Все страсти, все скорби людей,
Всё горе, все муки, всю злобу веков
В груди заключил я своей.

8.

В тяжелых оковах земная душа;
Но час избавленья пробил:
Красавица, слушай – люблю я тебя,
Люблю и от века любил.

9.

Любовью нездешней люблю я тебя –
Тебе я свободу принес:
Свободу от зла, от позора и мук –
Свободу от крови и слез.

10.

Красавица! горько лекарство мое –
То смерть для стихии земной,
Но смерть одному для другого ведь жизнь –
Умрешь и воскреснешь со мной!

donec emendatur

11.

Я смерть тебе дал, но смертельный удар
 Нанес ведь я тоже себе.
 Горит мое сердце и рвется в груди...
 О Боже! я верю тебе!

donec emendatur

12.

Безумная греза! Болезненный бред!
 Мгла сверху, и снизу туман...
 Волнуется море, и ветер ревет...
 Всё призрак, всё ложь и обман!

13.

Но что ж это?.. Боже! спаси ты меня!
 О, Боже великий, Шаддай!
 Качнулся челнок... и всплеснула волна...
 Шаддай о, Шаддай! Адонай!

14.

Воскресшее солнце по зыби морской
 Играло пурпурным лучом.
 И к пристани тихо причалил челнок;
 Мы на берег вышли – *вдвоем*.

Вл. Соловьев

23 Июля 1874 г.¹⁷

Автограф по внешности – самый «беловой»: двойной лист дорогой бумаги большого формата, старательный, парадный почерк. Однако в понятии «беловой автограф» определяющим представляется состояние текста – окончательное хотя бы на какой-то момент, не подразумевающее дальнейшего совершенствования и переписывания. В нашем же случае автор трижды, тем же торжественным почерком дезавуирует закрепленный текст, объявляет его предварительность: три места он помечает латинским пояснением, к тому же подчеркнутым, – «donec emendatur» («< пусть будет так, > пока не будет поправлено»). Можно предположить, что рукопись предназначалась для лица, которому дорого было иметь текст, хотя бы и с пояснением, что он непременно нуждается в отделке. Ясно, что перед нами текст промежуточной редакции – на переходе от неизвестного нам замысла и черновика к печатному тексту, выразителю «последней воли автора». Важно заметить, что все три места, намеченные к переделке, в печатном тексте предстают в переработанном, очевидно улучшенном виде. В шестой строфе две вполне неуклюжие строки заменены более гладкими. Строфа одиннадцатая, представлявшая собою скорее амплификацию, фантазию на заданную тему по отношению к немецкому оригиналу, выброше-

на. Притом утрачена ее строка, оригинал передававшая («Горит мое сердце и рвется в груди» – «Bricht auch mein Herz entzwei»). Важнее потеря другого смыслового фрагмента: «Ich selber kredenze dir den Tod», – правда, в снятой строфе к лаконичному и достаточно точному «Я смерть тебе дал» прибавлялось «но смертельный удар / Нанес ведь я тоже себе», развивавшее оригинал, по-видимому, сообразно с собственным замыслом переводчика. Однако словесное выполнение этой строфы было явно маловразумительным, так что можно предположить, что Соловьев, выбрасывая строфу, думал не столько о сохранении смысловых пластов оригинала или своей импровизации на тему Гейне в ее первоначальной разработке, сколько о снятии явно неудачных фрагментов текста. Наконец, есть изменение и в десятой строфе, правда, переделана корявая строка, предшествовавшая намеченной к исправлению, сжатой и эффективной (так что можно предположить, что недовольство автора имело ввиду именно содержание стиха, но позже, на каком-то этапе, не обязательно перед отдачею текста в печать, – он просто «чистил» его).

Как бы то ни было, намечавшиеся при изготовлении парадного автографа «промежуточной редакции» изменения не касались главных расхождений между нею и редакцией печатной. Этот автограф представляет нам, вполне вероятно, первоначальную редакцию, но акцентирует ее неокончателность, временность, – поэтому мы и называем ее «промежуточной», переходною от замысла и черновых к какому-то в свое время чаемому окончательному варианту, выразителю «последней воли автора».

Однако, прежде чем обратить внимание на главнейшие смысловые разночтения двух состояний текста, познакомимся и с черновиком занимающего нас перевода, до сих пор безвестным.

Черновик: НБ АНУ. – Ф. I.5309. Вот его текст:

Призраки.
(мотив из Гейне).

1.

Вздымалось море, луна из-за туч
Уныло гляделась в волне;
От берега тихо отчалил [челнок] наш челн,
[Нас было всех] И было нас *трое* в челне.

2.

недвижима, как бледная тень
Стройна [и бледна будто мраморный бог?]
[Недвижно] [Меж] Пред нами стояла она,
[И] На образ волшебный [сребристым лучом] сребристый свой (луч) взор
[Порой озирала] Порою (бросала) кидала она¹⁸.

10.

Красавица, [горько лекарство мое:] горек любви моей дар:
 [То] Он – смерть для стихии земной;
 Но [смерть одному – для другого ведь жизнь] в смерти сокрыта
 небесная жизнь –
 Умрешь и воскреснешь со мной.

11.

Безумная греза, болезненный бред!
 Мгла сверху и снизу туман...
 Волнуется море, и ветер ревет...
 Всё призрак, всё ложь и обман!..

12.

Но что ж это? Боже, спаси ты меня!
 О, Боже великий Шаддай!
 Качнулся челнок... и всплеснула волна...
 Шаддай! о, Шаддай, Адонай!..

13.

Воскресшее солнце по зыби морской
 Играло веселым лучом.
 И к пристани тихо причалил [челнок] наш челн;
 Мы на берег вышли – вдвоем.

Вл. Соловьев
 7 Июля 1874 г.
 Нескучное

Черновик сохранился среди бумаг Н. Н. Страхова, близкого друга Соловьева в конце семидесятых – в первой половине восьмидесятых годов. Возможно, он был забыт в страховской квартире, где Соловьев бывал часто, оставлял свои книги, жил даже летом 1884 г.; он мог попасть к Страхову при возвращении книги, взятой из его замечательной библиотеки; он мог быть подарен, хотя автографов Страхов не собирал, – и т. п.

Перед нами настоящий черновик – дешевая рабочая бумага, многочисленные зачеркивания. Мы воспроизвели расположение отдельных фрагментов на бумаге в их механической последовательности, поскольку развитие текста прослеживается без труда. Наблюдение над развитием текста на этом листе бумаги позволяет сделать весьма важный для нас вывод о месте этого черновика в истории соловьевского произведения.

Авторская датировка стихотворения в этом случае – самая ранняя из всех, нам известных: «7 Июля 1874 г.» («Июль 1874») – в «Стихотворениях» и в утраченном альбоме, «23 Июля 1874 г.» – в автографе «промежу-

точной редакции»). Однако нам кажется, что эта дата выставлена ретроспективно и перед нами – черновик перехода от «промежуточной редакции» к окончательной. В самом деле, присвоим трем вариантам текста прозрачные сиглы *С*, *П* и *Ч* и построим простую таблицу, учитывающую изменения текста (в строке *Ч* левая ячейка несет в себе его первоначальный текст, правая – конечный; в левом столбце таблицы – номер строки по *С*):

3	<i>ПР</i>	От берега тихо отчалил челнок,	
	<i>Ч</i>	От берега тихо отчалил челнок	От берега тихо отчалил наш челн,
	<i>С</i>	От берега тихо отчалил наш челн	
4	<i>ПР</i>	Нас было всех <i>трое</i> в челне.	
	<i>Ч</i>	Нас было всех <i>трое</i> в челне.	И было нас <i>трое</i> в челне.
	<i>С</i>	И было нас трое в челне.	
5	<i>ПР</i>	Стройна и бледна будто мраморный бог	
	<i>Ч</i>	Стройна и бледна будто мраморный бог	Стройна недвижима как бледная тень
	<i>С</i>	Стройна, недвижима, как бледная тень,	
7	<i>ПР</i>	И образ волшебный серебристым лучом	
	<i>Ч</i>	И образ волшебный серебристым лучом	На образ волшебный серебристый свой (луч) взор
	<i>С</i>	На образ волшебный серебряный блеск	
8	<i>ПР</i>	Порой озаряла луна.	
	<i>Ч</i>	Порой озирала она.	Порою (бросала) кидала она.
	<i>С</i>	Порою кидала луна.	

Легко заметить, что все варианты (как в этих двух строфах, так и далее до конца стихотворения), первоначально записанные и тотчас зачеркнутые в черновике, воспроизводят текст *П*, а все те, что их заменяют, дают текст *С* либо ближайшим образом подходят к нему. Заметны колебания: *взор* или *луч*, *бросала* или *кидала* (круглые скобки в рукописях Соловьева помечают места для автора сомнительные, подлежащие переделке или выбросу), но конечная мета несомненна – текст *С*. Читатель без труда завершит нужные наблюдения. В качестве вывода следует предположить, что черновик появился на свет в результате попытки восстановить по памяти текст *ПР*, одновременно редактируя его. В результате появился текст, очень и очень близкий к тому, который мы знаем по *С*, – *езде, кроме мест, для нас наиболее интересных*, близость в которых противопоставляет две рукописные версии – печатной (об этом чуть ниже).

Должно обратить внимание на то, что делает автор со строками, которые вызывали у него заявленное вонне недовольство (*donec emendatur*). Не

25-28	С	<p>Мне чудится, будто – посланник небес – Все страсти, все скорби людей, Всё горе и муки, всю злобу веков В груди заключил я своей..</p>
-------	---	---

«Бог на земле» не вызывало сомнения (пометы *donec emendatur* нет) в *ПР* и набело записано, без намека на желание переделать, в *Ч*. «Бог» дарует страдальце спасение. Не видно оснований для того, чтобы не отождествить я стихотворения с Христом, Мессией – или с тем, кто Его заменяет. Отмеченная выше замена «лекарство» на окончательное «дар», произведенная в *Ч*, лишь подчеркивает, что одно только представление себя богом на земле и позволяет «дарить» спасение – ср.: «И паки, Спасе, спаси мя по благодати, молю Тя. Аще бо от дел спасеши мя, несть се благодать и дар, но долг паче»¹⁹. Печатный текст произведения уже в первой своей публикации заменил «бог» на «посланник небес», расподобляя я и Христа (ср., например: «Пришел еси от Девы, не ходатай, ни Ангел, но Сам, Господи, воплощся, и спасл еси всего мя человека»²⁰). Не умея датировать это изменение точнее, чем по первой публикации – «не позднее 1889 г.», настоятельно подчеркнем, что с лета 1874 г. (когда стихотворение написано) и, по крайней мере, долгое время представление себя богом, как основная характеристика я в стихотворении, не вызывает сомнения у автора. Не менее важно и то, что выбор слова «бог» отнюдь не диктовался немецким оригиналом, но стал исходной точкой, основным символом его целенаправленной и настоящей трансформации под пером русского автора.

В этой связи нужно вспомнить, как сам Соловьев говорил о деле, более того – творчестве переводчика: «...для хорошего перевода лирических стихотворений необходимо, чтобы переводчик возбудил в себе то же лирическое настроение, из которого вышло подлинное стихотворение, и затем нашел соответствующее этому настроению выражение на своем языке. Для лирического перевода вдохновение нужнее, чем для всякого другого»²¹. Несомненно, переложение «*Nächtliche Fahrt*» идет гораздо дальше поиска русских соответствий «настроению» оригинала – соловьевская интерпретация стихотворения Гейне далеко развивает тему в соловьевском духе²². Это отметила и З. Г. Минц: «Он переводил только то, что давало ему возможность выразить какие-то стороны собственного мирозерцания. <...> Первые дошедшие до нас переводы Соловьева относятся к 1870-м годам и отражают мистические увлечения этого периода». Констатация ученого имеет в виду, правда, соловьевские переводы из Платона (как раз это переложение входило в конвой «Ночного плаванья», как мы видели) и из Шиллера; но общая характеристика Соловьева-переводчика верна. «Даже Гейне, – продолжает Зара Григорьевна, – первоначально привлекает Соловьева лишь как автор романтического "Ночного плаванья"»²³. «Ро-

мантическое», применительно к соловьевской реплике Гейне, – слишком общо (скорее даже уклончиво, сообразно со временем, когда произнесено историком), ибо «Ночное плавание», как видно, лежит в самом центре именно соловьевской мистики. Не менее, впрочем, уклончив и С. М. Лукьянов в приведенном выше наблюдении («Перевод не вполне точный и содержит некоторые оттенки мысли, более близкие Соловьеву, чем Гейне»); поводы к исследовательской самооценке различны, результат ее один.

Круг поэтических имен, упомянутых Соловьевым в его публичных выступлениях (как, впрочем, и в переписке), весьма узок. И тот факт, что Гейне назван им неоднократно и в различные периоды творчества, свидетельствует сам по себе, помимо эксплицитных оценок немецкого поэта, об особой связи Соловьева с ним. В поздней статье о Лермонтове мы читаем: «Ни у одного из русских поэтов нет такой силы личного самочувствия, как у Лермонтова. На Западе это не было бы отличительною чертою. Там не меньшую силу субъективности можно найти у Байрона, пожалуй, у Гейне, у Мюссе. У наших же, где эта черта особенно ярко выражена, она есть подражание. Отличие же Лермонтова здесь в том, что он не был подражателем Байрона, а его младшим братом, и не из книг, а разве из общего происхождения получил это западное наследие, с которым ему тесно было в безличной русской среде»²⁴. В этом выделении Гейне (хотя бы в числе других избранных) из всей европейской поэтической традиции нам важно подчеркнуть, что основание деления – «сила субъективности», настоятельность единоличного начала. «Лирическое настроение», которым проникся Соловьев ради его предельного развития и русскоязычного выражения, – «сила личного самочувствия» (как объективирует свои поздние представления Соловьев именно на примере Лермонтова, – сила inferнальная).

Межтекстовые связи в соловьевском мегатексте. Чтобы полнее выяснить принципиальную, основоположную важность «Ночного плавания» в истории соловьевской мистики, возвратимся к его первоначальному поэтическому конвою, прочтем стихотворение «Прометею»:

ПРОМЕТЕЮ

Когда душа твоя в одном увидит свете
 Ложь с правдой, с благом зло,
 И обоймет весь мир в одном любви привете,
 Что есть и что прошло;

Когда узнаешь ты блаженство примиренья;
 Когда твой ум поймет,
 Что только в призраке ребяческого мненья
 И ложь, и зло живет, –

Тогда наступит час – последний час творенья...

Твой свет одним лучом

Рассеет целый мир туманного виденья

В тяжелом сне земном:

Преграды рушатся, расплавлены оковы

Божественным огнем,

И утро вечное восходит к жизни новой

Во всех, и все в Одном.

Август 1874²⁵

При самом беглом чтении понятно, что С. М. Лукьянов и С. М. Соловьев были чересчур и, весьма вероятно, сознательно снисходительны в своих оценках стихотворения. Дело не в том, что «едва ли Соловьев подписался бы впоследствии под словами: "Когда душа твоя в одном увидит свете ложь с правдой, с благом зло" и "что только в призраке ребяческого мненья и ложь и зло живет"» (С. М. Соловьев). Много важнее то, что торжество осознанного всеединства должно свершиться, сообразно с этим пророчеством, *одним лучом света*, принадлежащего герою стихотворения, и свет этот – не менее чем *«божественный огонь»*. Если бы и в самом деле убрать эти «легко устранимые сомнения» (С. М. Лукьянов), порвалась бы необходимая связь с первоначальным содержанием «Ночного плаванья», в центре которого – решение и деяние «бога на земле». Знаменательно и совпадение финалов двух стихотворений: не есть ли восход солнца, играющего по морской зыби («Ночное плавание», и не важно, что концовка продиктована оригиналом, – благодаря ей оригинал оказывался предельно «угадавшим» своего будущего переводчика и потому столь подходящим для дальнейшего развития под пером последнего), – не есть ли это «утро вечное», что «восходит к жизни новой»?!²⁶

Еще раз о соловьевском отношении к Гейне. Скупой на суперлативные оценки, Соловьев называет Гейне «гениальным лириком», выражающим иудейский «народный характер», который «состоит именно в преобладании личного субъективного начала»²⁷. Но важнее свидетельства об устойчивом в десятилетиях отношении Соловьева к ценности «личного самочувствия» то, что отзыв о Гейне стоит в цепи рассуждений, приводящих Соловьева к описанию того положения вещей в мире, которое требовало нового откровения, нового божественного вмешательства во всемирную историю, словесное наполнение и «сюжетная» ситуация соответствующего пассажа поразительно напоминают «Ночное плавание»²⁸.

Укажем теперь на самую позднюю, возможно, но и самую важную реплику темы «Ночного плаванья». В «Краткой повести об антихристе» чи-

таем: «Одним словом, он признал себя тем, чем в действительности был Христос. <...> Я прихожу последним в конце истории именно потому, что я совершенный, окончательный спаситель. ... Самолюбивое предпочтение себя Христу будет оправдываться у этого человека еще таким рассуждением: "Христос, проповедуя и в жизни своей проявляя нравственное добро, был исправителем человечества, я же призван быть благодетелем этого отчасти исправленного, отчасти неисправимого человечества. Я дам всем людям всё, что нужно. Христос, как моралист, разделял людей добром и злом, я соединю их благами, которые одинаково нужны и добрым, и злым. Я буду настоящим представителем того Бога, который возводит солнце свое над добрыми и злыми, дождит на праведных и неправедных"»²⁹. С одной стороны, очевидно плотное совпадение с «затекстом» Гейне («влюбленный – то ли крайний моралист, то ли даже некий спаситель *au petit pied* совершает его <преступление> в каком-то порыве, не без колебаний в своем моральном праве на это»), угаданным и развитым Соловьевым «на своем языке», на языке не только русском, но и на языке соловьевской мистики и философии. С другой стороны, не виден ли тут след последней переделки «Ночного плаванья»: антихрист хочет поставить себя «представителем» Бога на Земле – «бог» *П* и *Ч*, как мы видели, в *С* превратился в «посланника небес».

В-третьих, и самое важное: мы видим, что в соловьевском мегатексте существует «инвариант» «герой есть бог на земле и не есть при этом Христос (т. е. он – антихрист)»; и в раннем срезе мегатекста, в начальном проекте общественного служения (и литературного поприща) этот «герой» есть как минимум лирический герой первых стихотворений (если вспомнить, что поэзия в это время для Соловьева занятие случайное, то тем важнее представится свидетельство «лирического излияния»). Наблюдения над «Ночным плаванием» открывают возможность обоснованно говорить об автобиографическом прообразе антихриста «Трех разговоров»³⁰. В случае с Владимиром Соловьевым мы не имеем права словесное творчество замкнуть в области художественного вымысла. Содержательные изменения в его лирике, тем более что они корреспондируют с движением его философской и богословской мысли и религиозной проповеди, необыкновенно важны именно в их последовательности, хотя бы в силу того, что изменение авторской позиции и содержания мысли необходимо рассматривать как момент утверждения или отрицания последующим предыдущего, как доказательство истины или свидетельство поражения и даже раскаяния.

В первоначальном варианте текста перевод из Гейне подает «героя» самым положительным образом (и не столь важно поэтому, отождествляем мы его с авторским «я» или с «лирическим героем» – или рассматриваем

всё стихотворение как «объективную» картину внешней по отношению к автору, наблюдаемой жизни). С этим смыслом «Призраки» (позже вернувшиеся под заглавие «Ночное плавание») не только занимают важнейшее место в конstellации самых ранних поэтических произведений Соловьева, в соединении со стихотворением «Прометею», переводом из Платона, каким-то еще произведением, так и не попавшим в печать (по приведенному выше наблюдению Е. М. Поливановой). Следует предположить, что картина «Ночного плавания» предлагает адекватную, с точки зрения автора, интерпретацию частых у него, по крайней мере в 1870-е гг., обещаний нового христианства, приносимого им, Соловьевым, именно и только им³¹. Содержательные параллели к рассматриваемому переводу и окружающим его стихотворениям обнаруживаются в философских текстах Соловьева начального периода, вплоть до «Чтений о богочеловечестве», университетских лекций 1880–1882 гг.

Достаточно долго, по крайней мере до времени появления страховского черновика (при всей неопределенности его датировки, от середины семидесятых до середины восьмидесятых годов), уже нарабатывая переводческие решения окончательной, печатной версии, Соловьев не отказывается от существенного расширения текста Гейне, представляющего собою построение собственно соловьевского творчества над немецким оригиналом.

Совершенно достоверно, что при первом появлении в печати, в 1889 г., текст получает свой окончательный, «публичный» вид – максимально приближенный по жанру к «переводу», он лишен очевидно выходящих за словесный состав оригинала расширений (хотя следы иной содержательности – помимо самоочевидного переключения текста в однозначно-высокий регистр – легко обнаруживаются при внимательном чтении, даже без обращения к черновикам, остававшимся неизвестными «широкому читателю», вообще говоря – практически всем читателям). В этом виде текст занимает одно из ключевых мест в каноне соловьевской лирики – книге «Стихотворения», где читается, по-видимому, как важнейший элемент образа прошлого³².

В пространстве соловьевского мегатекста, необходимо рассматриваемом как единое произведение, этот образ и его коннотаты (включая и первоначальные, опубликованные только в интимном кругу вариации над текстом Гейне) подвергаются, однако, коренной переоценке. В статье «Лермонтов» «сила личного самочувствия», которою в высшей степени был наделен, по Соловьеву, Гейне, в его конгениальном собрате, Лермонтове, развенчана. А в «Краткой повести об антихристе» природа претензий на роль самозванного спасителя выясняется окончательно.

Выводы на текстологическом плане полагаем само собою разумеющимися. Так называемый «окончательный текст» (дефинитивный, ка-

нонический текст, «последняя авторская воля» и т. п.) – функционально ограниченный, частный момент внутренней (история создания и авторская публикация как содержательный жест литературного поведения автора) и внешней (бытование в культуре) жизни авторского текста. На примере соловьевского «Ночного плавания» мы видим, что оставшийся неопубликованным вариант в известных отношениях важнее, «глубже» по содержанию, чем вариант, отданный автором в печать; если довольствоваться нормативной, «для широкого читателя» перепечаткой текста «последней авторской воли», произведение выхолащивается. Напротив, содержательная ценность текста сохраняется вполне, если мы воспринимаем его как произведение становящееся, чей смысл создается и пересоздается в течение четверти века – если мы воспринимаем и представляем его себе и читателю как упорядоченное множество волеизъявлений автора.

Конечно, необходимо отдавать себе отчет в том, что здесь встают сложные эдизционные проблемы – вопрос не только и не столько в том, как графически, материально организовать подачу сложного, многомерного набора источников текста и других свидетельств о его жизни; вопрос в том, что единство этого многомерного множества держится на каркасе, создаваемом исследователем-реставратором, и два текста, авторский и исследовательский, неизбежно интерферируют.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Предлагаемая статья частично использует результаты моих разысканий, проведенных в рамках проекта «Описание бумаг Владимира Соловьева», поддержанного РГНФ (грант 01-03-00237).
- ² *Heine H. Gesammelte Werke. Hrsg. von Wolfgang Harich. Brl., 1951. 2. Bd. P. 216–217.*
- ³ *Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Вступ. ст., сост. и примеч. З. Г. Минц. Л.: Сов. писатель, 1974 (Библиотека поэта. Большая сер. – 2-е изд.). С. 180–183. Далее цитируется как *Стихотворения–Минц*, с указанием страницы. Это издание на сегодня представляет собою лучшее критическое издание поэтического наследия Владимира Соловьева, поэтому в своих работах я цитирую его стихотворения под сиглой М с указанием порядкового номера пьесы в этом издании.*
- ⁴ См. внимательную работу: *Ронен О. Темы из Гейне в творчестве Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции, 9–11 сентября 2002 г. Томск; Москва.*
- ⁵ *Heine H. Gesammelte Werke. Hrsg. von Wolfgang Harich. Brl., 1951. 2. Bd. P. 473–474.*
- ⁶ Отечественные записки. 1864. Март. С. 250–251.
- ⁷ *Соловьев В. Стихотворения. М., 1891. Ц. р.: М., 10 апреля 1891 г.*

- ⁸ Прообразом этого жанра было «издание» произведений трубадура, состоящее из прозаической «vida» («жизнь») и следующими за нею стихотворениями, каждое из которых сопровождалось соответствующим «газо» («смысл» – т. е. изъяснение содержания песни) в прозе; наиболее совершенный образец жанра – «Новая жизнь» Данте (не случайно Александр Блок намеревался снабдить первый том своей лирики последовательным прозаическим сопровождением-комментарием). Аналогичный жанр в изобразительном искусстве – иконописный «образ в житии». Книга лирики может строиться либо как более или менее связанное повествование, состоящее из отдельных событий-стихотворений, сменяющих друг друга во временной последовательности, изоморфной биографическому времени, либо как «образ» автора, создающийся из соположения стихотворений в некоем пространстве, скорее логическом, но непременно также ориентированном на образ автора. «Стихотворения» Соловьева относятся ко второму типу.
- ⁹ Книга открывается стихотворением «В стране морозных вьюг, среди седых туманов...», которое представляет поэта (возможно, любого, но прежде всего автора) пророком, угадавшим волю Божию. Следует стихотворение «L'onda del'mar' divisa», в котором утверждается, что душа человека (любого, но прежде всего автора-поэта) вечно ищет встречи с Богом. Затем, в развитие темы вводного стихотворения, с необходимою конкретизацией применительно к авторскому голосу, – «Бескрылый дух, землю полоненный...», далее, как своего рода «искусство поэзии» или поэтическое кредо пророка, – послание к А. А. Фету (положительный образ поэта) и стихотворение «Восторг души расчетливым обманом...», рисующее отрицательный образ поэта (неназванного Н. А. Некрасова), и т. д. Заключает книгу стихотворение «В былые годы любви невзгоды...», представляющее весь сборник как «память о весне», невозвратной; оно корреспондирует с шестым стихотворением сборника, «Пора весенних гроз еще не миновала...», вводящим реальное «биографическое» время. При переработке композиции книги для второго издания заключительная пьеса была перенесена внутрь сборника, что лишило ее значения временного квантора, поставленного над всюю книгою (соответственно и «Пора весенних гроз еще не миновала...» было перемещено).
- ¹⁰ Соловьев В. Стихотворения. Изд. второе, доп. СПб., 1895. Ц. р.: об. тит. л.: СПб., 20 марта 1895 г.; 4-я с. обл.: СПб. 18 июля 1895 г.
- ¹¹ Соловьев В. Стихотворения. Изд. 3-е, доп. СПб., 1900. СИ 1900, с. 141 (16–23 апр.).
- ¹² Лукьянов С. М. О Вл. С. Соловьеве в его молодые годы: Материалы к биографии. Пг., 1916–1921. Кн. 3. 1921. Вып. 1. С. 61. Как ясно из дальнейшего рассказа, «Ночное плавание» сопровождали стихотворения «Прометею» и «В сне земном мы тени, тени...».
- ¹³ Соловьев В. Стихотворения. Изд. 7-е, доп. шуточными стихотворениями, с вариантами, библиографич. прим., биографией и 1-м портр. Под ред. и с предисл. С. М. Соловьева. М., 1921. С. 347–348.
- ¹⁴ Лукьянов С. М. О Вл. С. Соловьеве в его молодые годы: Материалы к биографии. Пг., 1916–1921. Кн. 1. 1916. С. 382–383.
- ¹⁵ Соловьев С. М. Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель, 1977. С. 93.

- ¹⁶ *Стихотворения–Минц*. С. 325. К глубокому сожалению, этот тип ссылок, бессмысленных с археографической и эдиционной точки зрения, был едва ли не принудительной нормой серии, представляющей собою наиболее полный свод русских поэтических текстов в критическом издании.
- ¹⁷ РГАЛИ. Ф. 446.1.11. Зара Григорьевна обошла вниманием не только сравнительно малозначащие различия печатных редакций или приведенные С. М. Соловьевым разночтения из утраченного, вероятно, альбома, но и весьма и весьма содержательные варианты печатаемой нами редакции.
- ¹⁸ Соловьев, сохранявший гейневское «Marmorbild, / Dianens Konterfei» в *П* и первоначальной версии *Ч*, но заменивший этот образ античности в печатных вариантах на невнятно мотивированные «бледную тень» и «образ волшебный», в печатной десятой строфе многократно усиливает семантику оригинала, называя «страдалицу» впрямую падшим богом, – но мотивацию опять приходится искать вне текста стихотворения. Следует отринуть искушение связать гейне-соловьёвский образ «будто мраморный бог / Пред нами стояла она... Умрешь и воскреснешь со мной!» с «Воскресшими богами» Д. С. Мережковского (впредь до разветвленного генетического Исследования).
- ¹⁹ Молитва ко Господу нашему Иисусу Христу, в Молитвах утренних.
- ²⁰ Канон ко Святому Причащению, песнь 4.
- ²¹ Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. Сост., ст., коммент. Н. В. Котрелева. М., 1990. С. 210.
- ²² Собственно, самая замена заглавия (не «Ночное плавание», а «Призраки» ранней редакции) не указывает ли на то, что Соловьев подчеркивает, что его перевод не передача оригинала, а *вариация* на тему Гейне, развитие смысловых потенций на свой лад?!
- ²³ Минц З. Г. Владимир Соловьев – поэт // Стихотворения–Минц. С. 47–48.
- ²⁴ Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. Цит., с. 445. В связь с приведенной апологией ценности «личного самочувствия» нужно поставить слова Соловьева из «Чтений о Богочеловечестве», еще плотнее увязывающие образ героя «Ночного плавания» и «Прометею» (см.: Сочинения: В 2-х т. М., 1989. Т. 2: Чтения о Богочеловечестве; Философская публицистика. Сост., подготовка текста и примеч. Н. В. Котрелева и Е. Б. Рашковского. С. 150).
- ²⁵ *Стихотворения–Минц*. С. 59.
- ²⁶ Ср. также образ Софии в поэме «Три свидания»:
- И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.
- Мы не имеем возможности задержаться на последовательном выявлении переключек «Ночного плавания» с другими поэтическими произведениями Соловьева. Отметим только, что самый сюжет его повторяется в *перевод*е из Гафиза (1885):
- Зачем ты пьешь? я знать желаю!
Скажу зачем: я зол и горд,
И в море пьянства выезжаю,
Чтоб зло всё выбросить за борт.

(*Стихотворения–Минц.* С. 192.) Этот перевод в числе одиннадцати других из Гафиза был включен в «Стихотворения», тогда как тринадцать прочих туда введены не были – не значит ли это, что тема была – хотя бы и на подсознательном уровне – важна для мистика?

²⁷ Сочинения: В 2-х т. М.: Правда, 1989. Т. 2. Цит., с. 150.

²⁸ Сочинения: В 2-х т. М.: Правда, 1989. Т. 2. Цит., с. 146–147.

²⁹ *Соловьев В.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе с приложениями. СПб., 1900. С. 159–160.

³⁰ Ср.: *Мочульский К.* Владимир Соловьев: Жизнь и учение. Изд. 2. Париж, 1951. С. 259–260.

³¹ Ср., например, в письме к Е. В. Романовой от 27 января 1872 г. и 25 июля 1873 г. (Письма. Т. III. С. 61, 85) или в незавершенном наброске конца 1870-х гг. «Начала вселенского учения»:

«Учения Бэма и Сведенборга суть полное и высшее теософическое выражение старого христианства. Положительная философия Шеллинга есть первый зародыш, слабый и несовершенный, нового христианства или вселенской религии – вечного завета.

Каббала и неоплатонизм.

Бэм и Сведенборг.

Шеллинг и я.

Новоплатонизм – Каббала Закон Ветхий Завет

Бэм – Сведенборг Евангелие Новый Завет

Шеллинг – я Свобода Вечный Завет

(*Соловьев В. С.* Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. М., 2000. Т. 2: 1875–1877. Отв. ред. А. А. Носов. Состав. А. П. Козырев, Н. В. Котрелев. С. 177.)

³² Можно с необходимой осторожностью предположить, что соединение «Ночного плаванья» при отдаче его в печать с двумя итальянскими переводами было неслучайно: память молодых упований противопоставлялась безнадежной современности.

КСЕНИЯ КУМΠΑ

К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ КИНОКОМИТЕТА ПРИ ГИИИ¹

Зарождение отечественной науки о кино исследователи и современники связывали с созданием Кинокомитета при Государственном институте истории искусств (ГИИИ). «Я <...> считаю днем рождения советского и даже мирового киноведения момент, когда в нашем институте, Институте истории искусств, в 1925 г. по инициативе группы театроведов, и особенно А. А. Гвоздева, возник Кинокомитет». Так начал свои воспоминания один из старейших сотрудников сектора кино Н. Н. Ефимов². Более сдержанно, но в том же духе высказался в своих мемуарах «о первых шагах нашего киноведения» Э. М. Арнольди, назвавший Кинокомитет «первой ячейкой систематического научного изучения кинематографии на строго методической основе»³.

«Ситуация появления Кинокомитета в самом конце 1925 г. была во всех смыслах уникальная, так как кино вообще не считалось в серьезных сферах искусством», – пишет исследовательница ленинградского киноведения С. Д. Гуревич⁴. Главную роль в его создании она отводит А. А. Гвоздеву, и в частности его «информационному сообщению» «Кино в Германии: (Впечатления о Берлинской киновыставке)», прочитанному 19 декабря 1925 г. на заседании Разряда истории театра. «Неизвестно, – пишет она в своем эмоциональном опусе, – каким боком и как скоро повернулась бы судьба киномузы в институтских стенах, не случись в 1925 г. А. А. Гвоздеву попасть на Берлинскую выставку»⁵.

При изложении истории возникновения Кинокомитета и его деятельности С. Д. Гуревич следует за упомянутыми воспоминаниями. Между тем документы, до сих пор не привлекавшие внимание киноведов, рисуют несколько иную картину. В частности, весьма спорной представляется исключительная роль Гвоздева в создании Кинокомитета. Не выдерживает критики и утверждение о зарождении науки о кино в силу случайного стечения обстоятельств и энтузиазма организатора. Да и сама попытка образования киноцентра в ГИИИ была предпринята раньше.

Отсчет истории киноведения в стенах института следует начать с осени 1924 г., когда руководитель Госкурсов при ГИИИ А. И. Пиотровский

пригласил на Театральный факультет читать курс «Введение в изучение кино» молодого филолога К. Н. Державина, как и Пиотровский, страстно увлеченного кинематографом⁶. А. И. Пиотровский относился к тому типу идеологизированных лидеров авангарда 20-х годов, чьи искренние увлечения счастливо сочетались со столь же искренним «подчинением велению времени». Идея изучения актуального и политически ангажированного искусства приветствовалась руководящими инстанциями. Сигналы об этом подавались сверху⁷. Таким образом, зарождение киноведения – факт не случайный, а скорее конъюнктурный. Вероятно, следует напомнить, что на слуху у всех было не только известное высказывание Ленина; вопросу развития советского кино как «средства коммунистического просвещения и агитации» посвящен специальный раздел резолюции XIII съезд ВКП(б), состоявшегося в мае 1924 г.⁸

Второй шаг в направлении киноведения был сделан институтом через полгода. В Президиум Разряда истории театра тот же К. Н. Державин подал докладную записку о назревшей необходимости, «учитывая возрастающее культурное, художественное и общественное значение кино», приступить к его изучению⁹. И 25 апреля 1925 г. на заседании ТЕО было принято постановление о создании Киносекции в структуре Театрального разряда¹⁰. Как и следовало ожидать, Художественный отдел Главнауки 8 мая 1925 г. «всемерно поддержал» это начинание¹¹, а 29 мая 1925 г. на заседании Ученого совета ГИИИ решение ТЕО о создании Киносекции получило одобрение¹².

Между тем секция эта была недееспособной. Заметим, что так бывало и с другими структурами, навязанными институту сверху и не обеспеченными специалистами и финансами¹³. Кроме А. И. Пиотровского, изучать кино в Театральном разряде в начале 1925 г. было некому. Справедливости ради следует сказать, что кинематография и особенно кинокритика находились тогда в руках любителей. Сам же председатель ТЕО А. А. Гвоздев, как известно, киноискусство не жаловал. Правда, в небольшой заметке, отдавая официальную дань 30-летию «Великого Немого», он не преминул подчеркнуть, что институт к этому юбилею «учредил секцию истории и теории кино» и организация ее работы находится сейчас на «подготовительной» стадии¹⁴. Однако подготовительная стадия затянулась на восемь месяцев, и трудно сказать, когда бы закончилась, если бы не усилия А. А. Кроленко, предпринявшего на периферии института, в стенах своего издательства «Academia» (на Литейном, 40), первые шаги по реальной организации изучения кино. Об этой подспудной работе дает представление дневник издателя, хранящийся в Рукописном отделе РНБ¹⁵. Остановимся вкратце на записях, имеющих отношение к предыстории Кинокомитета.

Напомним, что с весны 1923 г. издательство «Academia» начинает сотрудничать с ГИИИ, а в начале 1924 г. происходит объединение этих двух учреждений. Объединение с Зубовским институтом необходимо было для дальнейшего функционирования издательства¹⁶. Судя по дневнику, на первых порах этот вынужденный альянс вполне устраивал издателя. Будучи заядлым театралом (в дневнике 1924 г. зафиксированы частые посещения драматических и оперных «актеатров», кабаре «Карусель», студии «Ваятели масок», театра «Балаганчик», вечеров ФЭКСов, спектаклей С. Радлова и т. д.¹⁷), он сразу сближается с председателем ТЕО А. А. Гвоздевым и начинает тесно сотрудничать с Разрядом истории театра. Издатель на этом раннем этапе полон театральными замыслами и планами. Именно монографии по истории театра – среди первых осуществленных им институтских изданий 1923 г.¹⁸ В 1924 г. Кроленко посещает открытые заседания ТЕО (присутствует на докладах С. С. Мокульского, И. И. Соллертинского, А. Я. Таирова и В. Э. Мейерхольда¹⁹), задумывает грандиозное издание балетного сборника-альбома в сотрудничестве с А. Н. Бенуа и рядом других художников²⁰, обсуждает возможность выпуска театрального журнала²¹, оказывается среди организаторов институтского предприятия «Гистрион» – экспериментальной театрально-музыкальной студии²².

В то же время, обладая трезвым умом книжного предпринимателя, Кроленко вскоре приходит к убеждению, что выпускать убыточные институтские труды его издательство, лишенное субсидий и долгосрочных кредитов, не может²³. Сложные условия тогдашнего книжного рынка с каждым месяцем ухудшали финансовое положение «Academia». На институтских заседаниях уже с апреля 1923 г. Кроленко предлагает параллельно с подготовкой научных трудов всем разрядам разработать планы популярных, более прибыльных изданий, что в целом находит понимание Правления и самого Зубова²⁴.

Однако планы подготовки популярных брошюр и учебников разрабатывались крайне медленно. Тогда Кроленко на свой страх и риск задумывает выпуск книг, которые не имели отношения к ГИИИ, но, по его представлениям, должны были принести доход и таким образом дать возможность вкладывать деньги в нерентабельные научные монографии и «Временники» института. В 1924 г. были задуманы и впоследствии частично осуществлены серия книг для радиолюбителей (с появлением радиоприемников пользовавшаяся большим спросом), беллетристическая серия (переводной художественной литературы) и серия книг по шахматам²⁵.

Именно в период поиска рентабельных изданий 29 апреля 1924 г. знакомый Кроленко по студии «Ваятели масок» О. И. Радовский²⁶ предлагает опубликовать сделанный им перевод популярной книги датского режиссе-

ра Урбана Гада «Кино»²⁷. Кроленко обращается за помощью и консультацией к двум связанным с издательством киноведам. На книгу дает положительный отзыв А. И. Пиотровский²⁸, а отредактировать перевод издатель просит К. М. Миклашевского²⁹. Эта просьба наталкивает последнего на мысль об издании в «Academia» серии книг по кино³⁰. 8 мая 1924 г. Кроленко записывает: «Миклашевский предлагает издать серию книг по кинематографии. Прошу его представить письменный проект»³¹. А уже на следующий день «Миклашевский приносит проект» серии, который Кроленко безоговорочно принимает³².

Этому проекту, однако, не суждено было осуществиться. Миклашевский, ничего не сделав для его реализации, летом 1924 г. эмигрировал во Францию. Следует иметь в виду, что киноведческая литература только начинает появляться на Западе; в России же она была представлена лишь несколькими легковесными брошюрами³³. По сути дела надо было начинать на пустом месте. Кроме того, «Academia» летом 1924 г. находилась в состоянии серьезного финансового кризиса. Поэтому между выходом первой и второй книги по кино проходит более года. Но, несмотря на все эти трудности, Кроленко не отказывается от замысла киносери. 15 мая 1924 г. он делает попытку завязать отношения с заместителем ответственного редактора журнала «Кинонеделя» П. Я. Вейнштейном, предложив ему «издание книг по кино на паритетных началах»³⁴. Но и этот проект не был реализован.

Между тем слухи о плане киноизданий провоцируют поток предложений. 31 мая Кроленко оказывается в одном поезде Ленинград-Москва с бывшим тогда директором фирмы «Киносевер» Ю. И. Брусиловским³⁵. Через некоторое время новый знакомец посещает издательство и предлагает включить в план «кой-какие издания по кино»³⁶, «в которых ощущается острая потребность»³⁷. 19 августа на прием к Кроленко заходит К. Н. Державин с идеей издать его «книгу о кинематографии»³⁸; 16 сентября артист и ассистент режиссера М. А. Галл советует Кроленко напечатать «большую книгу по технике кино»³⁹; 25 ноября «Хилькевич, кинорежиссер Севзапкино, предлагает к изданию написанную им книгу о кино»⁴⁰; и наконец, после выхода (22 декабря) тиража книги У. Гада⁴¹, О. И. Радовский является с предложением новых работ⁴². Однако Кроленко считает, что сейчас «это несвоевременно»⁴³.

В ГИИИ вопрос об издании серии книг по кино (вероятно, по инициативе Кроленко) был поднят 28 января 1925 г. на совместном заседании с Правлением издательства, где седьмым пунктом было постановлено: «Издание книг по кино считать боевой задачей, но организацию серии признать делом Театрального разряда Института, и предложить им в спешном порядке разработать соответствующий план, проводя его через Редакци-

онную коллегию»⁴⁴. Однако дальше постановления дело опять не пошло: на заседаниях Театрального разряда киносерию не упоминается. Правда, 30 января 1925 г. на Правлении было запланировано издание книги Эрнста Кусте «Синема»⁴⁵, и работа по ее подготовке в начале 1925 г. шла полным ходом⁴⁶, но книга эта так и не появилась⁴⁷.

По дневнику Кроленко видно, что всю первую половину 1925 г. он не рискует действовать самостоятельно и от предложений книг по кино уклоняется. 19 марта он «возвращает рукопись Беленсона (кино)»⁴⁸, а 31 марта отвергает еще одну «рукопись по кино» не названного в дневнике «знакового Н. Никитина»⁴⁹. Кроме того, он долго «откладывает вопрос» о заключении договора с А. А. Гвоздевым на публикацию переведенной им книги Ф. Тальбота «The Moving Pictures», от которой переводчик был «в большом восторге»⁵⁰. При этом идея выпуска киносерию для Кроленко не теряет привлекательности, и он продолжает вести переговоры о ней в Москве с Госкино, а в Ленинграде – с Севзапкино⁵¹.

Только летом 1925 г. Кроленко решается приступить к подготовке серии самостоятельно. Возможно, определенную роль сыграл спрос на книгу У. Гада⁵²; возможно, накопилась «критическая масса» кинопредложений. Кроме того, к этому времени чуть-чуть стабилизируется финансовое положение издательства⁵³. Так или иначе, в июне Кроленко ведет переговоры о реализации популярной киносерию в Москве со своим братом, соиздателем «Academia» Я. А. Кроленко⁵⁴ и с близкими к издательству поэтом М. А. Кузминым⁵⁵ и театроведом, филологом и переводчиком Б. А. Кржевским⁵⁶. В начале июля 1925 г. уже без возражений он принимает у Гвоздева перевод нескольких глав книги Тальбота, составивших первый выпуск⁵⁷, и договаривается с ним о дальнейшем ее переводе⁵⁸. 28 июля 1925 г., окончательно утвердившись в своем решении, издатель пишет в Париж К. М. Миклашевскому, предлагая ему «принять участие в <...> киносерию и помочь подобрать литературу»⁵⁹.

С осени 1925 г., вернувшись из отпуска, Кроленко начинает активно претворять в жизнь свой замысел. Следует заметить, что уже с конца 1924 г. он планомерно собирает западную литературу по кинематографии: регулярно покупает книги и киножурналы в московских и ленинградских магазинах международной книги, а также получает их от своих европейских корреспондентов. Из Парижа ему почти ежедневно присылают книжные бандероли Г. Л. Лозинский⁶⁰ и К. М. Миклашевский, из Берлина – книгоиздательство «Петрополис», а из Лейпцига – книготорговая фирма «Маркерт и Петерс»⁶¹; с указанными издательством и фирмой у «Academia» давно имелся хорошо налаженный книгообмен. К 1925 г. у Кроленко собирается обширная и для того времени уникальная библиотека по кино⁶². И дневник начинает пестреть записями о ее посещении друзьями и сотруд-

никами, институтскими деятелями и особенно часто – новыми молодыми знакомцами Кроленко, авторами задуманной серии.

Первым из будущих авторов в издательство является пианист, поэт и кинолюбитель М. Д. Бронников⁶³, который 2 сентября «предлагает свои услуги для серии кино». «Он, оказывается, много занимается этим делом, – отмечает Кроленко, – и у него, оказывается, уже готовы работы, которые он мне передает на просмотр»⁶⁴. А 11 сентября Бронников приносит план своей книги о кинозвезде американского кино Мэри Пикфорд – первой брошюры киносери, подготовленной в издательстве «Academia»⁶⁵.

Почти одновременно в издательство приходят и другие будущие авторы книг по кино: Н. Н. Ефимов, тогда студент второго курса Словесного отделения Высших государственных курсов искусствоведения (ВГКИ) при ГИИИ (18 сентября)⁶⁶, и Б. В. Мазинг, студент четвертого курса ТЕО ВГКИ (22 сентября)⁶⁷, а также двадцатилетний бойкий кинокритик И. З. Трауберг (19 сентября)⁶⁸, брат известного режиссера Л. З. Трауберга. Они обсуждают с Кроленко план киносери в целом, предлагают свои темы в цикле «Артисты экрана»: Мазинг и Ефремов – книги о немецких киноактерах⁶⁹, Трауберг – об американских⁷⁰. С осени 1925 г. эти трое молодых людей вместе с Бронниковым почти ежедневно заходят в издательство, чтобы решить возникшие проблемы, проводят вечера в доме Кроленко, работая в его библиотеке в поисках нужных материалов и иллюстраций для своих брошюр. В декабре к ним присоединяется еще один будущий автор и навсегда издательства Ю. Б. Мещанинов-Рони⁷¹.

31 октября 1925 г. издательство вновь посещает Ю. И. Брусиловский⁷². «Он очень рад принять участие в нашей серии и оказать всякое организационное содействие», – отмечает Кроленко⁷³. Брусиловский действительно пытается помочь Кроленко, в частности ведет переговоры (правда, не имевшие в конце концов успеха) о совместной работе с Киноиздательством⁷⁴. В конце декабря с разными предложениями к Кроленко заходят специалист по кинотехнике П. С. Радецкий⁷⁵, режиссеры Л. З. Трауберг⁷⁶ и С. И. Юткевич⁷⁷. Вскоре все перечисленные кинодеятели создадут активное ядро Кинокомитета, а через полгода большинство из них окажутся на Кинофакультете Госкурсов, достаточно условно разделившись на преподавателей и слушателей⁷⁸.

Войдя в издательский раж, Кроленко в первые месяцы втягивает в работу над киносерией далеких от киноведения сотрудников издательства. А. А. Франковскому он поручает отредактировать книгу Бронникова⁷⁹, А. А. Смирнова просит подготовить книгу по кино⁸⁰, а уезжающего за границу Н. Э. Радлова – «сделать кое-что для нашей кино-серии»⁸¹. М. А. Кузмин хоть поначалу и берется за работу по кино, но, будучи совершенно не расположен к ней, 18 декабря 1925 г. отказывается от навязанной ему

брошюры о немецком актере Конраде Фейдте⁸² (этот заказ в 1926 г. Кроленко передает Державину⁸³). Организация киносерии настолько захватила Кроленко, что он готов пренебречь запланированными работами института⁸⁴. Как явствует из дневника и протокола Правления ГИИИ⁸⁵, дело доходит до скандала, который устраивают председатель Словесного разряда В. М. Жирмунский и замдиректора института Я. А. Назаренко⁸⁶.

Осенью 1925 г. о задуманной киносерии Кроленко извещает и сотрудников Разряда истории театра ГИИИ. 8 сентября на прием приходит И. И. Соллертинский. «Говорю с ним по поводу нашей киносерии и предлагаю принять участие, – записывает Кроленко. – Он охотно откликается и обещает переговорить с институтской киносекцией»⁸⁷. 21 октября Кроленко сообщает о «планах в области киноиздательства» зашедшему на Литейный А. И. Пиотровскому, «приглашая его принять участие в русском отделе», и тот, как записывает далее Кроленко, «выражает полное согласие и предлагает еще привлечь Державина»⁸⁸. Последний является в издательство 31 октября, обещает доставить свой проект киносерии, а также «издать курс своих лекций в институте»⁸⁹. Вскоре Державин берет тему о Джекки Кугане из принесенного им самим плана и наравне с другими авторами становится своим человеком в доме издателя⁹⁰.

Следует заметить, что ряд приглашенных авторов в киносерии так и не участвовали. И. И. Соллертинский не успевает подготовить предложенную им самим книгу «Киноартисты советского кино»⁹¹. Ничего не напишет и молодой талантливый сотрудник Театрального разряда Н. П. Извеков, который поначалу «не отказывается дать интересную какую-то книгу»⁹². В дальнейшем уклоняются от сотрудничества с «Academia» Л. З. Трауберг и С. И. Юткевич. Первый, судя по дневниковым записям, предпочитает печататься в конкурирующем издательстве «Кинопечать»⁹³, второго не устраивает выплачиваемый «Academia» мизерный гонорар⁹⁴.

С конца сентября Кроленко вступает в переписку с находящимся в Германии Гвоздевым. «Длиннейшее письмо Гвоздеву с изложением наших планов книгоиздательства и предложением принять участие», – записывает он 23 сентября 1925 г.⁹⁵ Судя по дневнику, издатель не только делится с Гвоздевым своими планами, но и просит его подыскать авторов книг по киноведению в среде русских эмигрантов⁹⁶. Гвоздев сразу откликается; скорее всего, посещение Берлинской киновыставки было связано с этой просьбой.

Интересно, что сам Кроленко серьезно втягивается в работу и становится вполне профессиональным редактором серии. Много рождается и познается в разговорах с посетителями⁹⁷, в коллективных обсуждениях книг с авторами, при редактировании рукописей. Судя по дневниковым записям, с весны-осени 1925 г. каждый вечер до глубокой ночи, а иногда и по утрам

издатель садится за просмотр новых русских, французских и немецких киножурналов и книг, всё больше и больше увлекаясь киноведением. В дневнике начинают встречаться записи об исправлении и дополнении новыми фактами и иллюстрациями сданных в производство рукописей и даже о написании им вводных статей к той или иной брошюре⁹⁸. И что показательно – из завязанного театрала он превращается в ревностного кинозрителя⁹⁹.

В середине ноября А. А. Гвоздев возвращается из командировки и встречается с Кроленко. Как явствует из дневника, Гвоздев рассказывает издателю о своей заграничной «деятельности по кино», обсуждает с ним издательский план киносери, заключает договор на второй выпуск книги Гальбота¹⁰⁰. Будучи человеком авторитарного склада, он сразу берет инициативу в свои руки¹⁰¹ и задумывает перенести центр по изучению киноискусства из издательства в руководимый им отдел института, то есть реорганизовать Киносекцию при ТЕО.

2 декабря 1925 г. Кроленко оставляет в дневнике примечательную запись: «Мокульский сообщает об избрании его организатором киносекции и просит у меня совета. Договариваемся с ним в целом ряде вопросов. В субботу решаем назначить организационное собрание»¹⁰². Однако в субботу заседание не состоялось из-за срочного отъезда Кроленко в Москву, и в понедельник 7 декабря Кроленко делает еще одну запись: «Мокульский просит разрешения на среду назначить первое собрание киносекции». И далее: «Сговаривается со мной относительно плана работы»¹⁰³.

Итак, на самом раннем этапе Кроленко фактически играет главную роль в этом предприятии как наиболее искушенный организатор киноведения, поскольку филолог и театровед С. С. Мокульский к этому времени был знаком с кинематографией не более, чем рядовой зритель. Давно и тесно связанный с издательством (как переводчик), он советуется с Кроленко о том, как спланировать работу, а значит – кого привлечь к ней. Видимо, именно тогда Кроленко предлагает пригласить к участию своих авторов. И таким образом зарождается идея киноцентра с привлечением посторонних сотрудников – учреждения, которое на первом заседании Киносекции получило название Кинокомитета.

В среду 9 декабря он записывает в дневнике: «...Еду в институт <...> В 6 ¼ началось заседание киносекции. Присутствуют: 1) Гвоздев, 2) Мокульский, 3) Извеков, 4) Державин, 5) Пиотровский, 6) Финагин¹⁰⁴, 7) Брюллов¹⁰⁵, 8) Брусиловский, 9) Нелиус¹⁰⁶, 10) Соллертинский и 11) я. Сначала доклад Гвоздева по организации секции, затем мой – по издательству. Затянулись разговоры до 9 ч., но в общем были продуктивны. Через десять дней решили назначить собрание с докладом»¹⁰⁷.

Протокол этого организационного собрания Киносекции сохранился в архиве ГИИИ¹⁰⁸. В нем зафиксированы тезисы обоих докладов. Устано-

вочный доклад Гвоздева содержит широковегательную программу работы. Он предлагает и подготовку научных и научно-популярных докладов, и издание научных и научно-популярных книг, и «расширение преподавательской работы по кино», и «изучение кинозрителя»¹⁰⁹. Наиболее интересными и «продуктивными» представляются выступления трех оппонентов. Это – предложение Державина «ограничить» изучение кино «изучением экрана (т. е. результата кинопроизводства)», «рекомендация» Кроленко «в первую очередь сосредоточиться на чисто художественной области киноискусства» и «замечание» Брусиловского: «заняться научной разработкой ряда теоретических проблем»¹¹⁰. Однако в конце концов авторитет Гвоздева берет верх, и его расплывчатая программа с рядом дополнений принимается в постановлении протокола¹¹¹.

В протоколе этого собрания отражено и решение об учреждении Кинокомитета, причем, кто его инициировал, здесь не говорится, но приводится обоснование: «...Киносекция как одно из отделений Отдела истории и теории театра ограничена в своем составе исключительно членами отдела и потому не допускает свободного расширения путем привлечения лиц со стороны. Между тем необходимой предпосылкой продуктивности научной работы в области кино является создание широкой кинообщественности, каковая может являться лишь результатом тесной смычки киносекции с производственными киноорганизациями»¹¹². Действительно, комитеты института по уставу имели возможность принимать в члены известных деятелей искусств и специалистов из других учреждений. Таким образом, если оставить в стороне декларации о «смычке» и «широкой кинообщественности», то реальной причиной возникновения Кинокомитета оказывается отсутствие в ТЕО специалистов.

На этом же заседании деятельность издательства была поставлена под контроль будущего Комитета. Постановление гласило, что «все печатные работы, выпускаемые издательством», предварительно должны быть «заслушаны в качестве докладов и обсуждены в заседаниях Кинокомитета»¹¹³. Кроме того, Гвоздев предложил дополнить программу Кроленко¹¹⁴ циклом книг по советскому кино, что, заметим, так и осталось нереализованным. Гвоздев же возглавил и первое заседание новоизбранного Кинокомитета (19 декабря), поставив на повестку дня свое сообщение «Кино в Германии», то самое, с которого исследователи и мемуаристы начали запоздалый отсчет истории киноведения в ГИИИ.

На самом деле роль председателя, которую взял на себя Гвоздев, была представительской. Организовывал заседания Комитета «исполняющий обязанности секретаря» С. С. Мокульский. Судя по дневнику, он занимался переговорами с докладчиками, рассылал повестки и по всем организационным делам продолжал советоваться с Кроленко¹¹⁵. К концу января

Мокульский настолько сближается с кинодром издательства, что Кроленко делает его своим помощником (на ставке) в подготовке киносерии¹¹⁶.

Несмотря на вольное или невольное узурпирование Кинокомитетом (и его председателем) инициатив не имевшего киноведческих амбиций Кроленко, наработки «творческой лаборатории», созданной издателем «Academia», отчетливо обнаруживают себя и на первом, и на последующих заседаниях Комитета.

Среди будущих членов Кинокомитета в протоколе организационного собрания прежде всего названы М. Д. Бронников, Ю. И. Брусиловский и Н. Н. Ефимов; помимо таких известных в эти годы кинорежиссеров, как А. В. Ивановский¹¹⁷, Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг и С. А. Тимошенко, в списке присутствуют и юные критики – Борис Мазинг, Илья Трауберг и Юрий Мещанинов-Рони¹¹⁸. Иначе говоря, добрая половина приглашенных – авторское ядро киносерии издательства «Academia». Они же становятся постоянными и наиболее активными членами Комитета. В дальнейшем в издательство приходят настоящие и будущие его члены: 15 февраля 1926 г. появляется Э. М. Арнольди¹¹⁹, еще раньше – С. А. Тимошенко, с которым Кроленко знакомится на первом заседании Кинокомитета и быстро сближается¹²⁰, а в конце 1926 г. – Б. С. Лихачев¹²¹ и Г. М. Козинцев¹²².

Кроме того, несмотря на грандиозное количество докладов, предложенных на первом заседании Кинокомитета 19 декабря¹²³, вакуум последующих его собраний заполняет обсуждение работ, подготовленных или готовящихся в киносерии¹²⁴. Всё это свидетельствует о том, что издание книг по кино не только стало базой для возникновения Кинокомитета, но и стимулировало его раннюю деятельность. Не случайно «период расцвета»¹²⁵, переживаемый этим киноведческим центром (1926–1927 гг.), совпадает со временем выпуска киносерии. Иначе говоря, именно усилиями А. А. Кроленко в определенной мере был подготовлен штат Кинокомитета и разработаны некоторые темы и направления его будущей работы.

В последующие полтора года Кроленко регулярно посещает заседания Кинокомитета¹²⁶, всегда выступает на докладах оппонентом, и дневник его служит интересным комментарием и дополнением к сохранившейся части протоколов¹²⁷. Страницы дневника дают представление о грандиозной подвижнической работе издателя по подготовке вышедших и не успевших выйти книг, в том числе и книг киносерии.

28 мая 1926 г., после совещания с самыми близкими сотрудниками о порядке издания запланированных книг, Кроленко фиксирует в дневнике: «Решаем энергично гнать книги по кино»¹²⁸. И действительно, за год (с 1 октября 1925 по 1 октября 1926 г.), несмотря на тяжелейшие внешние условия¹²⁹, выходит рекордное количество книг киносерии – 12 изданий¹³⁰.

Однако активизировать издание книг по кино оказалось очень не просто. Именно с мая 1926 г. со стороны Гублита раздаются угрозы запрещения выпуска киносери¹³¹. Книги по кино, подготовленные в издательстве «Academia», задерживаются в цензуре на полгода и более, подвергаются купированию или не пропускаются вовсе¹³². В 1927 г. козни чинит конкурирующее издательство «Кинопечать», сотрудники которого начинают распространять слухи о ликвидации издательства «Academia»¹³³, о его некредитоспособности¹³⁴, о слиянии с «Кинопечатью»¹³⁵, добиваясь монополии на издания по кино и театру. Позиция «Кинопечати» находит поддержку в Смольном и ЦК ВКП(б), где проводится идея «типизации книжной продукции». С весны 1927 г. настойчиво ведутся разговоры о едином «Театиноиздательстве», а необходимость монополизации мотивируется тем, что «параллелизм в деле выпуска кинолитературы» способствует выходу «идеологически не выдержанной продукции»¹³⁶. Об окончательной реорганизации киноиздательства было объявлено осенью 1927 г.¹³⁷

Кроленко сначала пытается бороться и отстаивать свои права, обращаясь в Отдел печати Наркомпроса, Главнауку, Главлит и прочие инстанции¹³⁸. Он еще планирует выпуск новых книг – Г. М. Козинцева¹³⁹, Б. С. Лихачева¹⁴⁰, И. З. Трауберга¹⁴¹ и др., «сговаривается о формах работы по кино» с Тыняновым¹⁴², Э. М. Арнольди¹⁴³ и В. В. Недоброво¹⁴⁴, задумывает организацию «Временников» по кино¹⁴⁵, неоднократно устраивает у себя собрания авторов серии для обсуждения цикла брошюр о выдающихся фильмах мирового кино¹⁴⁶. Но осуществить всё это ему уже не удастся. В создавшихся невыносимых условиях киносери¹⁴⁷ становится нерентабельной. С середины 1927 г. Кроленко, вероятно, понимая бессмысленность борьбы, переключается на проекты других популярных серий – театральных и литературных мемуаров и переводной классической литературы. Впрочем, дальнейшие начинания издательства «Academia», как и серьезный анализ деятельности Кинокомитета и взвешенная оценка его роли «в истории мировой кинематографии», выходят за рамки настоящего сообщения.

В качестве постскрипума всё же позволим себе, опираясь на архивные данные, несколько общих замечаний, корректирующих оценку киноведами роли «формалистов» в работе Кинокомитета, а также созданную мемуаристами идиллическую картину его деятельности.

О том, что ситуация в Кинокомитете довольно скоро приобрела конфликтный характер, свидетельствует не только известная записка сотрудников ЛИТО¹⁴⁸, поданная в Правление ГИИИ 11 ноября 1927 г.¹⁴⁹, но и ряд

более ранних документов и фактов. Причем работой Кинокомитета были недовольны как раз наиболее профессиональные представители «производственников» и теоретиков.

Определенные сложности создавали, судя по всему, амбиции Гвоздева. Вскоре после возвращения из-за границы он устраивает в издательстве «бурное объяснение», выговаривая для себя роль главного редактора киносерии¹⁵⁰, и впоследствии продолжает конфликтовать с издательством. В начале апреля 1926 г. он протестует против помещения марки Кинокомитета на книгах серии¹⁵¹ на заседании ТЕО¹⁵² и «будитует» этот вопрос на редколлегии¹⁵³. А осенью того же года инициирует конфликт с издателем из-за С. С. Мокульского. Узнав о том, что его ближайший помощник (а не он) редактирует большую часть книг киносерии, Гвоздев категорически требует его отстранения. Причем Кроленко справедливо отмечает: «почва здесь явно материальная»¹⁵⁴.

И нелегкий характер Гвоздева, и принципиальное требование сотрудников ЛИТО вывести киноведение из ТЕО, и методологические расхождения, и неприятие дилетантизма – всё это провоцирует напряжение вокруг деятельности Кинокомитета. Кроленко записывает в дневнике уже 27 сентября 1926 г.: «Распри в институте насчет открытия особого Кино разряда»¹⁵⁵. А на следующий день, после неожиданного прихода секретаря ЛИТО Б. В. Казанского на Литейный, 40, Кроленко фиксирует разговоры о Кинокомитете и отмечает: «Он почему-то выдвигает мою кандидатуру в председатели»¹⁵⁶. О реформе Кинокомитета Казанский снова заводит речь с Кроленко в конце 1926 г.¹⁵⁷, а 21 января 1927 г. секретарь ЛИТО вместе с Тыняновым заходят вечером к издателю домой. «Оживленно беседуем с ними на литературные темы, и <о> наших мемуарных планах, и Обществе изучения литературы, и об реорганизации Кинокомитета. Их условия – эмансипация комитета из-под театрального разряда. Я обещаю переговорить об этом с театр<?> и со Шмитом»¹⁵⁸.

«Условия», о которых упоминается в записи Кроленко, – это условия работы в Кинокомитете (и соответственно в киносерии). Заметим, что Тынянов и Эйхенбаум с самого начала игнорировали его заседания, хотя на первом собрании Киносекции (9 декабря 1925 г.) их заочно избрали членами Президиума Кинокомитета¹⁵⁹. Судя по протоколам, единственное посещение Тыняновым Кинокомитета, а именно восьмого заседания с докладом Ю. И. Брусиловского «Вопросы теории кино» (20 февраля 1926 г.), было явно знаковым, декларирующим несогласие с методологической установкой и докладчика, и руководства Комитета. Тынянов, открыв прения, «коснулся вопроса о методе изучения и предложил выдвинуть на первый план не социологический, а эстетический метод. Основные задачи, с его точки зрения, – ограничить кино от смежных искусств и анализировать

конкретные фильмы, устанавливая дифференциальные признаки работы отдельных художников кино»¹⁶⁰.

Совершенно очевидно, что при таком отношении к работе Комитета выступление Б. В. Казанского с докладом «Кино в системе искусств» в межразрядном Соцкоме, а не в Кинокомитете, выглядело как демонстрация¹⁶¹. Собственно, и знаменитый сборник «Поэтика кино» скорее можно расценить как факт полемики с установками Кинокомитета, чем как результат его деятельности. Не случайно он вышел не под маркой Кинокомитета в издательстве «Academia», а во враждебной ему «Кинопечати»¹⁶².

Наиболее талантливые молодые киноведы ТЕО тоже не проявляли особой активности. Даже А. И. Пиотровский, среди разнообразных занятий которого кино становится главным, за четыре года существования Кинокомитета в ТЕО¹⁶³ сделал только один научный доклад¹⁶⁴.

Молодые критики, начинающие сценаристы, режиссеры и просто кинолюбители, принимавшие активное участие в заседаниях Комитета, были мало искушены в методологических вопросах киноведения. И уж совсем не имели отношения к науке их жены¹⁶⁵, актеры и актрисы¹⁶⁶, посещавшие первые заседания Кинокомитета, сразу ставшего модным предприятием¹⁶⁷.

Против непрофессионализма, захлестнувшего работу Комитета в первое полугодие, выступил С. А. Тимошенко, подавший 1 ноября 1926 г. официальную докладную записку А. А. Гвоздеву об усовершенствовании деятельности Кинокомитета¹⁶⁸. Записка была выдержана в корректных тонах, но выражала принципиальное несогласие с привлечением к работе «широкой кинообщественности» и содержала предложение произвести «тщательный отбор» членов Кинокомитета, в котором «места дилетантам быть не может». «Вхождение в состав Кинокомитета, – с точки зрения Тимошенко, – требует или наличия серьезных чисто кинематографических работ, или известной роли в практике Советского кино»¹⁶⁹.

Но, пожалуй, самым первым против низкого научного уровня работы Кинокомитета выступил тот же А. А. Кроленко. Так, уже в дневниковой записи от 13 февраля 1926 г. он возмущается плохой организацией четвертого заседания (состоявшегося в этот день), имеет по этому поводу «крупный разговор» с Мокульским, называет в нем выступление Гвоздева «неприличной болтовней»¹⁷⁰. Свое недовольство 18 февраля он высказал и самому председателю Комитета, который с ним «вполне согласился»¹⁷¹. А на заседании 4 декабря 1926 г. Кроленко «сделал ряд резких общих замечаний» по поводу беспомощного и сумбурного доклада Н. М. Александрова «Эстетические обоснования киноискусства», сочтя его «издевательством» «и выразив претензию Президиуму Кинокомитета, допустившему доклад к чтению»¹⁷².

Заметим кстати, что представители формальной школы (Тынянов и Эйхенбаум) не сыграли приписываемой им киноведами и мемуаристами существенной роли и в работе другого институтского центра изучения кино – Кинофакультета Госкурсов. Судя по документам, Тынянова избрали деканом этого отделения 12 мая 1926 г.¹⁷³, как только на заседании Президиума Госкурсов было принято решение о самостоятельном статусе Кинофакультета, его независимости от ТЕО (то есть от опеки Гвоздева)¹⁷⁴. Кандидатуру Тынянова предложил А. И. Пиотровский, который в 1925–1926 гг. в своих теоретических киноведческих положениях еще опирался на «морфологический» метод, считая, что «неотложной работой Кинокомитета при Институте истории искусств» является «детальный анализ киномонтажа и строения отдельных характерных фильмов», и подчеркивая, что кино «должно найти свое специфическое обличье»¹⁷⁵ и «освободиться от оков литературы и театра»¹⁷⁶.

Кинофакультет сразу после открытия стал необычайно популярен. В первый же год на него пришло слушателей больше, чем на театральный, а на следующий год разница стала еще существеннее¹⁷⁷. Однако руководитель нового факультета, который вначале отнесся к работе с энтузиазмом¹⁷⁸, возможно, по состоянию здоровья, возможно, из-за занятости или по каким-то другим причинам, оказался не способен справиться с организационно-административной работой, которая к концу первого года на глазах разваливается. Приглашенные режиссеры, пользующиеся особым успехом у слушателей, – Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг, – во втором семестре 1926/27 учебного года начали пропускать занятия, а в 1927/28 г. совсем покинули Курсы. Пропускали занятия и приглашенные преподаватели других отделений, читавшие курсы по истории музыки, изобразительных искусств и литературы, что вызывало жалобы студентов¹⁷⁹.

Да и сам Тынянов редко посещал факультет¹⁸⁰. Он так и не прочел здесь ни одного курса¹⁸¹. Не был осуществлен и предложенный ему и Эйхенбауму в 1927/28 г. курс «Общая теория кино»¹⁸². Возможно, как сотруднику Севзапкино Тынянову было проще организовать просмотры (с анализом) фильмов и руководство летней практикой студентов¹⁸³, однако никаких документов по этому поводу в архиве Курсов не обнаружено. Через год с небольшим, 15 августа 1927 г., Тынянов подает заявление об уходе с руководящего поста¹⁸⁴. Таким образом, студенты КИНО за все время обучения из теоретических курсов слушали только один довольно короткий курс Эйхенбаума по киностилистике¹⁸⁵.

После ухода Тынянова Кинофакультет просуществовал недолго. 10 сентября 1927 г. его возглавляет Б. В. Казанский¹⁸⁶, который 8 октября из-за конфликта с Гвоздевым подает заявление об уходе¹⁸⁷. 25 октября на пост декана баллотируется А. А. Гвоздев (по предложению дипломатического

А. И. Пиотровского)¹⁸⁸, однако до декабря он так и не приступает к своим обязанностям. Чтобы спасти оставшийся без руководства факультет, в декабре 1927 г. А. И. Пиотровский вынужден возглавить его сам, оставив заместителем Б. С. Лихачева. Но при занятости первого и полной неспособности последнего организовать учебный процесс Киноотделение быстро деградирует¹⁸⁹. В марте 1928 г. (на второй год его существования) в силу объективных причин (отсутствие преподавателей по специальным предметам), по инициативе Профобра¹⁹⁰ и не без давления А. А. Гвоздева, на заседании Президиума ВГКИ было принято решение о слиянии Киноотделения с ТЕО¹⁹¹. Деканом образованного Теакиноотделения становится всё тот же А. А. Гвоздев (вновь выдвинутой Пиотровским¹⁹²), а его заместителем избирается С. С. Мокульский¹⁹³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ За ряд сообщенных сведений приношу глубокую благодарность П. А. Багрову и Р. Янгирову.
- ² См. стенограмму выступления Н. Н. Ефимова в кн.: Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. 20-е годы. Вып. 1. Л., 1968. С. 238.
- ³ Там же. С. 223.
- ⁴ Гуревич С. Ленинградское киноведение: Зубовский особняк. 1925–1936. СПб., 1998. С. 17. Далее: Гуревич, с указанием страницы.
- ⁵ Гуревич. С. 18.
- ⁶ К. Н. Державин числился преподавателем Госкурсов с 1 октября 1924 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 21). В это время он пробовал себя как начинающий кинорежиссер и сценарист в Севзапкино, помещал критические заметки о кинофильмах в периодике.
- ⁷ О том, что Художественный отдел Главнауки «обращался в ТЕО с соответствующим предложением», упомянул Гвоздев на первом собрании Киносекции (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 5).
- ⁸ Текст резолюции опублик.: Кинонеделя. 1924. № 20. С. 1.
- ⁹ Докладную записку Державина цитирует Гвоздев на первом собрании Киносекции (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 5). В делах института она не обнаружена.
- ¹⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 15. Л. 93.
- ¹¹ Там же. Л. 131.
- ¹² См. протокол этого заседания: Там же. Л. 93.
- ¹³ Например, около года бездействовал Комитет современного искусства при Разряде ИЗО (см. об этом: Кумпан К. А. Казимир Малевич и сотрудники ГИНХУКА в ГИИИ // *Pietroburgo capitale della cultura Russia*. V. 2. Salerno, 2004. P. 355; и др.).
- ¹⁴ Жизнь искусства. 1925. № 32. С. 5.

- ¹⁵ Дневники А. А. Кроленко за 1924–1927 гг. // ОР РНБ. Ф. 1120. Ед. хр. 220–223. В этом же фонде, кроме того, имеется папка, озаглавленная «Выписки из записной книжки, относящиеся к деятельности издательства "Academia" за 1924 г.» (Ед. хр. 266), которая является не простой копией фрагментов дневника 1924 г., а содержит некоторые поздние разъяснения и изменения, вероятно, связанные с идеей обнаружения этих материалов. Далее ссылки на дневник, «Выписки...», а также письма и другие документы этого фонда даются с указанием единицы хранения и листа.
- ¹⁶ В письме к брату от 29 апреля 1923 г. Кроленко объяснял, что «для оформления юридического лица» издательства «единственный путь – это институт», поскольку ни частное, ни кооперативное издательство не могут иметь магазины и отделения в других городах (Ед. хр. 70. Л. 74об.).
- ¹⁷ Ед. хр. 220. Л. 7об., 9, 18об., 25об., 40об., 47, 49об., 57, 69, 72об.
- ¹⁸ Первый документ по ГИИИ в фонде Кроленко – «План изданий по Разряду истории театра» (Ед. хр. 41). Датировка его 1922 г., вероятно, ошибочна: он относится к весне 1923 г.
- ¹⁹ Ед. хр. 220. Л. 3об., 39об., 65об., 90.
- ²⁰ См. записи обсуждения балетного альбома на страницах дневника за 1924 г.: Там же. Л. 5об., 6об., 10, 12об., 13об., 16, 17, 17об., 19, 20–21об., 37, 39, 42, 42об., 44об.–45об., 49, 50, 53, 63об.
- ²¹ Там же. Л. 1об.–3об., 14об. и мн. др. Идея театрального журнала периодически возникала вплоть до 1928 г. Особенно активно проект журнала «Труд и театр» обсуждался в 1925–1926 гг. на Правлении ГИИИ (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 93об. и пр.); он был включен в издательский план «Academia» на 1925/26 гг. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 8. Л. 46; Там же. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 16).
- ²² Ед. хр. 220. Л. 19, 22, 22об., 23, 24, 37об., 38, 41об.–42об., 43об., 45, 45об., 46об., 47, 48, 48об., 51, 51об., 52об., 53об., 55, 58об., 59, 69. Последняя идея, как и все перечисленные выше, не получила реализации отчасти из-за финансовых сложностей, отчасти из-за идеологической несвоевременности.
- ²³ В письме к брату от 3 июля 1923 г., отмечая «очень тяжелый кризис», он указывает, что научные издания (в частности, названа книга Гвоздева «Из истории театра и драмы») «дали нам гораздо меньше того, что можно было ожидать по самым меньшим расчетам» (Ед. хр. 70. Л. 95).
- ²⁴ См. об этом в опублик. фрагментах дневника за 1923 г.: Российский институт истории искусств в мемуарах. СПб., 2003. С. 169–171.
- ²⁵ Интересно, что первой в этой серии вышла автобиографическая книга Капابلанки, которую предложил перевести и издать близко стоящий к «Academia» сотрудник ГИИИ А. А. Смирнов, филолог-романист, переводчик и шахматист (запись в дневнике Кроленко от 6 марта 1924 г.: Ед. хр. 220. Л. 34об.); он полагал, что серия по шахматам «может поправить дела издательства» (Ед. хр. 266. Л. 24). Серия была вскоре прекращена из-за вмешательства печально известного прокурора Н. В. Крыленко, члена ЦК ВКП(б), в эти годы руководившего всеми спортивными организациями (в т. ч. шахматными) и устроившего скандал Отде-

- лу печати Главнауки: он «считал, что они покрывают частную организацию» (Ед. хр. 220. Л. 175, 182об.).
- ²⁶ Кроленко указывает, что Радовский был связан с Севзапкино. Во всяком случае в «Кинонеделе» за 1924 г. (там его фамилия писалась и как «Родовский») печатались его переводы статей западноевропейских кинодеятелей (№ 10–13, 16–23).
- ²⁷ Ед. хр. 220. Л. 62.
- ²⁸ Там же. Л. 66, 67.
- ²⁹ Там же. Л. 74об. На последнем этапе в работу вмешался А. А. Гвоздев и потребовал дополнительной редактуры (Там же. Л. 112об.).
- ³⁰ В апреле 1924 г. К. М. Миклашевский выступил в прессе с предложением приступить к серьезному изучению кино и изданию киноведческой литературы (см. его заметки «Наука о кино и кино-библиография»: Кинонеделя. 1924. № 11–12. С. 6, а также составленную им кинобиблиографию: Там же. № 18. С. 7). О кинематографических опытах К. М. Миклашевского см. также в публикации Р. Янгирова: «За революционным фронтом я плетусь в обозе 2-го разряда...» (Минувшее. Т. 20. М.; СПб., 1996. С. 408–409, 411).
- ³¹ Ед. хр. 220. Л. 67. Ср. описание этого эпизода в поздней версии: «Миклашевский ведет разговор об издании серии книг по кино, которые ТЕО института собирается включить в свою программу. Считает, что книги должны иметь хорошее расхождение. Обещает представить свое предложение в подробном виде письменно» (Ед. хр. 266. Л. 45об.). Иначе говоря, Кроленко, перерабатывая дневниковую запись, идею киносериі приписывает ТЕО; этот анахронизм (Киносекция была учреждена только через полгода), вероятно, вызван автоцензурными сообщениями: в предназначенном для публикации варианте дневника упоминать эмигранта в качестве инициатора вышедших в «Academia» книг было не совсем удобно.
- ³² «Сговариваемся об условиях <договора>», – записывает он в дневнике (Ед. хр. 220. Л. 67об.).
- ³³ До 1924 г. в России было издано всего 27 брошюр по кино, в основном либретто фильмов (см. библиографию: Тихонов Н. Русская кинолитература // Киножурнал А.Р.К. 1925. № 2. С. 39–40; № 3. С. 41).
- ³⁴ Ед. хр. 220. Л. 70об.
- ³⁵ Там же. Л. 78об.
- ³⁶ Там же. Л. 154об.
- ³⁷ Ед. хр. 266. Л. 95об.
- ³⁸ Ед. хр. 220. Л. 120.
- ³⁹ Там же. Л. 134об. В позднем варианте имеется пояснение: «Немецкую» (Ед. хр. 266. Л. 95об.).
- ⁴⁰ Ед. хр. 220. Л. 170. О ком идет речь, не совсем понятно: это фамилия сценариста «культурфильма» «Рабочее строительство» (его упоминание см.: Кино. Л., 1925. 18 августа); был также архитектор А. Д. Хилькевич (возможно, он и написал сценарий). Однако вероятней, что здесь имеется в виду И. Я. Хилькевич, преподаватель курсов экранного искусства при «Киносевере», публиковавшийся в кинопериодике (см., напр., его заметки в газете: Кино. Л., 1925. 1 сентября).
- ⁴¹ Ед. хр. 220. Л. 184об.

- ⁴² Там же. Л. 188об. Видимо, речь шла о переводе западных киноведческих работ.
- ⁴³ Ед. хр. 266. Л. 116.
- ⁴⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 32об.
- ⁴⁵ См. протокол этого заседания: Там же. Л. 24; здесь же постановили поручить издательству «Academia» самому «организовать серию книг по радио».
- ⁴⁶ О подготовке перевода этой книги А. П. Рашковской и Н. П. Полетикой и редакции ее А. А. Франковским см. в дневниковых записях Кроленко с 31 января по 4 апреля 1925 г. (Ед. хр. 221. Л. 16, 19–20, 21об., 23об., 24об., 25, 28–29об., 32, 33, 39об., 45, 49).
- ⁴⁷ Возможно, потому, что она вышла в «Научном издательстве» (см.: *Кустэ Э. Кино и его чудеса*. Пер. Ф. И. Павлова. Л., 1925); отрицательные рецензии на это «позорно-неряшливое издание» в «безграмотном переводе» см.: *Киножурнал А.Р.К. 1925. № 3. С. 42; № 8. С. 38*. Впрочем, в плане на 1927 г. Кустэ всё еще фигурирует (Ед. хр. 57. Л. 18об.).
- ⁴⁸ Ед. хр. 221. Л.40об. Вероятно, речь идет о книге поэта А. Э. Беленсона «Кино сегодня», вышедшей в том же 1925 г. в Москве. Однако, возможно, Беленсон представил в издательство рукопись брошюры «Очерк советского кино» (см. публикацию ее фрагмента: *Кинонеделя. 1925. № 3*).
- ⁴⁹ Ед. хр. 221. Л. 46об. Предположительно речь идет о «серапионовце» Н. Н. Никитине, который в 20-е гг. был связан с Севзапкино: входил в комиссию литераторов при Худбюро (*Киножурнал А.Р.К. 1926. № 2. С. 26*) и пробовал себя как киносценарист.
- ⁵⁰ Запись от 19 марта 1925 г. (Ед. хр. 221. Л. 40об.) и дальнейшие записи (с 1 апреля по 4 июня: Там же. Л. 47об., 48, 54, 65об., 80об.) фиксируют просьбы Гвоздева издать эту книгу.
- ⁵¹ См. запись от 21 января 1925 г. (Там же. Л. 11об.).
- ⁵² В списке книг, давших наибольшую прибыль на 1 октября 1926 г., вслед за книгами по радио, шахматам и романами А. Ренье стоит книга У. Гада (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 36. Л. 33). Положительную рецензию на нее см.: *Киножурнал А.Р.К. 1925. № 4/5. С. 43*.
- ⁵³ 10 мая 1925 г. Кроленко получает из московского филиала издательства «на 5000 руб. прекрасных векселей на 1, 5 и 10 сентября» и помечает в дневнике: «событие большой важности <...> дающее новые возможности в работе» (Ед. хр. 221. Л. 67об.).
- ⁵⁴ См. запись от 28 июня 1925 г., фиксирующую обсуждение с братом новых планов работы: «Говорим о <...> серии по кино» (Там же. Л. 93).
- ⁵⁵ Первый разговор с Кузминым на эту тему состоялся 12 июня 1925 г. (Там же. Л. 84об.); дальнейшее обсуждение с ним киносерию см.: Там же. Л. 86, 91.
- ⁵⁶ Там же. Л. 108об.
- ⁵⁷ Там же. Л. 96. Вышел под названием «Кинофильмы» (Л., 1926).
- ⁵⁸ 20 июля 1925 г. (Ед. хр. 221. Л. 104). Другие части книги Тальбота публикуются в виде двух брошюр под названием «Кинопостановки» и «Кинотрюки» в том же 1926 г.
- ⁵⁹ Ед. хр. 221. Л. 108. В письме от 10 сентября 1925 г. Кроленко просит его «взять на себя две книжки из нашей киносерию» (Там же. Л. 131).

- ⁶⁰ Филолог-романист, один из соиздателей «Петрополиса» и руководителей Общества друзей русской книги в Париже, брат близкого к издательству переводчика М. Л. Лозинского, посоветовавшего Кроленко в конце 1924 г. использовать Г. Л. в качестве поставщика западной литературы (Ед. хр. 220. Л. 185об.). Г. Л. Лозинский присылает Кроленко не только французские, но и американские киножурналы (см., напр., запись от 21 сентября 1925 г.: Ед. хр. 221. Л. 136об.). В библиотеке Кроленко имелась также английская литература по кино (о чтении английских журналов см.: Там же. Л. 132об.).
- ⁶¹ О фирме «Markert & Petters», основанной в 1919 г., см.: *Залевский В., Голлербах Е.* Распространение русской печати в мире. 1918–1939: Справочник. СПб., 1998. С. 121.
- ⁶² См., напр., в цитированной выше заметке А. А. Гвоздева: ни в одной из доступных ему научных библиотек он не смог найти «самой элементарной книги или журнала» по кино (Жизнь искусства. 1925. № 32).
- ⁶³ Биографическую справку о Бронникове см.: *Минувшее*. Вып. 13. М.; СПб., 1993. С. 451. В киноведении он был фигурой случайной.
- ⁶⁴ Ед. хр. 221. Л. 127.
- ⁶⁵ Там же. Л. 131об. Дневник Кроленко второй половины 1925 г. дает представление об огромной работе издателя над рукописью этой брошюры, которую он редактирует сам, просит отредактировать своих сотрудников и сотрудников ТЕО. Издатель помогает молодому неопытному автору подобрать иллюстрации, заказывает обложку художнику Н. П. Акимову (в дальнейшем сделавшему обложки для всей серии), сам проверяет качество типографской работы и т. д.
- ⁶⁶ Там же. Л. 135. Н. Н. Ефимова (как друга М. Д. Бронникова и тоже киномана) рекомендует при встрече с Крыленко на Гороховой улице (они были соседями) его отец – Н. А. Ефимов, партийный работник и директор художественного треста Ленинградкино (Там же. Л. 131об.).
- ⁶⁷ Там же. Л. 137. Мазинг явился в издательство как сотрудник «Красной газеты» (Там же). Он в это время состоял в киногруппе при ЛАППе и публиковал заметки о кино и театре в периодике. Через год – преподаватель Киноотделения ВГКИ и Техникума сценарных искусств.
- ⁶⁸ Там же. Л. 135об. Позже И. З. Трауберг пробует себя как сценарист и режиссер культурфильмов.
- ⁶⁹ В 1926 г. в киносерию вышли книги Б. В. Мазинга «Актер немецкого кино» и Н. Н. Ефремова «Немецкие киноактеры: 120 портретов».
- ⁷⁰ В 1927 г. в киносерию выходит его книга «Актер американского кино». Кроме того, И. З. Трауберг участвует в доработке составленных Ю. Б. Мещаниновым для этой же серии трех выпусков издания «Американские киноактеры» (Л., 1927–1928).
- ⁷¹ Он появляется 24 декабря 1925 г. (Там же. Л. 185).
- ⁷² Там же. Л. 166об. С августа 1925 г. «Киносевер» ликвидируется, и Брусилковский становится помощником директора кинофабрики «Севзапкино», а потом уполномоченным Госкинопрома Грузии.
- ⁷³ Там же. Л. 157.

- ⁷⁴ См. записи об этом: Там же. Л. 160–162, 164, 164об., 166–167. Под маркой Киноиздательства в марте 1925 г. происходит объединение всех мелких киноиздательств Ленинграда (см. об этом: Кино. Л., 1925. 17 и 24 марта).
- ⁷⁵ Ед. хр. 221. Л. 188. Радецкий – автор более десятка книг по фотокинотехнике – был связан с Севзапкино, активно печатался в периодике, впоследствии читал курс и вел практикум по кинотехнике на ВГКИ. Кроленко от издания его узко специальных книг уклонился.
- ⁷⁶ Там же. Л. 188об.
- ⁷⁷ Там же. Л. 187об., 188.
- ⁷⁸ Например, Мазинг и Л. Трауберг преподавали на Кинофакультете ВГКИ, а Ефимов и И. Трауберг стали слушателями. Мещанинов-Рони был и слушатель, и ассистент практических занятий на кинофабрике Севзапкино у Радецкого. Что касается Г. М. Козинцева, то сначала он записался на Курсы как слушатель (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 96; Ед. хр. 8. Л. 25), но после увольнения «по академической неуспеваемости» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 16. Л. 79) оказался приглашенным в качестве преподавателя.
- ⁷⁹ Ед. хр. 221. Л. 154об. Позже Кроленко просит Франковского проверить перевод книги Л. Муссиака (Ед. хр. 222. Л. 22); в апреле 1926 г. предлагает ему сделать собственную «работу по кино» (Там же. Л. 58об.).
- ⁸⁰ См. запись от 23 ноября 1925 г. (Ед. хр. 221. Л. 169). 11 мая 1926 г. Кроленко снова предлагает А. А. Смирнову работу в киносерии – перевод монографии о Дугласе Фербенксе (Ед. хр. 222. Л. 69).
- ⁸¹ См. запись от 28 октября 1925 г. (Ед. хр. 221. Л. 155об.).
- ⁸² Там же. Л. 182.
- ⁸³ 15 февраля 1926 г. (Ед. хр. 222. Л. 25).
- ⁸⁴ О недовольстве «отдельных разрядов» работой издательства речь заходит впервые 18 сентября 1925 г. (Ед. хр. 121. Л. 134).
- ⁸⁵ См. Протокол заседания Правления института от 27 ноября 1925 г.; на заседании обсуждались «ненормальные отношения» между ГИИИ и издательством и возникшие «трения в работе» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 14. Л. 49).
- ⁸⁶ Запись в дневнике Кроленко от 30 ноября 1925 г. (Ед. хр. 221. Л. 172об.). Об испорченных отношениях со Словесным разрядом речь идет также в записях на л. 168, 172, 174, 176об., 182, 187об., 188. В конце концов с большим трудом Кроленко приходит к соглашению с названными членами Правления ГИИИ.
- ⁸⁷ Там же. Л. 130. См. запись разговора на эту же тему, состоявшегося 15 сентября, в ходе которого Соллертинский обещает «привлечь» к киносерии «других институтских сотрудников» (Там же. Л. 133об.), и 19 сентября, когда он говорит, «что все остальные сотрудники института тоже согласны» (Там же. Л. 135 об.).
- ⁸⁸ Там же. Л. 152. А 29 сентября Кроленко предлагает Б. А. Кржевскому (действительному члену ТЕО) «написать книжку о Фербенксе и вообще принять участие в киносерии. Он охотно на это соглашается» (Там же. Л. 140об.).
- ⁸⁹ Там же. Л. 156об., 157.
- ⁹⁰ Кроме книги «Джекки Куган и дети в кино» (Л., 1926) Державин, как мы уже говорили, в том же году издает в киносерии «этюды» «Конрад Фейдт».

- ⁹¹ Запись от 19 сентября 1925 г. (Там же. Л. 135 об.). Соллертинский и позже неоднократно выражает желание работать в киносерии (см. Там же. Л. 143, 151 об., 156 об., а также записи 1926 г.: Ед. хр. 222. Л. 29 об., 44 об., 54, 55, 121). Именно настоятельными предложениями Кроленко было вызвано его кратковременное увлечение кино. В 1926–1927 гг. он активно участвовал в работе Кинокомитета, сделал здесь доклад «Кино и музыка», часто выступал в прениях и опубликовал в газете «Кино» пять статей о кинематографе (27 июля, 14 сентября и 5 октября 1926 г.; 4 и 11 января 1927 г.), тех самых, которые его биограф нашла в архиве, но не поняла, в какой связи они были написаны, и сочла неопубликованными (см.: *Михеева Л. И. И. Соллертинский: Жизнь и наследие. Л., 1988. С. 56–58*).
- ⁹² Запись от 22 сентября 1925 г. (Ед. хр. 221. Л. 137).
- ⁹³ Ед. хр. 222. Л. 189. В мае 1926 г. Л. 3. Трауберг выражает желание (поддержанное Кроленко) подготовить справочник-энциклопедию «всех киносведений» (Там же. Л. 75 об), но дальше дело не пошло.
- ⁹⁴ Ед. хр. 221. Л. 188. Юткевича рекомендует приятель Кроленко художник Н. П. Акимов (Там же. Л. 187 об.).
- ⁹⁵ Там же. Л. 137 об.
- ⁹⁶ Там же. Л. 139, 151 об.
- ⁹⁷ Как пример приведем запись от 15 сентября 1925 г.: «Говорю с Дембо относительно нашей киносерии. Он, оказывается, сотрудник в Киноиздательстве и в "Жизни искусства", сообщает о ряде начинаний, о которых я не имел никакого понятия» (Там же. Л. 133 об.). Речь идет о Н. Г. Дембо, журналисте, техническом редакторе Кинопечати (позже Теакинопечати), сотруднике газеты «Кино», где в 1925–1926 гг. он вел рубрику «Новости экрана».
- ⁹⁸ Кроленко принадлежит анонимное предисловие к брошюре Н. Н. Ефимова «Немецкие киноактеры» (Ед. хр. 222. Л. 22 об., 23 об.) и подписанное инициалами «А. К.» предисловие ко второму изданию «Мэри Пикфорд» (Л., 1926).
- ⁹⁹ Об этом свидетельствуют почти ежедневные (начиная с весны 1925 г.) записи в дневнике о вечерних походах в кинотеатры с оценками просмотренных фильмов. Конечно, Кроленко ходил в кино и в предыдущие годы, но значительно реже, чем в театр.
- ¹⁰⁰ Ед. хр. 221. Л. 165 об., 167.
- ¹⁰¹ Например, Гвоздев справедливо критикует уже подготовленное к производству первое издание брошюры «Мэри Пикфорд» («в самых резких выражениях обрушивается на книгу Бронникова, заявляя, что выпускать ее нельзя, что она позор для издательства и безграмотна». – Ед. хр. 221. Л. 178) и советует Кроленко отказаться от запланированного в киносерии перевода Э. И. Нелиус (Там же. Л. 181 об.). О Нелиус см. примеч. 106.
- ¹⁰² Там же. Л. 174.
- ¹⁰³ Там же. Л. 176 об.
- ¹⁰⁴ А. В. Финагин – секретарь МУЗО института.
- ¹⁰⁵ Б. П. Брюллов – сотрудник ИЗО института, впоследствии читавший на Кинофакультете курс по истории нового русского искусства.
- ¹⁰⁶ Э. И. Нелиус – жена Б. В. Мазинга, сотрудница журнала «Жизнь искусства», кинокритик.

- 107 Там же. Л. 177об.
- 108 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 5–7. Протокол ошибочно датирован не 9, а 11 декабря.
- 109 Там же. Л. 5.
- 110 Там же. Л. 5об.
- 111 «Выжимку» из этой программы см. в повестке первого заседания Кинокомитета, посланной Н. Н. Ефимову (опубл.: Из истории Ленфильма. Вып. 1. С. 247).
- 112 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 6.
- 113 Там же. Л. 7. Это же было повторено и на первом заседании Кинокомитета 19 декабря 1925 г. (см.: Из истории Ленфильма. Вып. 1. С. 248).
- 114 Кроленко предложил подготовить три популярных цикла (о важнейших кинофильмах, о режиссерах мирового кино и великих киноартистах) и научный цикл – «по общим вопросам кинотеории», указав, что цикл о киноартистах находится в работе (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 6об.).
- 115 См. записи в дневнике Кроленко от начала января 1926 г. (Ед. хр. 222. Л. 2, 5, 5об. и др.) и до конца этого года (Там же. Л. 148об., 151об.).
- 116 Там же. Л. 11об., 12 и др. Первой работой Мокульского было редактирование книги Бронникова (Там же. Л. 19); в дальнейшем он занимается редактированием переводов иностранных книг по кино (см., напр., записи о редакции книги Л. Муссинака «Рождение кино»: Там же. Л. 25, 25об., 27, 30об, 34об, 39об, 42 и далее), а затем и самим переводом (книги Гармса: Там же. Л. 60; он же является и автором предисловия к ней). И наконец, 21 декабря 1926 г. Мокульский приносит издателю свой план цикла книг об «американских фильмах» (Там же. Л. 184; проект реализован не был).
- 117 Ивановский в работе Кинокомитета не участвовал.
- 118 Там же. Л. 6об.
- 119 Там же. Л. 25. Его приводит Брусиловский как специалиста по американскому кино, и он сразу сговаривается с Кроленко о будущей книге.
- 120 17 марта 1926 г. Тимошенко сдает «рукопись о монтаже» (Там же. Л. 40об.), т. е. книгу «Искусство кино и монтаж фильма», вышедшую в этом же 1926 г.
- 121 Там же. Л. 187об. Лихачев успевает издать первую часть монографии «Кино в России: 1899–1913» (Л., 1927).
- 122 Там же. Л. 189об.
- 123 См. их перечень в опубл. протоколе этого заседания: Из истории Ленфильма. Вып. 1. С. 248–250.
- 124 По таким работам были сделаны 6 из 12 докладов, обсужденных в 1926 г. в Кинокомитете (см. список докладов ГИИИ за 1926 г. в кн.: Государственный институт истории искусств. Л., 1927. С. 56–63).
- 125 Так определяет первые два года работы Кинокомитета С. Гуревич (с. 145).
- 126 С осени 1927 г. Кроленко прекращает посещать Кинокомитет, отчасти потому, что по субботам в часы заседаний читает лекции в Институте книговедения, отчасти потому, что охладевает к этому предприятию.
- 127 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20 (123 листа).

- ¹²⁸ Ед. хр. 222. Л. 77об. Серия по кино в издательском плане на 1925/26 гг. насчитывала 40 книг (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 8. Л. 46; Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 16).
- ¹²⁹ В акте ревизионной комиссии указано, что в 1925/26 гг. «по сравнению с 1924/25 гг. книжная продукция издательства <...> уменьшилась <...> примерно на 50 %» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 35. Л. 4). Это было связано не только с финансовыми проблемами, но и с бумажным кризисом, нехваткой типографских и брошюровальных станков, задержками тиража типографиями из-за промедлений с оплатой и т. п.
- ¹³⁰ Для сравнения: по Словесному и Музыкальному разрядам выходят по 6 книг, по ТЕО – 2 и по ИЗО – 1 (Ед. хр. 57. Л. 10).
- ¹³¹ Ед. хр. 222. Л. 66об., 74, 98об. Через Смольный Кроленко как будто улаживает этот вопрос (Там же. Л. 156); 4 июня 1926 г. он пишет от ГИИИ в Художественный отдел Главлита отношение с просьбой разрешить издание киносерию (Там же. Л. 81об.), но в декабре 1926 г. вопрос о запрете книг по кино снова ставится в Гублите (Там же. Л. 185об.).
- ¹³² Запрещаются первые подготовленные книги серии – «Мэри Пикфорд» Бронникова и коллективный труд «Актеры американского кино», которые, хоть и с значительными цензурными купюрами, удалось спасти в октябре 1926 г. (Там же л. 143об.). Книга же об американском киноактере Дугласе Фербенксе так и не была пропущена цензурой. Цензурные мытарства претерпевает и книга Л. Муссианака (Там же. Л. 77об. и др.).
- ¹³³ Запись от 27 апреля 1927 г.: Ед. хр. 223. Л. 60об.
- ¹³⁴ Там же. Л. 184об.
- ¹³⁵ См. записи в дневнике 1927 г.: от 11 февраля, 4 и 10 марта, 14, 20, 27 апреля и т. д. (Там же. Л. 22, 33, 36, 57, 60об.).
- ¹³⁶ *Пожарский П.* О едином Теа-кино-издательстве // Кино. Л., 1927. 24 мая.
- ¹³⁷ См.: Там же. 13 сентября. Здесь жирным шрифтом выделен следующий фрагмент: «Последним постановлением директивно-регулирующих органов Сев.-Зап. Области Ленотделению "Теа-Кино-Печати" предоставлено монопольное право издания литературы по всем вопросам театра, кино, эстрады, цирка». Это объявление произвело на Кроленко «тяжелое впечатление» – см. дневниковую запись от 13 сентября 1927 г. (Ед. хр. 223. Л. 134об.).
- ¹³⁸ Протест по поводу запрета киносерию он высказал в письме в Отдел печати ЦК ВКП(б) от 20 января 1927 г. (Ед. хр. 58. Л. 5об.). См. также в дневнике запись слов, сказанных Кроленко в Смольном (от 14 апреля 1927 г.: Ед. хр. 223. Л. 54) – о «проведении типизации, которая лишит нас права издавать книги по театру и кино». 30 апреля 1927 г. он добивается поддержки в Главнауке (Там же. Л. 62).
- ¹³⁹ 3 января 1927 г. Кроленко подписывает с Козинцевым договор на книгу об американской кинокомедии (Там же. Л. 3). В анонсе, помещенном на последней странице книги И. З. Трауберга «Актер американского кино» (Л., 1927), книга Козинцева объявлена под названием «Кинокомедии».
- ¹⁴⁰ Второй части «Истории русского кино» (Ед. хр. 223. Л. 6).

- 141 Собиравшегося написать книгу «Маски в американском кино» (Там же. Л. 43об.).
- 142 Запись от 8 января 1927 г.: Там же. Л. 4об.
- 143 Запись от 12 апреля 1927 г.: Там же. Л. 53. Речь идет о кинобиблиографии.
- 144 Запись от 25 января 1927 г.: Там же. Л. 13
- 145 Запись от 26 и 29 марта 1927 г.: Там же. Л. 44, 45об.
- 146 Записи от 13 января, 26 марта и 2 мая 1927 г.: Там же. Л. 44, 63об.
- 147 31 января 1927 г. Кроленко отмечает, что «оправдывают себя только серии по радио и беллетристике» (Там же. Л. 16); 2 сентября он показывает И. З. Траубергу плохие цифры «расхождения книг по кино» (Там же. Л. 129).
- 148 С небольшими неточностями и без даты опубл.: Из истории Ленфильма. Вып. 1. С. 251–252. Ответ А. А. Гвоздева от 1 ноября 1927 г. см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 31. Л. 9. Записка словесников была поддержана другими разрядами (см., напр., отклик на нее руководителя МУЗО Асафьева: Там же. Л. 103). Ее трактовка в книге Гуревич как «малопрстойного инцидента», чуть ли не как доноса, представляется крайне наивной и неубедительной.
- 149 См. протокол заседания Правления ГИИИ от 11 ноября 1927 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 30. Л. 38). О планах «сделать кинокомитет межразрядным» Гвоздев сообщает Кроленко еще 1 октября 1927 г. (Ед. хр. 223. Л. 144).
- 150 Ед. хр. 222. Л. 26об.
- 151 Там же. Л. 51.
- 152 Там же. Л. 52.
- 153 Там же. Л. 52об.
- 154 Там же. Л. 155об. Мокульский, как уже было сказано, регулярно получал деньги за редактуру и другую издательскую работу, а Гвоздев в это время крайне нуждался.
- 155 Там же. Л. 140об.
- 156 Там же. Л. 141.
- 157 Там же. Л. 187об.
- 158 Ед. хр. 223. Л. 11. Ф. И. Шмит – директор ГИИИ после В. П. Зубова.
- 159 См. протокол этого заседания: ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 6об.
- 160 Там же. Л. 27об.
- 161 Доклад был прочитан 16 марта 1927 г. на Секции общей теории и методологии Социологического комитета (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 27. Л. 21).
- 162 Ср. не имеющие под собой оснований высказывания исследователей о том, что «сборник возник в тесной связи с кинодеятельностью Института истории искусств» (Цивьян Ю., Тоддес Е. «Не кинограмма, а кинокультура» // Искусство кино. 1986. № 7. С. 92) и даже что он явился «вершинным трудом Кинокомитета» (Гуревич. С. 22).
- 163 В течение последнего года Пиотровский возглавлял отделившийся в конце концов от ТЕО Кинокомитет.
- 164 «К теории киносценария»; прочитан 27 февраля 1926 г. Протокол этого заседания см.: Из истории Ленфильма. Вып. 1. С. 250–251. 6 октября 1928 г. Пиотровский сделал сообщение «Кино в современной Германии» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 77).

- ¹⁶⁵ Так, на заседании 2 января 1926 г. присутствует жена П. С. Радецкого (см. Дневник Кроленко 1926 г.: Ед. хр. 222. Л. 2об.).
- ¹⁶⁶ Кроленко фиксирует, напр., приход на доклад Л. Трауберга «киноактрисы Криммер» (Там же. Л. 13); вероятно, речь идет об актрисе Р. М. Мильман-Криммер.
- ¹⁶⁷ Разговоры «об успехе Кинокомитета» зафиксированы в дневнике (Там же. Л. 8об., 11об. и др.).
- ¹⁶⁸ 30 октября 1926 г. Кроленко записывает: «Тимошенко говорит о необходимости реорганизации Кинокомитета» (Там же. Л. 157об.).
- ¹⁶⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 49об.
- ¹⁷⁰ Ед. хр. 222. Л. 24.
- ¹⁷¹ Там же. Л. 26об.
- ¹⁷² ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 54. Об этом см. также в дневнике: Ед. хр. 222. Л. 176, 177об. В более ранней записи от 20 марта 1926 г. резкой критике подвергнут план исторической секции Кинокомитета (Там же. Л. 42).
- ¹⁷³ См. протокол заседания Президиума от этого числа: ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 55об. В должность он вступил 15 мая (Там же; см. также: ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 5. Л. 128). В статье «Тынянов-сценарист» И. Сэпман безосновательно приписывает Тынянову организацию Кинофакультета (Из истории Ленфильма: Статьи, Воспоминания, документы. 1920–1930-е годы. Вып. 3. Л., 1973. С. 51–52); организатором Кинофакультета он назван и в словаре «Кино» (М., 1986. С. 432).
- ¹⁷⁴ Постановление об организации «кратковременных курсов по кино» изначально было принято на Ученом Совете ГИИИ 9 января 1926 г. по инициативе Гвоздева; их открытие предполагалось при ТЕО не позднее 1 марта 1926 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 2). Интересно, что на эти «кратковременные» курсы слушателем записался Д. И. Хармс (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 71об., 142; среди слушателей Кинофакультета его уже нет). Однако 4 мая 1926 г. на Президиуме Госкурсов было постановлено «признать настоятельно необходимой» организацию Кинофакультета со сроком обучения 4 года, «не при ТЕО, а отдельно», и не с 1 марта, а с осеннего семестра, образовав для его создания «временный Президиум, куда войдут Ю. Н. Тынянов, С. С. Мокульский» и др. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 50).
- ¹⁷⁵ *Пиотровский Адр.* Предисловие // Тимошенко С. Искусство кино и монтаж фильма. Л., 1926. С. 6–7.
- ¹⁷⁶ *Пиотровский Адр.* Наброски к теории кино. III. О специфических жанрах кино // Кино. Л., 1926. 30 марта. С. 2.
- ¹⁷⁷ В 1926/27 г. на отделении КИНО училось 90 студентов, а на ТЕО – 82; в 1927/28 г. на КИНО поступило 76 человек, а на ТЕО – 48 (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 1 и 52).
- ¹⁷⁸ Об этом свидетельствует, в частности, статья Тынянова «Не кинограмма, а кинокультура», где излагается обширная программа нового факультета (Кино. Л., 1926. 7 сентября).
- ¹⁷⁹ См. письменные жалобы студентов, поданные 2 марта и 14 октября 1927 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 77, 432), и оповещение декана о пер-

- вой из них на заседании Предметной комиссии 3 марта 1927 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 47).
- 180 На заседании Предметной комиссии 9 марта 1927 г. было выражено пожелание самому декану чаще появляться на Курсах (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 47).
- 181 Указание Арнольди о лекциях Тынянова не находит подтверждения в материалах Госкурсов. Скорее всего мемуарист слушал их в каком-то другом месте – в Киномастерской ФЭКСов, или в Доме искусств (объявление о лекциях там см.: Кино. Л., 1927. 15 ноября), или в киносекции ЛО МОПиЛ, где была объявлена лекция «Фабула и сюжет в кино и в литературном произведении» (Там же. 1926. 9 марта).
- 182 См. протокол заседания Предметной комиссии от 21 ноября 1927 г.; на нем первым пунктом было заслушано сообщение замдекана Лихачева «о катастрофическом положении учебного плана Киноотделения» и постановлено ввести ряд новых предметов, в том числе и курс «Общая теория кино» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 70; 2-й экз. этого протокола см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 2). Однако имена Тынянова и Эйхенбаума, как и само название курса, отсутствуют в окончательном «Обозрении занятий Киноотделения Госкурсов на 1927/28 уч. г.» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 20–21).
- 183 Это было поручено Тынянову на заседаниях Предметной комиссии 27 января и 11 февраля 1927 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 31 и 49об.). Впрочем, 1 февраля 1927 г. Тынянов, как известно, покинул Севзапкино.
- 184 «Ввиду серьезной болезни, препятствующей мне исполнять обязанности заведующего кино-отделением, настоящим прошу меня от этой обязанности освободить. Юр. Тынянов» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 5. Л. 80).
- 185 Эйхенбаум завершил свой курс 11 февраля 1927 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 31 и 49об.). Остальные курсы носили либо узко прикладной (семинарии по режиссуре, сценарию, критике, монтажу, кинотехнике, съемке и т. д.), либо конъюнктурный социологический характер («Изучение рабочего кинозрителя», «Политика кино» и т. д.).
- 186 Пригласить Казанского постановил «расширенный Президиум Курсов» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 171об.).
- 187 «Вследствие ненормальных отношений, сложившихся у меня с ТЕО Института и Президиумом Курсов, и ввиду тех форм, которые эти отношения приняли с ТЕО, в частности, со стороны председателя ТЕО Гвоздева, считаю необходимым для пользы дела сложить с себя обязанности заведующего Киноотделением. Д<ействительный> Ч<лен> И<нститута> Казанский» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 19).
- 188 См. протокол заседания Президиума Госкурсов от 25 октября 1927 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 57).
- 189 Пропуск лекций преподавателями КИНО обсуждался на осенних заседаниях Президиума и Предметной комиссии ВГКИ неоднократно (см. примеч. 179 и 183). Наконец 16 февраля 1928 г. Лихачев подает заявление об уходе (ЦГАЛИ

- СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 25. Л. 17). А уже 25 февраля Гвоздев отправляется в Москву, чтобы решить вопрос о ликвидации Киноотделения (Там же. Л. 21).
- ¹⁹⁰ Слить ТЕО и КИНО представитель Облпрофобра предложил на заседании Ученого Совета 15 марта 1928 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 13об.).
- ¹⁹¹ См. протокол заседания объединенной комиссии ТЕО и КИНО от 28 марта 1928 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 8). Из протокола видно, что на слиянии настаивал Гвоздев, компромиссную позицию занял Пиотровский, предложивший единое отделение «с двумя фуркациями», против объединения выступили все приглашенные на заседание студенты (Там же. Л. 8об.).
- ¹⁹² См. протокол Учебного совещания Курсов от 12 мая 1928 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 29).
- ¹⁹³ Мокульский был избран на заседании Предметной комиссии 12 июня 1928 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 7) и утвержден на Учебном совещании 15 июня 1928 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 36об.). На него возложили все организационно-административные дела «киноведческого уклона» факультета, поэтому именно его Э. М. Арнольди называет «первым деканом киноотделения». На самом деле он был последним деканом ТЕА/КИНО, избранным вместо Гвоздева на Правлении Курсов через год после объединения, 13 июня 1929 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 45). Летом 1930 г. Теакинофакультет, как и остальные структуры ВГКИ, был ликвидирован.

АЛЕКСАНДР ЛАВРОВ

ВСЛЕД ТИМЕНЧИКУ

Несколько заметок на полях прочитанного

Крупнейший специалист по Ахматовой и акмеизму, Роман Тименчик не менее впечатляюще заявил о себе в жанре филологической миниатюры, «заметок на полях именных указателей», всевозможных *varia* и *marginalia*. «Сколько сил он в малый плод кладет», не всегда может уразуметь досужий читатель, а между тем многие его лапидарные и внешне непритязательные экзерсисы содержат больше значимой информации, интересных наблюдений и раритетных находок, чем иные пухлые тома, заполненные многократно пережеванной материальной субстанцией и разбавленные водой. Нижеследующее – лишь несколько опытов подражания (поневоле не способных возвыситься до своих прообразов) компетентнейшему и артистичнейшему из крохоборов, подвигающихся ныне на поприще истории российской словесности.

1. «НЕ О КОНТЕ, ПАПАША, О КАНТЕ!..»

Один из диалогов отца и сына Аблеуховых в романе Андрея Белого «Петербург» (гл. 3, главка «Конт-Конт-Конт!») затрагивает философскую проблематику. Аполлон Аполлонович, услышав название «"Theorie der Erfahrung" Когена», спрашивает: «что же это за книга, Коленька?» – и получает ответ:

- « – "Коген, крупнейший представитель европейского кантианства".
- "Позволь – контианства? "
- "Кантианства, папаша..."
- "Кан-ти-ан-ства? "
- "Вот именно..."
- "Да ведь Канта же опроверг Конт? Ты о Конте ведь?"
- "Не о Конте, папаша, о Канте!.."
- "Но Кант не научен..."
- "Это Конт не научен..."

.....
 – "Не знаю, не знаю, дружок: в наши времена полагали не так..."»

Недоумение Аполлона Аполлоновича возрастает: «<...> темно-синего цвета глаза уставились вопросительно:

– "Конт... Да: Кант..."

Он подумал и вскинул очи на сына:

– "Итак, что же это за книга, Коленька?"»¹

Наглядным образом позитивистское мировоззрение «отцов» (Огюст Конт – законодатель и знамя позитивизма) сталкивается здесь с философией «детей» – идейными исканиями Николая Аполлоновича, трагедийного alter ego самого Белого, на протяжении многих лет тянувшегося к Канту, замороженного им и время от времени отшатывавшегося от него. Н. Пустыгина, отмечая цитирование в «Петербурге» «комплекса кантианских идей», особо указывает и на «каламбурное присоединение к фамилии Канта фамилии Конта»: «...из разговора сенатора и Аблеухова младшего явствует, что они не понимают друг друга: для Аполлона Аполлоновича "кантианство" – это "кантианство" (и напротив – "кантианство" есть "кантианство" для Николая Аполлоновича). В контексте же романа в целом это означает непонимание "неокантианцами" начала XX в. позитивистов XIX в. (Недаром Аполлон Аполлонович когда-то читал "Логику" Милля, а Николай Аполлонович читает "Логику" Зигварта и "Die Theorie der Erfahrung" Когена.) В то же время противопоставление этих двух философских течений, широко распространившихся в России, "снимается" в "Петербурге" каламбурным "кантианство – кантианство"»².

Близкие по звучанию и написанию (в русской транслитерации) фамилии двух философов, имеющих между собой мало общего во всех иных отношениях, действительно напрашивались на каламбурное обыгрывание, вполне органично вписывавшееся в образный строй «Петербурга». Игровая коллизия могла возникнуть в сознании автора спонтанно, но также могла быть стимулирована «подсказками» – уже отмеченными ранее прецедентами превращения Канта в Конта или наоборот. Один из таких прецедентов зафиксирован в комментарии к «Петербургу»: «На использование в романе путаницы имен двух философов (Кант – Конт) Белого могла натолкнуть досадная опечатка в его книге "Символизм" <М., 1910>: на с. 13 вместо "Конт и Спенсер" напечатано: "Кант и Спенсер". Белый отметил эту оплошность в списке опечаток, приложенном к книге»³. Другой сходный случай также, скорее всего, оказался в свое время в поле зрения автора «Петербурга».

В 1909 г. в газете «Голос Москвы» – органе октябристов, в котором двумя годами ранее Белый отказался сотрудничать из-за его политической ориентации⁴, – был опубликован (под псевдонимом «Гранитов») фельетон,

написанный по поводу выхода в свет его книги стихотворений «Урна»; автором отзыва был журналист Никандр Васильевич Туркин (1863–1919), имевший некоторое отношение к изящной словесности – «писавший в молодости лирические стихи, а в расцвете лет перешедший на прозу»: «Стихи его быстро забылись, а прозу нельзя было забыть только потому, что никто ее не читал»⁵. Сконцентрировав внимание на Белом, непризнанный поэт и прозаик руководствовался целью разоблачить автора «признанного» – хотя бы и не в самых широких читательских кругах – как величину мнимую, не имеющую мало-мальски литературного значения. «Урна», по убеждению Туркина, демонстрирует «полное отсутствие у автора поэтического дарования»: «бессилие поэтического творчества», «нелепые образы», «наивная сочиненность»; приговор рецензента однозначен: «Андрей Белый не рожден поэтом и никогда им не будет». Разоблачая новоявленного «голового короля», Туркин указывает и на тех обманщиков, которые потрудились над созданием воображаемого пышного костюма; ими, по его мнению, были инициаторы собраний Московского Литературно-Художественного Кружка (в деятельности которого, включавшей регулярные «бои символистов с газетчиками»⁶, Белый принимал интенсивное участие). Благодаря их попустительству стала подавать голос амбициозная молодежь, способная лишь пускать «литературную пыль в глаза собирающейся на вторники публике»: «Андрей Белый среди этой молодежи был наиболее начитанным человеком. В глазах публики литературного кружка он выглядел не только глубоким знатоком западной литературы, но и знатоком всех течений философской мысли. <...> Среди русских студентов и разных литературных подростков он по праву занял видное место и стал интересною фигурой. Но это его и губит, если уже не сгубило. <...> Он много учит других и мало учится сам. Он не успел еще сам разобраться в знаниях, приобретенных и нахватанных. У него закружилась голова среди чада кружкового успеха и притупилась чуткость. Бесспорно даровитый, знающий и имеющий хороший литературный вкус человек не чувствует, например, бессилия и безвкусы своего поэтического творчества»⁷.

Таким образом, своей славой Андрей Белый обязан, по мнению критика, невзыскательным, неразборчивым и малообразованным людям, подвизающимся на поверхности литературной жизни. В качестве примера, свидетельствующего о том культурном уровне, на котором находятся эти лица, он приводит следующий эпизод:

«Помню я, как на моих глазах, в редакции одной из самых бойких московских газет фактический редактор правил статью, в которой упоминались несколько раз имена Конта и Канта. Редактор морщился и злился.

– Черт знает, как пишут, то через "о", то через "а". Уж надо как-нибудь одинаково.

Я вмешался.

– Но ведь здесь же два разных имени...

– Разве?! Вы наверно знаете? Да, да! Разумеется два лица. Вспомнил.

И он продекламировал четверостишие из юмористического журнала, в котором когда-то сотрудничал:

Бокля, Милля, Конта, Канта
В сто раз легче прочитать
И дойти до их субстанта,
Чем тебя, мой друг, понять.

– Только какой же из них Кант, а какой Конт? Возьмите, голубчик, посмотрите, какого надо через "о" оставить, а какого через "а"»⁸.

Андрей Белый был внимателен к некоторым негативным оценкам своего творчества, появлявшимся в печати. Не раз упоминал он «бранную рецензию» Тэффи на его книгу «Пепел», в которой был поименован «старым слюняем»⁹; запало в его сознание и насмешливое определение, данное Анатолием Бурнакиным «Золоту в лазури», – «сусало в синьке»¹⁰. Весьма вероятно, что и фельетон Гранитова-Туркина отложился в «творческой лаборатории» писателя – всплыв опосредованным образом при сочинении «философского» разговора двух главных героев «Петербурга».

2. РОБЕРТ МАЙЕР, ИВАНОВ-РАЗУМНИК И ПРОФЕССОР КОРОБКИН

Кульминационный эпизод романа Андрея Белого «Москва» (1926) – сцена истязаний профессора Коробкина, которым подвергает ученого шпион и аферист Мандро ради овладения сделанным им научным открытием (с последующим использованием его в военных целях). Мандро привязывает Коробкина к стулу и, пытаясь добиться признания, где тот спрятал свое открытие, выжигает ему глаз; профессор тайну не выдает и теряет рассудок.

Вдова писателя К. Н. Бугаева высказала достаточно уверенное предположение о том, что, сочиняя эту сцену, Белый находился под впечатлением от биографического очерка Евг. Замятина «Роберт Майер»: «Отрывки из этой брошюры Б. Н. с огромным волнением мне прочитывал вслух, может быть еще в Берлине, восклицая: "Такова судьба гения!"»¹¹. Юлиус Роберт Майер (1814–1878), немецкий естествоиспытатель и врач, первым сформулировавший основы термодинамики и закон сохранения энергии, был личностью, издавна интересовавшей Белого: он фигурирует, в частности, в комментариях к «Символизму»¹², – но стимулировать этот интерес

должна была именно книжка Замятина, в которой было рассказано о том, как преследовали непризнанного ученого и даже продержали некоторое время в камере для сумасшедших. Последний факт не мог не произвести на Андрея Белого – многократно ранее развивавшего в своем творчестве тему «провидца-безумца» – особенно сильного впечатления; он готов был проецировать его на собственную судьбу и даже вспоминал о Майере, сетуя на то, что на протяжении долгого времени ему не удастся опубликовать свои стиховедческие исследования (в письме к Е. Ф. Никитиной, руководительнице издательства «Никитинские субботники», от 18 апреля 1928 г.): «Роберта Майера за открытие принципа энергии едва не упекли в сумасшедший дом; меня допекает судьба тем, что 12 лет никто не желает печатать о ритмическом жесте в то время, когда из рога изобилия книга за книгой сыплется номенклатурная стиховедческая дребедень. За что? За то, что я сформулировал *принципы ритма?*»¹³.

Роберт Майер – по определению Замятина, «романтик науки, Дон-Кихот физики»¹⁴ – стараниями жены и тестя был помещен в лечебницу для сумасшедших. «Обычная судьба пророка в своем отечестве, обычная судьба романтика – быть побежденным грубой, практичной и трезвой жизнью», – заключает Замятин и далее подробно повествует о мытарствах, которые претерпел ученый от своего врачевателя, доктора фон Целлера: «В припадке отчаяния Майер стал колотить сапогом в дверь. Для фон-Целлера этого было довольно, чтобы решить: пациент из камеры номер такой-то – буйный сумасшедший. Надеть на номера такого-то сумасшедшую рубашу и привязать его к "смирительному стулу". И номера такого-то скрутили и привязали. Неизвестно, сколько времени держали Майера в сумасшедшей рубашке на этом самом "смирительном стуле". Вероятно, долго, потому что сам он впоследствии рассказывал Дюрингу, что после этой процедуры у него жестоко болела спина и во многих местах на теле были ссадины и раны от веревок. Так просвещенный психиатр лечил одного из величайших ученых 19-го века от его "заблуждений" и мании величия. Лечение это продолжалось целый год. Целый год Майер высидел в одиночной камере сумасшедшего дома»¹⁵.

Испытания, перенесенные Майером, сходным образом повторяются в сцене пыток в «Москве»: «Вот – связаны руки и ноги; привязаны к креслу <...>»; «Связанный, с кресла свисал – одноглазый, безгласый, безмозглый <...>»¹⁶. «Безгласый» – потому что Мандро, истязая Коробкина, забил ему рот кляпом; Роберту Майеру, судя по очерку Замятина, такого измывательства претерпеть не довелось. «Огромно грязною тряпкой заклепан был рот», – пишет об истязуемом профессоре Белый; и далее: «И казалось, что он перманентно давился заглотанной тряпкою, – грязной и пыльной»¹⁷.

Отмеченная деталь – безотносительно к тому, обдуманно ли она была использована Белым или попала в текст романа безотчетно, – имеет столь же определенный сторонний источник, как и замятинское описание мученичества Роберта Майера по отношению к рассматриваемому эпизоду романа. Это – письма Иванова-Разумника, ближайшего друга, сподвижника и постоянного корреспондента Белого в пореволюционные годы, непосредственно предшествовавшие началу работы над «Москвой». В одном из писем к Белому, от 7 декабря 1923 г., бывший лидер «скифской» литературной группы подводил неутешительные итоги революционных перемен, расколовших страну на «Россию № 1», торжествующую в настоящем, «Россию № 2», ушедшую в прошлое и в эмиграцию, и «Россию № 3», которой предназначено воплотиться в будущем: «Quasi-коммунистическое мещанство может торжествовать в настоящем, но ему закрыто будущее. Но от этого не легче нам, которым открыто будущее и закрыто настоящее, нам, России будущего, «России № 3». <...> Мы отрезаны от жизни настоящего. Деятельность нам закрыта. Книги наши конфискуются. Рот забит тряпкой. И всё это – естественно и законно. Люди настоящего не могут всеми мерами не бороться на оба фронта – и № 2, и № 3. Они должны преследовать не только прошлое, уже обреченное на гибель, но и будущее, победа которого неотвратима, – и всё затем, чтобы продлить свое настоящее»¹⁸. Год спустя, 29 ноября 1924 г., Иванов-Разумник в письме к Белому вновь упоминает про рот, забитый тряпкой, а также, созвучно с Замятиным, и про связанные руки, – говоря о свершившемся торжестве «левиафанной государственности» и о порожденных ею «несчастливых коммунистических бой-скоутах, насвистываемых с марксистской дудочки комсомольцах»: «А наша участь – с цензурным кляпом во рту и со связанными за спиной руками – доживать эти годы, сорок лет странствования по духовной пустыне»¹⁹.

Профессор Коробкин, «связанный, брошенный в кресло», заявляет своему мучителю перед тем, как его «рот забит тряпкой»: «Я перед вами: в веревках; но я – на свободе: не вы; я – в периоде жизни, к которому люди придут, может быть через тысячу лет; я оттуда связал вас: лишил вас открытия; вы возомнили, что властны над мыслью моею; тупое орудие зла, вы с отчаяньем бьетесь о тело мое, как о дверь выводящую: в дверь не войдете!»²⁰ Профессор вещает от лица «России № 3», и словами его, обращенными к фантомному злодею, бесчинствующему в предреволюционной Москве, Андрей Белый – хотя и «с цензурным кляпом во рту» – заявляет о своей внутренней силе и правоте тем, кто представляет «Россию № 1», Россию торжествующего настоящего.

3. «Я НЕ ПОМНЮ, ГОДИВА...»

Заключительная строфа стихотворения О. Мандельштама «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931):

Не потому ль, что я видел на детской картинке
 Леди Годиву с распущенной рыжею гривой,
 Я повторяю еще про себя под сурдинку:
 Леди Годива, прощай! Я не помню, Годива... –

традиционно соотносится с балладой Альфреда Теннисона «Годива». В комментарии Н. И. Харджиева сообщается: «По английскому преданию, леди Годива избавила народ от тяжелой подати, согласившись исполнить жестокое требование своего мужа, графа Ковентри: она выехала из замка в город на лошади, нагая, прикрытая только прядями своих волос. Легенда о леди Годиве – сюжет одноименного популярного в дореволюционной России стих. английского поэта А. Теннисона»²¹. Те же сведения повторяются и уточняются комментаторами позднейших изданий Мандельштама: «Годива – воспетая А. Теннисоном жена графа Ковентри, освободившая народ от тяжелой подати, согласившись взамен, по требованию мужа, выехать из замка в город на лошади прикрытой лишь прядями своих волос, т. е. нагой; однако она ехала по пустому городу – ни один житель даже не открыл ставни»²². В начале XX в. баллада Теннисона получила широкую известность на русском языке благодаря переводу И. А. Бунина, впервые опубликованному в 1906 г. в 14-м сборнике товарищества «Знание», а в 1915 г. перепечатанному в томе I Полного собрания сочинений писателя²³. Апелляция Мандельштама к Теннисону в данном случае не вызывает сомнений, однако в цитированных строках обозначено и то, чего нет в стихотворной «Годиве», лишь в сюжетных подробностях перелагающей «одну из древних местных былей». Мандельштам говорит о «детской картинке», его ассоциации пробуждают визуальную память.

За два года до создания этого стихотворения, в январе 1929 г. вышел в свет роман А. С. Грина «Джесси и Моргиана». В главе III героиня осматривает кабинет своего покойного отца:

«Джесси <...> зашла <...> в кабинет Тренгана <...> и обратила внимание на картину "Леди Годива".

По безлюдной улице ехала на коне, шагом, измученная, нагая женщина, – прекрасная, со слезами в глазах, стараясь скрыть наготу плащом длинных волос. Слуга, который вел ее коня за узду, шел, опустив голову. Хотя наглухо были закрыты ставни окон, существовал один человек, видевший леди Годиву, – сам зритель картины; и это показалось Джесси обманом. "Как же так, – сказала она, – из сострадания и деликатности жители

того города заперли ставни и не выходили на улицу, пока несчастная, наказанная леди мучилась от холода и стыда; и жителей тех верно было не более двух или трех тысяч, – а сколько теперь зрителей видело Годиву на полотне?! И я в том числе. О, те жители были деликатнее нас! Если уж изображать случай с Годивой, то надо быть верным его духу: нарисуй внутренность дома с закрытыми ставнями, где в трепете и негодовании – потому что слышат медленный стук копыт – столпились жильцы; они молчат, насупись; один из них говорит рукой: “Ни слова об этом! Тс-с!” Но в щель ставни проник бледный луч света: это и есть Годива!”

Так рассуждая, Джесси вышла из кабинета <...>²⁴.

В этом фрагменте описываются две картины – реальная, увиденная героиней романа и наглядно, подобно «детской картинке», иллюстрирующая сюжетную канву легенды и баллады Теннисона, и воображаемая, в которой леди Годива предстает лишь намеком, отблеском (ср.: «Я не помню, Годива...»). Документальных подтверждений того, что Мандельштам читал Грина, кажется, не имеется, но нет и достаточных оснований для того, чтобы решительно отрицать возможность такого знакомства. Любопытно в этом отношении, что стихотворение «С миром державным я был лишь ребячески связан...», актуализирующее оппозицию «юга» («Я убежал к nereидам на Черное море») и «севера», Петербурга («Он от <...> морозов наглее»), обнаруживает тематическую аналогию в эпизоде из «Джесси и Моргианы», непосредственно следующем за размышлениями о картине «Леди Годива»: Джесси, уроженка юга («Я никогда не видела снега»), беседует со служанками, приехавшими с севера («...у нас зима: семь месяцев, мороз здоровый <...>»). «Под знамя юга или в замерзшие болота севера?» – спрашивает Джесси, обитательница вымышленной «Гринландии», не ведавшая о существовании воздвигнутого на болотах Петербурга.

4. «Очки» в романе Набокова «Король, дама, валет»

В сюжете и композиции романа Владимира Набокова «Король, дама, валет» (1928) прослежены многочисленные параллели с повествовательными структурами Стендаля и Бальзака, «Пиковой дамы» Пушкина, с «Дамским счастьем» и «Терезой Ракен» Золя, с толстовской «Анной Карениной» и флюберовской «Госпожой Бовари», с недавно к тому времени появившимися «Завистью» (1927) Юрия Олеши и «Американской трагедией» (1925) Теодора Драйзера, даже с «симфониями» Андрея Белого; в отдельных фрагментах набоковского текста выявлены реминисценции из гоголевских «Мертвых душ» и гофмановского «Песочного человека», из стихотворений Фета и Блока и т. д.²⁵ Правомерным представляется доба-

вить к этому открытому перечню, беззащитному перед новыми приношениями от «проницательных читателей», еще один источник из арсенала мировой повествовательной классики. Это – рассказ Эдгара По «Очки» («The Spectacles», 1844), юмористический гротеск, обыгрывающий тему несоответствия между видимостью и сущностью.

Герой рассказа, 22-летний молодой человек, крайне близорукий, но очками не пользующийся, влюбляется с первого взгляда в незнакомую даму, кажущуюся ему прекраснейшей из всех женщин; предприняв энергичные усилия, он знакомится с нею и побуждает ее выйти за него замуж. После завершения брачной церемонии избранница заставляет своего новообретенного супруга надеть очки, и ему открывается совершенно неожиданная картина: «...ошеломление это было безгранично и могу даже сказать – ужасно. Во имя всего отвратительного, что это? Как поверить своим глазам – как? Неужели – неужели это *румяна*? А это – а это – неужели же это *морщины* на лице Эжени Лаланд? О Юпитер и все боги и богини, великие и малые! – что – что – *что* случилось с ее губами?»; «– Негодяйка! – произнес я, задыхаясь. – Мерзкая старая ведьма!»²⁶. Выясняется, что молодой человек влюбился в 82-летнюю старуху, которая к тому же оказалась его прапрабабушкой; одновременно выясняется, что бракосочетание было инсценировкой, а все эпизоды общения героя с его престарелой возлюбленной, предшествовавшие надеванию очков и обретению адекватного зрения, были ею же инициированы или скорректированы: тем самым персонаж, мнивший себя активным субъектом действия, предстает марионеткой, объектом шуточной мистификации, в которой участвовали несколько лиц.

Близорукость Франца, одного из трех главных героев романа Набокова, «валета», заявлена с самого начала действия, в главе I, когда он оказывается случайным дорожным попутчиком Марты («дамы») и ее мужа Драйера («короля»), и неоднократно акцентируется: «молодой человек в очках» (формулировка повторяется с интервалом в несколько строк)²⁷; «в стеклах очков» (с. 136); «позавидовала юнцу в очках» (с. 138); «стекла очков» (с. 139–140); «тщательно вытерев стекла очков» (с. 141). В начале главы II Франц случайно разбивает очки; последующие сцены, в том числе знакомство с родственником-благодетелем и его женой, которые оказываются спутниками по вагонному купе (ср. обретение прапрабабушки героем «Очков»), проходят для него как в тумане: «без очков он всё равно что слепой» (с. 144). Явившись к незнакомому родственнику, Франц не сразу узнает свою попутчицу по вагону – поскольку без очков «он был беспомощно близорук», она же оказывается в сходном положении, поскольку не сразу смогла вспомнить, «где это она уже видела его», однако «внезапно воспоминание, как фокусник, надело на это склоненное лицо очки и сразу

опять их сняло» (с. 147). Отсутствие очков позволяет герою воспринять иной образ героини: «Марта в бесплотном сиянии его близорукости нисколько не была похожа на вчерашнюю даму, которая позевывала, как тигрица. Зато мадоннообразное в ее облике, примеченное им вчера в полудремоте и снова утраченное, – теперь проявилось вполне, как будто и было ее сущностью, ее душой, которая теперь расцвела перед ним без примеси, без оболочки. Он не мог бы в точности сказать, – нравится ли ему эта туманная дама: близорукость целомудренна» (с. 147–148).

В главе III Франц покупает новые очки: «Туман рассеялся. Свободные краски мира вошли снова в свои отчетливые берега» (с. 159), – но первоначальные впечатления от общения с «дамой», скорректированные близорукостью, стимулируют развитие их последующих отношений. В первой любовной сцене между ними очки снова вступают со своей темой: «Она, вероятно, сняла ему очки, так как теперь он чувствовал эти небывалые пальцы на своих веках, на бровях»; «...каким-то образом его очки оказались у Марты на коленях, и он по привычке их нацепил» (с. 193). И по ходу последующего действия очки Франца неоднократно фигурируют в разных семантических коннотациях.

Как и в рассказе Э. По, влечение «валета» к «даме» стимулируется его близорукостью, но Набоков ведет со своими персонажами игру гораздо более изощренную и многозначную. Драйер, «король» в этой карточной раскладке, человек «наблюдательный, остроглазый», способен видеть не предмет, а лишь «приглянувшийся ему образ этого предмета, основанный на первом остром наблюдении» (с. 199), поэтому он не замечает того, что этому незыблемо установившемуся образу не соответствует, – любовной связи между Мартой и Францем, разворачивающейся у него на глазах. Близорукость оказывается одной из метафор, организующих всю художественную систему романа; несовпадение между подлинной реальностью и представлениями персонажей о ней, между очевидностью и достоверностью²⁸ воплощается в комбинациях взаимоотношений трех героев, уподобляемых карточным фигурам. При этом набоковский «валет» в своем тяготении к «даме» претерпевает метаморфозу, аналогичную той, которую испытал близорукий простофиля в «Очках» Э. По: влюбленный в «мадоннообразную» красавицу, он постепенно начинает различать ее «ужасное лицо», «со старческой дряблостью складок у дрожащих губ» (с. 261), осознавать ее «стареющей женщиной», «похожей на большую белую жабу» (с. 294), и горестно воображать так и не свершившееся – «долгое жительство с нарумяненной, пучеглазой старухой» (с. 302).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Белый Андрей*. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. 2-е изд., испр. и доп. Издание подготовил Л. К. Долгополов. СПб., 2004. С. 119 (Серия «Литературные памятники»).
- ² *Пустыгина Н.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». Статья I // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Литературоведение (Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 414). Тарту, 1977. С. 85–86.
- ³ *Белый Андрей*. Петербург. С. 633 (примечания С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова). Та же путаница произошла при публикации статьи Андрея Белого «О пессимизме» в «литературно-философском сборнике» «Свободная Совесть» (Кн. 1. М., 1906), вышедшем в свет осенью 1905 г. 25 сентября 1905 г. П. И. Астров писал Белому: «Не откажи поскорее сообщить мне, на какой странице вкралась опечатка в Твою статью 1-й книги («Конт» вместо «Кант»))» (РГБ. Ф. 25. Карт. 8. Ед. хр. 17). Имеется в виду фраза из упомянутой статьи, напечатанная в сборнике таким образом: «Но, переходя в область чистого мышления, мы лишаем согласно Вундту, Конту <sic!>, Рилю и др. основной принцип мышления всякой субстанциональности» (С. 174).
- ⁴ См. письмо Андрея Белого к В. Я. Брюсову, относящееся к октябрю 1907 г. (Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 411).
- ⁵ *Дон-Аминадо*. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания. М., 1994. С. 599.
- ⁶ См.: *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 231.
- ⁷ *Гранитов*. Пестрые заметки // Голос Москвы. 1909. № 272, 27 ноября. С. 3. В той же статье критик отдельно затронул вопрос о генезисе философской эрудиции Белого: «Нам неизвестно, где и при каких условиях получил Андрей Белый свое философское образование, но все знания, какие ему приходилось проявить и в лекциях, и в диспутах, и в статьях, имеют запах пива мюнхенских кабачков. С давних пор в Мюнхене, среди студенчества, и местного, и пришлого, имеются кружки, занимающиеся философией. Местом сборища для них являются "биргалки". За кружками пива обсуждаются разные философские системы и даже создаются новые. Знания, которые приобретаются в этих кружках, имеют по отношению к философии такое же значение, какое имеет пена к пиву, на поверхности которого она клубится. Очень возможно, что Андрей Белый никогда и не был в Мюнхене. Тем не менее, он всю свою духовную фигуру являет яркий тип студента мюнхенской "биргалки"». Неизвестно, лукавил ли в данном случае автор или действительно не знал о пребывании Андрея Белого в Мюнхене осенью 1906 г., но последнего, безусловно, должны были особенно задеть эти ассоциации: свое пребывание в баварской столице он описал в двух очерках – «Письмо из Мюнхена» (Золотое Руно. 1906. № 11/12. С. 115–118; позднее под заглавием «Мюнхен» – в книге статей Андрея Белого «Арабески», 1911) и «Мюнхен вечером» (Киевские Вести. 1908. № 165, 22 июня. С. 3), – где, в частности, воспел уютную и задумчивую атмосферу мюнхенских пивных.
- ⁸ Голос Москвы. 1909. № 272, 27 ноября. С. 3.

- ⁹ См.: Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. Антология. СПб., 2004. С. 32, 120–122; *Белый Андрей*. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 341; *Белый Андрей*. Между двух революций. М., 1990. С. 178; *Клягина М. Е.* Тэффи и Андрей Белый // Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. М., 1999. С. 260–279.
- ¹⁰ *Бурнакин Анат.* От Сциллы к Харибде и оттуда... в пролет двух стульев // *Белый Камень*. Альманах первый. М., 1907. С. 104; *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 561 («Библиотека поэта». Большая серия).
- ¹¹ *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом. Публикация, предисловие и комментарий Джона Малмстада. Подготовка текста Е. М. Варенцовой и Джона Малмстада. СПб., 2001. С. 154.
- ¹² Ср.: «Роберт Майер, выпуская свою знаменитую брошюру в 1842 году, держался дуалистического взгляда на отношение между энергией и материей»; «Определение механического эквивалента теплоты возможно; Роберт Майер и Джоуль работали в этом направлении» (*Белый Андрей*. Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 530, 534).
- ¹³ Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 133. Публикация Д. М. Фельдмана.
- ¹⁴ *Замятин Е.* Роберт Майер. Берлин; Пб.: изд-во З. И. Гржебина, 1921. С. 45.
- ¹⁵ Там же. С. 46, 49.
- ¹⁶ *Белый Андрей*. Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва». <М.>: «Круг», 1926. С. 235, 237.
- ¹⁷ Там же. С. 236, 237.
- ¹⁸ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Публикация, вступ. статья и комментарии А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. Подготовка текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. СПб., 1998. С. 265.
- ¹⁹ Там же. С. 300.
- ²⁰ *Белый Андрей*. Москва под ударом. С. 235.
- ²¹ *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973. С. 288 («Библиотека поэта». Большая серия).
- ²² *Мандельштам О.* Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 507–508. Комментарий П. М. Нерлера.
- ²³ См.: *Бунин И. А.* Собр. соч. В 9 т. М., 1967. Т. 8. С. 380–382. Ранее «Годиву» Теннисона перевели на русский язык Д. Д. Минаев (см.: *Минаев Д. Д.* Песни и сатиры и комедия «Либерал». СПб., 1878. С. 186–189) и М. Л. Михайлов; его перевод, впервые опубликованный в журнале «Современник» в 1859 г., был включен в антологию Н. В. Гербеля «Английские поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1875), см.: *Михайлов М. Л.* Собрание стихотворений. Л., 1969. С. 177–179 («Библиотека поэта». Большая серия). Знакомство Мандельштама с этими переводами вполне вероятно; маловероятно – с еще одним переводом «Годивы», напечатанным в книге С. Геммельмана «Стихи» (М., 1897).
- ²⁴ *Грин А.* Джесси и Моргана. Роман. <Л.>: «Прибой», 1929. С. 20–21.
- ²⁵ См.: *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 46–56; *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце: о русских романах Вла-

димира Набокова. М., 1998. С. 40–56; *Набоков В.* Собр. соч. русского периода. В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 697–705. Примечания В. Б. Полищук.

- ²⁶ *По Э. А.* Полное собрание рассказов. М., 1970. С. 482 (Серия «Литературные памятники»). Перевод З. Е. Александровой.
- ²⁷ *Набоков В.* Собр. соч. русского периода. В 5 т. Т. 2. С. 136. Далее цитаты из романа «Король, дама, валет» приводятся по этому изданию с указанием в тексте (в скобках) номера страницы.
- ²⁸ Ср.: *Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 279–281.

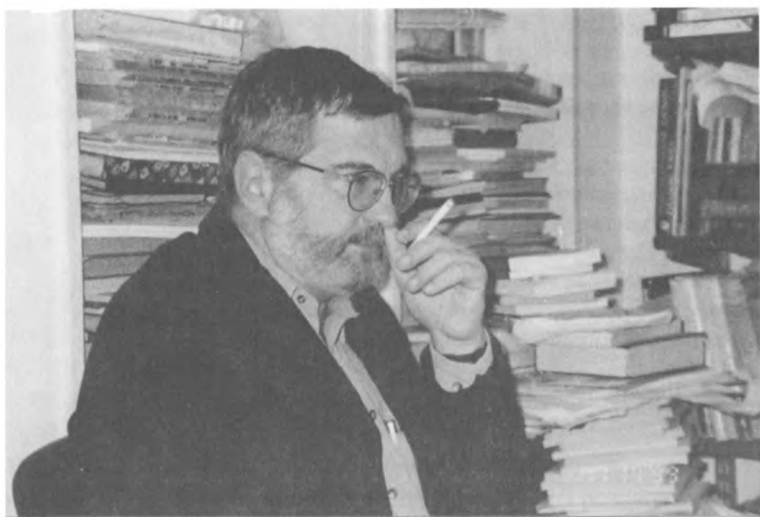


Фото И. Вингермана

Юрий Левинг

МОЛОЧНАЯ СМЕСЬ.

Из комментариев к литературным меню

Книжный шкаф раннего детства
спутник человека на всю жизнь.

О.М.

Преодолеть магию печатного слова...
Любая часть текста может быть цитатой.

Р. Д. Тименчик

*(Из лекций по курсу «Библиография
и источниковедение русской литературы»
в Иерусалимском университете)*

Волшебный источник так или иначе должен фигурировать в любой частной космогонии, необходимой для того, чтобы из розовощекого мальчика родился будущий литератор. В автобиографической поэме «Старинные октавы» Мережковский вспоминает:

LIX

<...>

“Milch trinken, Kinder!” – форточку открыв,
за шалость детям погрозив сначала,
Амалия Христьяновна кричала.

LX

И ласточек, летевших через двор,
Был вешний крик пронзителен и молод...

(Мережковский 2000, 542)

Разворачивая картины детства, другой мемуарист воспроизводит по-дозрительно похожую ситуацию со старушкой, обращающейся к ребенку на жаргоне:

Рядом с нами был дом Лянгертов, где я пил кефир. Когда я входил к ним во двор, прибранный, подметенный, с белым столиком под тенистым деревом, меня встречала приветливая бабушка Лянгерт. Она кричала по-еврейски: «Феня! Гиб Жене кефиру»¹. Молчаливая полная Феня приносила из погреба бутылку, и бабушка учила меня пить целебный напиток по правилам: маленькими глотками и заедать булочкой. Мы с ней беседовали по душам подолгу. Часто я рассказывал ей о книгах, которые прочел. После одного из таких разговоров бабушка задумалась и, улынувшись доброй улыбкой, призналась, что у нее есть целый шкафчик очень интересных книг, которые читал ее сын, когда был мальчиком. Если я обещаю обращаться с ними со всей осторожностью, она даст мне их почитать. (Шварц 1999, 108)

Нетрудно заметить сходство между двумя эпизодами: обоих будущих русских писателей вскармливает молоком инородец, сказочная старуха, обладающая доступом в мир книг. Тема молока как жизненно необходимой питательной смеси переплетается с темой гнозиса (учение суть библейское молоко²), обеспечивая ребенку возможность приникнуть к недоступному, если не запретному, для этого возраста знанию.

Тот факт, что книги передаются одному «мальчику» от другого уже «выросшего мальчика» (в тексте никак превращение Лянгерта-младшего в «дядю» не оговаривается), выступает гарантом его будущего духовного роста, маркируя этап перехода в мир взрослых. Таинственный шкафчик, оберегаемый старухой (или кормилицей-иноверкой, как в случае детского опыта Марины Цветаевой³), которая поит ребенка целебным напитком молодости, содержит ключи – инициационный код.

И действительно, в желтой тумбочке возле пышной бабушкиной кровати оказывается толстая книга, содержащая два романа Майн Рида – «Охотников за черепами» и «Квартеронку». В предшествующей дневниковой записи (22 января 1951 г.) Шварц описывает, как в это же время он, к своему удивлению, выяснил, что «Робинзон Крузо» было несколько – от короткого, прочтенного раньше, до длинного, в двух толстых книжках. Несмотря на любовь к объемным изданиям, вторую версию «Робинзона» Жене Шварцу трудно признать – ведь в ней убивали Пятницу (Шварц 1999, 108). Литературный дурман начинает окутывать и Митю Мережковского – через четыре строфы после описываемого им в дневнике в стихах принятия чудотворного напитка из рук Амалии Христьяновны: «Я полюбил Эмара, Жюля Верна, / И Робинзон в те дни был мой кумир»:

Блуждал – в приюте воробьев – в кустах
Черемухи, как Немо, Гаттерасы
Иль Робинзоны в девственных лесах. <...>
Я не забуду в темном переплете

Разорванных библиотечных книг. <...>
 Как жаждал я открытья новых стран!
 Готов принять был дачников семейных
 За краснокожих, пруд – за океан,
 И часто, полный грез благоговейных,
 Заглядывал в таинственный чулан
 С осколками горшков оранжерейных,
 И, на чердак зайдя иль сеновал,
 Америку, казалось, открывал.

(Мережковский 2000, 543–544)

Америка – как известно, новая Индия, а жажда путешествий и открытий манит беспрестанно, особенно когда двигаться приходится по континенту духа:

В ту пору я жил в новгородских дебрях.
 Мне было около десяти.
 Я ловил рыбу, учился гребле,
 Мечтал Америку посетить. <...>

Я писал стихи, читал Майн Рида,
 При встречах с девочками краснел...⁴

(Северянин 1990, 91)

Потребность в учительном начале детской литературы любознательный по природе ребенок будет удовлетворять даже тогда, когда имеет дело «с яростно анти-дидактическими произведениями» (вроде романов Марка Твена) [Ронен 2000, 970]. Чтение приключенческой литературы как инициационный процесс (мысли о прекрасном поле, майн-ридовский фон с его героями, обладающими ярко выраженными атрибутами муже(н)ственности) сопряжено со вступлением в область запретного/недостижимого, а фантазирование на табуированные темы сродни эротическому опыту. Писательство снимает это напряжение, легитимизирует фантазию, перенаправляя ретроспективный дискурс о детстве в область эстетического. Но тема «влажного» и «недоступного», разграничиваемого по принципу *разрешенное vs. недозволенное*, присутствует почти всегда; ср. у Андрея Леонидова:

Друзья, в дни юности, наверно,
 Вас занимал Густав Эмар,
 Романы Купера, Жюль Верна
 Или волшебник Буссенар.
 В них есть индийские вигвамы,
 Жирафы, антилопы, ламы,

В них леопардов есть следы
 И главы с криками: «воды!»
 Без этих глав роман Майн Рида
 Не мыслим. Я всегда сперва
 Смотрел: такая есть глава?
 И если нет – была обида;
 Такой роман, терзавший слух,
 Читать мне было не досуг...

(Леонидов 1906, 12)

Неконтролируемый выкрик «*воды!*» ассоциируется не столько с актуальной жаждой героев, сколько с нехваткой питательной смеси подростковому сознанию, и позже транспонируется на интеллектуальную засуху зрелого авторства. Впоследствии мнимые продолжения и переложения на проверку оказываются некачественными подделками: «Неожиданно разросся, к моему восторгу, и "Гулливер", знакомый мне по коротенькой ступинской книжке с цветными картинками. Там рассказывалось только о его путешествии к лилипутам, а в издании "Золотой библиотеки" – и обо всех других приключениях Гулливера. Однажды у папы на столе я нашел книгу, на корешке которой стояла надпись: "Том второй". Я обрадовался, думая, что, как "Робинзон" и "Гулливер", так и "Принц и нищий" имеет продолжение. Надпись на корешке я отнес к Тому Кенти. Но, увы, раскрыв книжку, я увидел, что она медицинская... я читал об Индии – стране чудес, и мне почудилось невесть что...» (Шварц 1999, 107–108).

Потребление молока и чтение иностранной литературы в пору юношества прочно сливаются для русского культурного сознания в неразделимое целое, как видно по эпизоду воспоминаний С. Эйзенштейна. Солдатом (1918) в переполненном трамвае он так зачитался книжкой Фрейда про Леонардо да Винчи, что не заметил, как раздавили везомую им в папаше четверть молока (Эйзенштейн 1997, 1: 276–277). В этом совпадении Эйзенштейн усмотрел инициационный символизм (что, как молоко из раздавленной бутылки, вытекает из его текста, хотя прямо к такому выводу мемуарист не приходит)⁵.

В экспозиционной главе «Детства» Л. Толстого («Учитель Карл Иваныч») наставник детей спорадически изъясняется «добрым немецким голосом» на родном языке – в основном для служебных надобностей: «Auf, Kinder, auf!.. s'ist Zeit. Die Mutter ist schon im Saal», либо призывая в классную комнату: «Sind sie bald fertig?» Толстой с сочувствием описывает скудную библиотечку учителя (к этому пассажиру, возможно, восходит и главка «Книжный шкаф» в «Шуме времени» Мандельштама, с первой же строки «крошкой мускуса» задающая синестетическую связь еды и чтения – ср. в его же пародии: «Я вскормлен молоком классиче-

ской Паллады, И кроме молока мне ничего не надо» [Мандельштам 1990, 1: 344]):

Карл Иваныч, с очками на носу и книгой в руке, сидел на своем обычном месте, между дверью и окошком. Налево от двери были две полочки: одна – наша, детская, другая – Карла Иваныча, *собственная* [курсив Толстого]. На нашей были всех сортов книги – учебные и неучебные: одни стояли, другие лежали. Только два больших тома «Histoire des voyages», в красных переплетах, чинно упирались в стену; а потом пошли длинные, толстые, большие и маленькие книги, – корочки без книг и книги без корочек; всё туда же, бывало, нажмешь и всунешь, когда прикажут перед рекреацией привести в порядок библиотеку, как громко называл Карл Иваныч эту полочку. Коллекция книг на *собственной* если не была так велика, как на нашей, то была еще разнообразнее. Я помню из них три: немецкую брошюру об унавоживании огородов под капусту – без переплета, один том истории Семилетней войны – в пергаменте, прожженном с одного угла, и полный курс гидростатики. Карл Иваныч большую часть своего времени проводил за чтением, даже испортил им свое зрение; но, кроме этих книг и «Северной пчелы», он ничего не читал.

(Толстой 1960–1965, 1: 19–20)

Образ Карла Иваныча сочетает мотивы поглощения пищи и чтения как двух альтернативных источников питания – подчеркнуто приземленно и спиритуального: «Бывало, как *досыта* набегаешься внизу по зале, на цыпочках прокрадешься наверх, в классную, смотришь – Карл Иваныч сидит себе один на своем кресле и с спокойно-величавым выражением читает какую-нибудь из своих любимых книг» (Толстой 1960–1965, 1: 20). В другом отрывке поведение Карла Иваныча выступает ретардационным фактором в ситуации ожидания трапезы:

Было без четверти час; но Карл Иваныч, казалось, и не думал о том, чтобы отпустить нас: он то и дело задавал новые уроки. *Скука и аппетит* увеличивались в одинаковой мере. Я с сильным нетерпением следил за всеми признаками, доказывавшими близость обеда. Вот *дворовая женщина с мочалкой идет мыть тарелки, вот слышно, как шумят посудой в буфете, раздвигают стол и ставят стулья...* Тогда только можно будет бросить книги и, не обращая внимания на Карла Иваныча, бежать вниз.

(Толстой 1960–1965, 1: 31–32)

Наставник дозирует объемы входящей/выходящей информации путем регулирования времени и места поступления духовного/материального питания. Будущий русский писатель может, конечно, без посторонней помощи познать величие мировой литературы, но для преодоления влияния

(«anxiety of influence» в терминологии Г. Блума) ему необходим сказочный помощник – одновременно ущербный (легкая инвалидность может выражаться как в безобидном косноязычии, картавости, так и в культурной инакости [иноязычии], физической неловкости, гендерной непривлекательности или геронтологическом бессилии⁶). Для жанра автобиографии, особенно его мифологизируемого русского извода, вообще характерна апелляция к образам кормилицы/няни, служащим повествовательным мостиком к утерянной идиллии детства (Wachtel 1990, 107). Андрей Белый в таблицах «синкопического ритма» формирования своей личности определял период 1888–1889–1890 гг. как *Эпоху гувернанток в моей жизни*. Стрелка влияний, связующая «период сказки» с «периодом прозы», ведет к записи: «Купер, Ж. Верн. M-lle Radin (гуверн<антка>)» (Белый – Иванов-Разумник 1998, 483, 509 примеч.).

Ритуальное поение русских молоком, совершаемое иностранцами, – топос, сложившийся еще в 19-м веке. В тургеневской «Асе», едва знакомясь с повествователем в немецком городке, Гагин зовет нового приятеля в гости:

– Вот и наше жилище! – воскликнул Гагин, как только мы стали приближаться к домику, – а вот и хозяйка несет молоко. Guten Abend, Madame!..

(Тургенев 1960–1968, 7: 76)

Макаронизм мемуаристов закономерен, поскольку и в тургеневском случае молочная тема подается с нажимом – автор метко характеризует Гагина, небрежно впутывающего французское обращение во фразу, обращенную к *немке*. Мультилингвизм с молочным напитком пробуждают в герое любовь и, в конце концов, дар писателя (нарратив Тургенева – от первого лица). Хозяйка домика, опекающая постояльцев, выполняет основную функцию иностранной гувернантки.

Иногда роли меняются и нянька может исполнять вспомогательную роль медиатора между героем-дарителем и повествователем, обретающим в результате чудесного поения дар речи. Примером тому еще одно автобиографическое повествование – «Былое и думы» А. И. Герцена. Автор располагает интересующую нас сцену в I главе первой части своего труда, в которой рассказывается о жизни семьи Герцена в захваченной неприятелем Москве 1812 года. Первые три страницы рассказа доверены Вере Артамоновне, няньке писателя, живописующей бытовые неурядицы в горящем городе:

А вы-то кричите, надсаждаетесь, у кормилицы молоко пропало, ни у кого ни куска хлеба. С нами была тогда Наталья Константиновна, знаете, бой-девка, она увидела, что в углу солдаты что-то едят, взяла вас – и

прямо к ним, показывает: маленькому, мол, *манже*; они сначала посмотрели на нее так сурово, да и говорят: «*Алле, алле*», а она их ругать, – экие, мол, окаянные, такие, сякие, *солдаты ничего не поняли, а таки вспрыснули от смеха и дали ей для вас хлеба моченого с водой* и ей дали краюшку.

(Герцен 1958, 33–34)

Молочный суррогат действует с эффективностью оригинального продукта, символически передавая эстафету повествования автору. Немедленно после процитированного эпизода происходит переключение авторской инстанции: «Позвольте мне сменить старушку и продолжать ее рассказ». Похожие трансформации находим в «Детских годах (Из воспоминаний Меркула Праотцева)» (1874) Н. Лескова. Герой, повествующий с позиции, близкой к автобиографической, является в монастырь, чтобы побеседовать с духовным лицом на мучающие его жизненно важные темы. Грек, отец Диодор, радушно встречает и выслушивает юного гостя, однако вместо ответа неожиданно звонит в колокольчик и велит вошедшему помощнику внести «цаскум на кофе».

– *С молёком или без молёком?* – спросил молодой вертлявый греческий служка.

– Без никому, – отвечал инок Диодор... не обращая никакого внимания ни на самого меня, ни на мои остающиеся без разрешения вопросы...

(Лесков 1956–1958, 5: 328)

Служка вносит «с молёком» и «графинчик рому, выразивший собою, как видно, то "без никому", о котором ему сказал монах». Автор возмущается, дескать ему нужно было «не угощение, а ответ на... скорбные запросы, – а его-то и не было» (Там же). Когда герой решает повторить вопрос, то искомого ответа вновь не добивается; впрочем, надобность в этом отпадает – сила молока и обильной закуски, по-видимому, вступает в магическое действие: «Я приходил в прекрасное настроение духа, совсем не похожее на то, в каком я явился в греческую обитель...» (Лесков 1956–1958, 5: 329).

Обращение к «батюшке» знаменует поиск героем родительской фигуры, процесс, который, как правило, оканчивается безуспешно. Вариация на кофейно-молочную тему за пятнадцать лет до Лескова была испытана в «Обломове», где сама русская мать выступает по отношению к родному сыну (Штольцу) в амплу духовной кормилицы. С ней он «читал священную историю, учил басни Крылова и разбирал по складам же *Телемака*» (Гончаров 1993, 151), – но именно в силу иного генетического кода верная

для любого русского персонажа парадигма в случае полунемца дает сбой (тем самым подтверждая общее правило): для юного Андрюши Штольца, активного агента образовательного процесса, наличие иностранной гувернантки – не более чем декоративная виньетка, и потому «нейтрализованной» m-lle Ernestine не остается ничего делать, как самой ходить пить кофе к матери своего подопечного (Гончаров 1993, 156). Аналогичная расстановка в ставшей хрестоматийной апологии русского языка⁷ полуполяка-полуеврея В. Ф. Ходасевича:

И вот, Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я каждый миг,
Учитель мой – твой чудотворный гений,
И поприще – волшебный твой язык.

(«Не мать, но тульской крестьянкой...»
[Ходасевич 1983, 1: 109])

В «Детских годах Багрова-внука» (1857) С. Т. Аксакова бабушка, хозяйка имения, вступает в мини-конфликт с гостящей невесткой (матерью мемуариста) как раз из-за попытки нарушить молочное табу – проступок, конечно, не диетический, а рассматриваемый матерью в качестве действия, потенциально способного привести к перераспределению сфер влияния между поколениями и семейными кланами:

Мы все вышли. В гостиной ожидал нас самовар. Бабушка хотела напоить нас чаем с густыми жирными сливками и сдобными кренделями, чего, конечно, нам хотелось; но мать сказала, что она сливок и жирного нам не дает и что мы чай пьем постный, а вместо сдобных кренделей просила дать обыкновенного белого хлеба. «Ну, так ты нам скажи, невестушка, – говорила бабушка, – что твои детки едят и чего не едят: а то ведь я не знаю, чем их потчевать; мы ведь люди деревенские и ваших городских порядков не знаем».

(Аксаков 1955, 1: 333)

Мать в данном случае подсознательно отстаивает свою педагогическую прерогативу, хотя и лукаво мотивирует этот шаг заботой о здоровье повествователя: «Мать отвечала очень почтительно, что напрасно матушка и сестрица беспокоятся о нашем кушанье и что одного куриного супа будет всегда для нас достаточно; что она потому не дает мне молока, что была напугана моей долговременной болезнью, а что возле меня и сестра

привыкла пить постный чай» (Аксаков 1955, 1: 334). Напоенный неадекватным субститутом, лишенец компенсирует молочную недостачу вполне ожидаемым образом: «Я не забыл своего ящичка с камешками, а также *своих книг* и всё это разложил в углу на столике»⁸ (Там же).

Проблема юношеского образования поднята со всей остротой уже в «Капитанской дочке» – Пушкин с очевидной иронией предлагает два цивилизационных модуса; нас в данном контексте волнуют питьевые пристрастия (и их отражение на воспитательном процессе) разнонациональных гувернеров рассказчика. Савельич был пожалован Гриневу в дядьки с пятилетнего возраста «за трезвое поведение» (Пушкин 1962–1966, 5: 394). Вскоре выясняется, что француз Бопре, выписанный из Москвы вместе с годовым запасом вина (так!), «не был... врагом бутылки» и быстро привык к русской настойке, которую «стал предпочитать винам своего отечества, как не в пример более полезную для желудка» (Там же). В антиномии мусье-алкоголика и добропорядочного непьющего старика предпочтение отдано Савельичу, которому и суждено будет сопровождать повествователя на протяжении его мытарств. Иностранец, на первый взгляд, не справляется с возложенной на него просветительской миссией – главным образом как герой, предпочитающий «неправильный напиток». Постоянно присутствующий рядом с Гриневым «молочный отчим» Савельич (наряду с Пугачевым – один из его *мнимых отцов*) выполняет столь необходимые герою охранительные функции, которые, впрочем, балансируются фехтовальными уроками француза, оказавшими позже Петруше спасительную услугу в решающий момент его дуэли со Швабриным (Осповат 1999: 81). Однако, именно благодаря Савельичу будущий мемуарист выучился на двенадцатом году русской грамоте, то есть в конечном итоге – и писательскому ремеслу. В 10-й главе («Осада города»), когда Гринев делает в генеральской ставке доклад о положении дел в стане Пугачева, его выслушивают скептически: «Мнение мое было принято чиновниками с явною неблагоприятностию. Они видели в нем опрометчивость и дерзость молодого человека. Поднялся ропот, и я *услышал явственно слово "молокосос"*, произнесенное кем-то вполголоса» (Пушкин 1962–1966, 5: 487).

Во всех случаях волшебный напиток служит катализатором повествования, снабжая задним числом уже зрелого автора прививкой детского антидота. Подобно кастальской влаге, противоядие должно избавить его от подводных литературных рифов в обстоятельном путешествии по волнам памяти.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Ср. ильфовское: «Одесса – единственный город, где, проснувшись утром, во дворе вы слышите: "*Детей, идите кушать яец*"» [Петров 2001, 259] (Здесь и далее курсив наш – Ю. Л.). Ср. с мандельштамовской шуткой: «Полковник Белавенец Съел много яец» («Умеревший офицер» [Мандельштам 1990, 1: 344]).
- ² «Как новорожденные младенцы, возлюбите чистое словесное молоко, дабы от него возрасти вам во спасение» (1 Петр. 2:2).
- ³ Статья «Мой Пушкин» начинается наподобие детективного нарратива («В красной комнате был тайный шкаф»; Цветаева 1994, 5: 57). Маленькая Цветаева урядкой читает Пушкина из запретного шкафа, первую свою пушкинскую вещь – «Цыган». Тут же сказано, что живых цыган она никогда не видела, но с раннего детства слышала о своей кормилице-цыганке и одном ее вполне цыганском (страстном) поступке: через *кормилицу* Пушкин буквально становится пищей для желудка и для души.
- ⁴ В этом стихотворении («Страничка детства», 1929) ситуация инверсируется: не юный герой является получателем, а ему самому приходится в виде подросткового самоутверждения выступать в активной роли дарителя по отношению к своему учителю. Из-за того, что речь идет о гувернере-иностранце, а не о русском дядьке, то в качестве вспомогательного эликсира выступает не молочный продукт, а (в буквальном прочтении выражения «на чай») – традиционный русский напиток: «И, разогревшись, дав Тимофею / На чай прикопленных три рубля», приказывал обогреть сани горожан к «общей зависти и досаде», что их опережает мальчишка.
- ⁵ Данным наблюдением мы обязаны Ю. Г. Цивьяну, остроумно заметившему языковую связь оральной тематики с такими выражениями, как «захлебываться книгой» или «проглотить роман». Ср. в мемуарах С. Я. Маршака: «...Густав Эмар, Майн Рид, а несколько позже Александр Дюма более всего увлекли меня и моих сверстников тем стремительным развитием сюжета, которое современные дети и подростки находят на экране... Я проглатывал их залпом...» («В начале жизни. Страницы воспоминаний» [Маршак 1971, 6: 117]).
- ⁶ Ср. в «Других берегах»: толстая Mademoiselle со «студнем под нижней челюстью... чудовищный круп с тремя костяными пуговицами на боку» (Набоков 1999–2000, 5: 201), которая, тем не менее, была «изумительная чтецкая машина, никак не зависящая от ее больных бронхов. [На веранде] мы прослушали и мадам де Сегюр, и Додэ, и длиннейшие, в распадающихся бумажных переплетах романы Дюма, и Жюль Верна в роскошной брошюровке, и Виктора Гюго, и еще много всякой всячины» (Там же, 208).
- ⁷ Похожее счастье преодоления языкового барьера сквозь наслоения советско-лагерного жаргона испытывает *азиат* поневоле, герой автобиографического повествования А. Солженицына. Непосредственно перед попаданием в закрытый мир русской деревни и встречей с архетипической Матреной героя вводят в контакт с торговкой молока, одиноко поджидающей его на станции: «Я взял бутылку, стал пить тут же. Меня поразила ее речь. Она не говорила, а напевала умильно, и слова ее были те самые, за которыми потянула меня тоска из Азии: –

Пей, пей с душою желадной. Ты, потай, приезжий? <...> И узнал, что... за бугром – деревня... А дальше целый край идет деревень: Часлицы, Овинцы, Спудни, Шевертни, Шестимирово... Ветром успокоения потянуло на меня от этих названий. Они обещали мне кондовую Россию» (Солженицын 2000, 172–173). Ш. Спитц сравнивает роль медоточивой продавщицы молока со сказочным помощником, встречающим героя у подходов к лесу с тем, чтобы проводить его к конечному пункту назначения. По мнению Спитца, перечисление названий служит своего рода магической формулой. Испив молочное снадобье, персонаж позволяет вести себя к доброй Бабе Яге – обитающей в избе Матрене, чтобы раствориться во фрейдианской утробе Матушки-России (Spitz 1977, 176).

- ⁸ Миссия писателя как хранителя доступа к резервуару сакрального гнозиса в эпоху Просвещения изменений не претерпела, но бойкие перья 19 века иронично наполняют этот резервуар молоком; ср. в басне К. Пруткова «Пастух, молоко и читатель»: «Однажды нес пастух куда-то молоко, / Но так ужасно далеко, / Что уж назад не возвращался. / Читатель! Он тебе не попадался?» (Прутков 1998, 48).

ЛИТЕРАТУРА

- Аксаков 1955** – Аксаков С. Собр. соч.: В 4 т. М.
Белый – Иванов-Разумник 1998 – А. Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб.
Герцен 1958 – Герцен А. Былое и думы. [Части 1–3]. М.
Гончаров 1993 – Гончаров И. Обломов. СПб.
Леонидов 1906 – Леонидов А. «Друзья, в дни юности, наверно...» // *Водолаз*. Еже-недельно-художественный политико-сатирический журнал. СПб. № 1.
Лесков 1956–1958 – Лесков Н. Собр. соч.: В 11 т. М.
Мандельштам 1990 – Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. М.
Маршак 1971 – Маршак С. Собр. соч.: В 8 т. М.
Мережковский 2000 – Мережковский Д. Стихотворения и поэмы. Новая библиотека поэта. СПб.
Набоков 1999–2000 – Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.
Осват 1999 – Осват А. Мосье Бопре: литературная генеалогия, сюжетная функция // Пушкинский юбилейный. Иерусалим.
Петров 2001 – Петров Е. Мой друг Ильф. М.
Прутков 1998 – Прутков К. Сочинения Козьмы Пруткова. Избранные страницы. М.
Пушкин 1962–1966 – Пушкин А. Полное собр. соч. М.
Ронен 2000 – Ронен О. Детская литература и социалистический реализм // Соцреалистический канон. СПб.
Северянин 1990 – Северянин И. Стихотворения и поэмы. 1918–1941. М.
Солженицын 2000 – Солженицын А. Матренин двор. Рассказы. М.
Толстой 1960–1965 – Толстой Л. Собр. соч.: В 20 т. М.
Тургенев 1960–1968 – Тургенев И. Полное собр. соч. и писем: В 28 т. М.

- Ходасевич 1983** – *Ходасевич В.* Собрание сочинений. Под ред. Дж. Мальмстада и Р. Хьюза. Ann Arbor.
- Цветаева 1994** – *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.
- Шварц 1999** – *Шварц Е.* «...Я буду писателем». Дневники и письма. М.
- Эйзенштейн 1997** – *Эйзенштейн С.* Мемуары. Сост., предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. В 2 т. М.
- Spitz 1977** – *Spitz, Shekyl A.* The Impact of Structure in Solzhenitsyn's 'Matryona's Home' // *Russian Review*. Vol. 36. No. 2 (Apr., 1977). P. 167–183.
- Wachtel 1990** – *Wachtel, Andrew Baruch.* The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth. Stanford, Stanford University Press.

ГЕОРГИЙ ЛЕВИНТОН

ЕЩЕ РАЗ О ЛИТЕРАТУРНОЙ ШУТКЕ¹
(собрание эпитафий)

When in Rome do like a Roman.
(Пословица)

Вот с тобою первый мой роман.
(Я. А. Габович)

Даль свободного романа.
(А. С. Пушкин и Б. Е. Иванов)

Иосиф вдруг спросил:
– Как, Соня, по-итальянски Рим?
– Roma

– Roma? Хорошо, кругло, как будто купол.

Иосиф подошел к окну и <...> стал твердить «Roma, Roma», пока звуки не утратили для него значения.

(М. Кузмин. *Нежный Иосиф*.)

Выписка в подготовительных материалах к статье:
Г. А. Левинтон, Р. Д. Тименчик. Книга К. Ф. Тарановского о поэзии Мандельштама)

Веселость едкая литературной шутки².
(А. Ахматова)

Как я пытался показать в названных (в сноске 1) статьях, одним из важных признаков литературной игры и связанной с ней атмосферы шутки была «взаимность» – умение не только шутить над другим, но и быть объектом чужой (а иногда и собственной) шутки, готовность к постоянному обмену «уколами». Напомню, что это слово традиционно употребляется и применительно к шутке, выпадку, остроте («Только я Ахматовой уколы / Двадцать три уже считаю года»)³, и, с другой стороны, – как фехтовальный термин, означающий поражение, удар рапирой. В игре каждый из участни-

ков/собеседников («агонистов») то наносит, то испытывает эти не всегда безболезненные уколы («последней звезды безболезненно гаснет укол»)⁴, то есть выступает по отношению к этому действию то в активной, то в пассивной, страдательной роли. В этой связи любопытен пример связанный с М. А. Кузминым.

1. К НАЗВАНИЮ КНИГИ *TRISTIA*

Through the window of that index
Climbs a rose
And sometimes a gentle wind ex
Ponto blows.
(V. Nabokov. Speak, Memory)

Как известно, Мандельштаму принадлежало только название стихотворения «*Tristia*» («Я изучил науку расставанья»), название всей книги принадлежит Кузмину как члену редколлегии издательства «*Petropolis*». Такого рода «распространение» названия одного стихотворения или рассказа на целую книгу представляет собой распространенную модель озглавливания сборников, но в стихотворении это название (чья семантика отражается в лексике стихотворения: «В простоволосых жалобах ночных», «Когда подняв дорожной скорби груз⁵, / Глядели вдаль заплаканные очи, / И женский плач <...>») имело вполне конкретную функцию – отождествление «говорящего», первого лица или «лирического героя» с Овидием. В качестве названия книги⁶ оно тоже, разумеется, отсылало к Овидию, но при этом буквально повторяло название книги же, тогда как в первом случае выступало в качестве «сборной цитаты», в соответствии с тем, как само стихотворение описывает и ночь накануне изгнания⁷, и одновременно какие-то другие ночи, «когда любовник в тишине путается в нежных именах...», для которых Овидий выступал в качестве прецедента.

Запись Мандельштама на экземпляре «*Tristia*» (видимо, собственном): «Книжка составлена без меня против моей воли безграмотными людьми из кучи понадерганных листков»⁸ – вообще говоря, кажется несколько преувеличенной. Едва ли он всерьез считал Кузмина и даже Я. Н. Блоха, героя «Поэмы об издательстве»⁹, «безграмотными людьми» (что же касается *понадерганных листков* – не связана ли эта формулировка с оглавлением «Кипарисового ларца»?). Не менее существенно и то, что он сохранил название книги в составе сборника «Стихотворения». Таким образом, его реакция, возможно, вовсе не обязательно означает, что он считал название неподходящим: она вполне могла быть вызвана какими-то неявными коннотациями этого названия.

В этой связи позволю себе высказать следующую, признаюсь, рискованную гипотезу. Между «вторым» «Камнем» (1916 года) и «Tristia» хронологического разрыва практически нет, между тем разница между сборниками очевидна и явственно ощущалась современниками. Среди прочих отличий нужно отметить и то, что в «Камне» вообще нет любовных стихов. С большой натяжкой можно считать относящимися к женщине стихотворения «Невыразимая печаль» и «На перламутровый челнок» (второе вошло в «Камень» только в составе сборника «Стихотворения»). Стихи, явно обращенные к женщине, – это, как кажется, только лаконичные «Из полутемной залы вдруг» и «Нежнее нежного», а также «Ахматова» («Вполоборота, о печаль...»); последнее, несмотря на появление имени Федры, перекликающегося с «Tristia», едва ли может быть названо любовной лирикой¹⁰. Не случайно эту особенность раннего Мандельштама подчеркивает сама Ахматова (по гипотезе, когда-то высказанной Ал. Морозовым, – скрытый адресат всего сборника «Tristia»): «Но Осип тогда еще "не умел" (его выражение) писать стихи "женщине и о женщине". "Черный ангел", вероятно, "первая проба"»¹¹. Иными словами, «Камень», как выразился С. П. Каблуков – «чистейш[ая] и целомудреннейш[ая] сокровищниц[а] стихов»¹².

«Tristia» же начинается со стихов о *страсти дикой и бессонной* (а именно, об инцесте – ср. позже тему «Вернись в смесительное лоно»), а далее сразу же следует «Зверинец», отвечающий, как известно, на «Германию» Цветаевой, т. е. открывающий цикл обращенных к ней стихов¹³. Эту разницу опять-таки констатирует Ахматова: «Когда он влюблялся, что происходило довольно часто, я несколько раз была его конфиденткой. Первой на моей памяти была Анна Михайловна Зельманова-Чудовская <...> Анне Михайловне он стихов не писал, на что сам горько жаловался – еще не умел писать любовные стихи. Второй была Цветаева, к которой были обращены крымские и московские стихи; третьей – Саломея Андроникова»¹⁴, через абзац она продолжает: «В начале революции <...> он был одно время влюблен в <...> Арбенину <...> писал ей стихи ("За, то что я руки твои...")». Далее, после упоминания О. Ваксель и М. Петровых, говоря уже о другом, замечает: «Кроме изумительных стихов к О. Арбениной в "Tristia"»¹⁵, а еще ниже перечисляются стихи, обращенные к самой Ахматовой¹⁶. Таким образом, на протяжении нескольких абзацев перечислены все адресатки стихов в «Tristia» и подчеркивается, что в «Камне» (или в период «Камня») их не было, кроме самой Ахматовой¹⁷.

По существу то же признание («сам горько жаловался») присутствует, во всяком случае, как одно из возможных прочтений, в стихах самого сборника «Tristia»: «Сначала думал я что имя – серафим, / И тела легкого

дичился, / Немного дней прошло и я смешался с ним». Отголоски темы целомудренности, в комической ее трактовке, находим и в сюжетной роли «Дона Хозе делла Тиж Д'Аманд» и его пародийных репликах, например:

Суламифь. Я напою вас, если вы любовник <...>

Тиж Д'Аманд. Любовной лирики я никогда не знал,
В огнеупорной каменной строфе
О сердце не упоминал <...>
Маятник душ – строг,
Качается глух, прям,
Если б любить мог...

Суламифь. Кофе тогда дам¹⁸.

Заметим, что реплика пародирует не только «Сегодня дурной день» («О, маятник душ строг – / Качается глух, прям»), но и «Я ненавижу свет» («Там – я любить не мог, / Здесь – я любить боюсь»). В таком же духе (к тому времени уже, видимо, традиционном и явно устаревшем) была шутка Г. Иванова:

Чтоб вызвать героя отчаянный крик,
Что мог Мандельштам совершить?
Он в спальню красавицы тайно проник
И вымолвил слово «любить»¹⁹.

О том же вполне эксплицитно говорит и другой из ближайших собеседников Мандельштама (но не конфидент в «биографическом» смысле, как определил этот жанр разговоров Мандельштам – или Ахматова)²⁰ – С. П. Каблуков в дневниковой записи 2 янв. 1917 г.: «Темой беседы были его *последние стихи, явно эротические*, отражающие его переживания последних месяцев. *Какая-то женщина явно вошла в его жизнь*. Религия и эротика сочетаются в его душе какою-то связью, мне представляющейся кощунственной. Эту связь признал и он сам, говорил, что пол особенно опасен ему, как ушедшему из еврейства, <...> и даже не может заставить себя перестать сочинять стихи во время этого эротического безумия. Я горько упрекал его *за измену лучшим традициям "Камня"*, этой чистейшей и *целомудреннейшей* сокровищнице стихов, являющихся высоким духовным достижением <...> Говоря об эротических стихах его, я разумею следующие: "Не веря воскресенья чуду", "Я научился вам, блаженные слова" и "Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне" – все три относящиеся к 1916 году: первое – к июню, остальные – к декабрю. Не одобрил я и та-

кие стихи «к случаю», как «Камея» – княжне Тинотине Джорчадзе и мадригал кн. Андрониковой: "Дочь Андроника Комнена..."»²¹

Учитывая эту заметную разницу между двумя сборниками, позволено предположить, что Кузмин, с его изощренной пронизательностью, особенно в этой области²², вполне мог истолковать это различие «биографически» и, воспользовавшись названием одного из стихотворений сборника, придать ему смысл, восходящий к латинской поговорке *omne animal post coitum triste est*²³, то есть переосмыслить его (в качестве названия книги) как *Tristia post coitum*.

2. ИЗ БИЛИНГВИЧЕСКИХ КАЛАМБУРОВ

Another thing: do please refrain from puns, to which I see you have a slight propensity. They are pretty much excluded from serious journalism here.

(E. Wilson to V. Nabokov. November 12, 1940)²⁴

(1)

Покойный мой тезка,
писавший стихи и в полоску,
и в клетку, на самом восходе
всесоюзно-мещанского класса.

В. Набоков. О правителях (1944)

Много ль

человеку

(даже Форду)

надо?

Форд

в миллионах фордов,

сам же Форд –

в аршин.

Мистер Форд,

для вашего,

для высохшего зада

разве мало

двух

просторнейших машин?²⁵

каламбур на нем. *Arsch* (~ англ. *arse*) – «зад», «anus», «podex».

(2)

как бы выкроить из него salembourg? выгадай-ка!
(Пушкин – Вяземскому. Июнь 1825)

А зачем
любить меня **Марките**?!
У меня
и франков даже нет.
А **Маркиту**
(толечко моргните!)
за сто франков
препровоят в кабинет²⁶.

Расчетливость (mercantilism, фр. mercantilisme). Маркиты скорее всего ассоциировалась у Маяковского с какими-то словами вроде основы слова *маркитант(ка)* (< нем. Marktender < итал. mercatante), которое на слух должно было казаться ему французским или во всяком случае романским (ср. фр. mercenaire «корыстолюбивый, продажный»).

(3)

Не мне тебя, красавица, обнять.
И. Бродский. Подсвечник (1968)

Входят Мысли О Минувшем, все одеты как попало,
с предпочтением к чернобурым. На классической латыни
и вполголоса по-русски произносят: «Всё пропало,
а) фокстрот под абажуром, черно-белые святыни;
б) икра, севрюга, жито; в) **красавицыны бели**.
Но – не хватит алфавита. И младенец в колыбели,
слыша «баюшки-баю»,
отвечает: «мать твою!»

(И. Бродский. Представление. 1986)²⁷.

альтернатива: «на латыни» и «по-русски» позволяет увидеть в русском гинекологическом термине *бели* французское название той, кому они приписаны, – фр. belle «красавица».

В том же тексте отмечу в продолжение ранее рассмотренных форм enjambement'ов²⁸, реальных и «неосуществленных» («анти-enjambement'ов»), пример последнего в двустиишии:

И лобзают образа
с плачем жертвы обреза...

Обманывающий ожидание, неосуществленный (недоговоренный) перенос автометаописательно представлен как «обрезанное» слово (одновременно с более далекой ассоциацией в сторону *обрéза*).

(4)

Tu es très hippique ce matin.

(В. Набоков. Весна в Фиальте)²⁹Конница **ковала** коней.(В. Комаровский. Сабинула)³⁰– калабур на итал. *cavallo* «конь».

(5)

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt.

(Г. Гейне. Двойник)

Все молодые евреи и еврейки города были здесь. Они волновались больше всех, и речь их чаще всего переходила в страшный **гвалт**(Ф. Сологуб. Творимая легенда)³¹.

(5a)

Но сам Господь входил в зеленый **гвалт** берез,
В вино сапожников, в живые буквы жизни.С. Стратановский. Хасидизм (1982)³²

В таких контекстах русское слово *гвалт*, как кажется, обнажает свою этимологию из идиш (хотя и оспариваемую Фасмером, который возводит его непосредственно к ср.-верх.-нем. *gewalt* «сила, власть»). Ср. любопытную форму и контекст в примере у Срезневского: **КГВАЛТЬ** – насилие (Gewalt): Тежь естли бы хрестьянинь нагабаль [притеснял < пол. *nağabać*] Жида о заставу, которую маеть Жидь, которая бы ему была через злодѣство, або черезъ кгвалть взята (Жалованная грамота 1388 г.)³³. В романе Сологуба эта внутренняя форма предвосхищает актуальное сюжетное насилие насилия (нападение казаков, в той же гл. XIV, и другие эпизоды еврейской сюжетной линии).

(6)

Мы, изощренные усталые правнуки,
тоже хотим прежде всего человеческого.

Христофор Мортус.³⁴

Пример, любопытный своей безыскусственностью, он взят из мемуарного текста, ориентированного прежде всего на информативность (отметим, тем не менее, пушкинскую аллюзию: «звала Полиною Прасковью»).

В салон[е] мадам Я. кроме <...> хозяйки оказалась ее неразлучная подруга <...> Полина (во святом крещении Прасковья) Семеновна. <...> Эта местная пава <...> была замужем за Шарком – представителем крупной голландской фирмы, вывозившей круглый лес из Архангельска едва ли не со времен Грозного.

Сам агент акул империализма у мадам Я. не показывался никогда³⁵.

– каламбур на англ. *shark* «акула».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Левинтон Г. А. 1) К вопросу о статусе литературной шутки у Ахматовой и Мандельштама // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 40–43; 2) *La plaisanterie littéraire chez les acméistes // L'humour européen. Vol. I. Lublin-Sèvres, 1993. P. 125–148; Литературная шутка у акмеистов // Северо-Запад. Историко-культурный региональный вестник. Вып. III. Сб. памяти В. А. Сапогова. Череповец, 2000. С. 145–169.*
- ² Первый слышанный мною доклад Р. Д. Тименчика был прочитан на студенческой конференции в Тарту и посвящен разбору этого стиха. Докладчик попросил кого-нибудь выписать на доске текст стихотворения, и я, сидевший за первым столом, взял на себя эту неблагодарную роль, причем в спешке пропустил почти все запятые, которые Тименчик, давно закончивший свою преамбулу, пунктуально расставлял вслед за мною.
- ³ Ср.: Левинтон Г. А. «Ахматовой уколы» // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 43–47. О теме *остроты* в акмеизме см.: Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме // *Russian Literature No. 7/8 (1974). P. 23–46. О шутке* см. в частности: Тименчик Р. Д. Тынянов и литературная культура 1910-х годов // Тыняновский сборник: Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 159–173; *Он же. После всего: Неакадемические заметки // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 22–26.*
- ⁴ Напомню контекст этого стиха (в смысле терминологии К. Ф. Тарановского): с одной стороны, «мне в сердце длинной булавкою / Опустится вдруг звезда» (в позднем варианте «Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда»), с другой, соседствующий с ним «в соломе проснувшийся вол» уже *жевал* в «Tristia» («жуют волы и длится ожиданье», «когда в сенях лениво вол жуёт»). О

- шутке Цветаевой относительно *плодящихся волов* см.: Ронен О. «Бедные Изиды» // Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 157 (ранее: Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 92).
- ⁵ Впадая в стилистику цитируемого ниже Мортуса-Адамовича, можно сказать: Где-то, кажется у О. Ронена, сказано о паронимии в этой строке – опущено ассоциируемое слово *скарб*. Стилизация вызвана тем, что нигде в работах Ронена (напр.: Ронен О. Каламбуры // Звезда 2005. № 1; Он же. Два полюса паронимии // Russian Verse Theory. Ed. by Barry P. Sherr and Dean S. Worth. UCLA Slavic Studies. Vol. 18. Columbus, Ohio, 1989) это наблюдение не встретилось. Сам Ронен сообщил, что оно имеется только на полях его экземпляра Мандельштама, так что имело место либо устное сообщение (забытое нами обоими), либо чистая конвергенция.
- ⁶ Разумеется это название не уникальное. Ср. например: Tristia. Из новейшей французской лирики. Пер. И. И. Тхоржевского. СПб., 1906; или раздел «Тристии» в: Белый А. Собрание стихотворений 1914 г. Изд. подг. А. В. Лавров. М., 1997. С. 213 сл.
- ⁷ Что получает сюжетное «продолжение» в другом стихотворении «от лица» Овидия – «С веселым ржанием пасутся табуны» (своеобразная Epistula ex Ponto).
- ⁸ Цит. по комм. П. М. Нерлера // Мандельштам О. Сочинения. Т. I. М., 1990. С. 453.
- ⁹ Мандельштам О. Собрание сочинений. Т. I. Washington, 1967. С. 303–305; Гумилев Н. Собрание сочинений. Т. II. Вашингтон, 1964. С. 261–262. Сейчас поэма атрибутируется Георгию Иванову (Иванов Г. Стихотворения. Вст. ст., сост <...> А. Ю. Арьева. СПб, 2005. С. 433–434 под названием «Баллада об издателе»), вопрос о соавторстве Мандельштама и Гумилева в комментарии не рассматривается.
- ¹⁰ По поздней формулировке Мандельштама (о стихах к Н. Е. Штемпель): «это любовная лирика» (Штемпель Н. Е. Мандельштам в Воронеже. Воспоминания. М., 1992. С. 60). Не было ли это «повышающей» цитатой комического текста (приводимого ниже, см. с. 232)?
- ¹¹ Ахматова А. Листки из дневника. Цит. по: Ахматова А. Requiem Сост. и прим. Р. Д. Тименчика при участии К. М. Поливанова. М.: МПИ, 1989. С. 126 (речь идет о «Как черный ангел на снегу», не вошедшем в сборники и вообще не опубликованном Мандельштамом).
- ¹² Цит. по: Мандельштам О. Камень. Изд. подг. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. А. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. Л., 1990. С. 256; контекст см. ниже.
- ¹³ По известной ее формулировке: «весь тот период – от Германско-Славянского льна до "На кладбище гуляли мы" – мой» (История одного посвящения // Цветаева М. Соч. Т. 2. Проза. М., 1980. С. 186).
- ¹⁴ Ахматова А. Листки из дневника. С. 127 (курсив мой – Г. Л.).
- ¹⁵ Там же. С. 128.
- ¹⁶ Там же. С. 130.
- ¹⁷ Вполне вероятно, что рассказ о поводе к стихотворению «Ахматова» должен подчеркнуть, что речь идет об общении «на людях» (в «Бродячей собаке»), а не о каком-то более интимном, хотя бы и дружеском общении, тогда как эмоцио-

- нальное содержание сцены сохраняется: «Не меняя позы, я что-то прочла. Подошел Осип: "Как вы стояли, как вы читали". Тогда же возникли строки – "Вполоборота, о печаль!"» (в том же издании это позднейшее добавление к «Листкам из дневника» напечатано в другом томе: *Ахматова А. Поэма без героя*. М., 1989. С. 139). В то же время о «Соломинке» она замечает: «Я помню эту великолепную спальню Саломеи на Васильевском острове» (*Requiem*. С. 127), как бы подразумевая, что Мандельштам ее тоже мог помнить. Ср. далее пассаж: «После некоторых колебаний решаюсь вспомнить в этих записках, что мне пришлось объяснить Осипу, что нам не следует так часто встречаться, что это может дать людям материал для превратного толкования наших отношений» (Там же. С. 131), а также эпизод со стихами Данте («"эти слова и вашим голосом". Не моя очередь вспоминать об этом». – С. 134–135). Иными словами, некоторая недоговоренность и возможность двойного чтения всё время остаются.
- ¹⁸ Кофейня разбитых сердец. Коллективная шуточная пьеса в стихах при участии О. Э. Мандельштама. Публ. Т. Л. Никольской, Р. Д. Тименчика и А. Г. Меца. Под общ. ред. Р. Д. Тименчика (*Stanford Slavic Studies*. Vol. 12). Stanford, 1997. С. 73–74.
- ¹⁹ «Сейчас я поведаю, граждане, вам» (Декабрь 1920) // Иванов Г. Стихотворения. С. 432–443.
- ²⁰ Запись П. Н. Лукницкого от 18 апреля 1925: «А. А. вспоминает, что между прочим О. Мандельштам вчера сказал такую фразу о Н. С., что за 12 лет знакомства и дружбы у него с Н. С. один только раз был разговор в биографическом плане, когда О. Э. пришел к Н. С. (О. М. говорит, что это было 1 января 1921 года) и сказал: "Мы оба обмануты" – (О. Арбениной) – и оба они захохотали» (Мандельштам в архиве П. Н. Лукницкого. Публ. В. К. Лукницкой // *Слово и судьба*. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., 1991. С. 122; ср. комм. в: Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // *Robin Izlewood & Dyana Myers* (eds.). Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума / *Mandelstam Centenary Conference*. Изд. Эрмитаж. Tenaflly, N. J., 1994. С. 39. Прим. 10). Разумеется, стихи Г. Иванова посвящены тому же сюжету.
- ²¹ Камень. С. 256–257 (курсив мой – Г. Л.).
- ²² Разного рода обценные игры, скрытые в стихах и прозе Кузмина, давно отмечались, в частности, Р. Д. Тименчиком (например, акrostих в первом стихотворении «Осенних озер»).
- ²³ Известен вариант: *Post coitum omne animal triste est sive gallus et mulier* «после соития всякая тварь грустит, кроме петуха и женщины», однако едва ли есть основания проецировать это на того петуха, который «кричал уже в Овидиевых тристиях» (*Слово и культура* // Мандельштам О. Собрание сочинений в 4 тт. М., 1993. Т. 2. С. 214). Кстати, контекст этих слов («Когда любовник в тишине путается в нежных именах») вполне мог способствовать соответствующему восприятию слова «*Tristia*» Кузминым (статья вышла в альм. «Дракон» в мае 1921 г., так что знакомство с ней более чем вероятно).
- ²⁴ *Dear Bunny. Dear Volodya: The Nabokov–Wilson Letters, 1940–1971*. Ed. by S. Karlinsky. Berkeley et al., 2001. P. 34.

- ²⁵ *Маяковский В.* Кемп «Нит гедайге» (1925) // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 17 тт. Т. 7. М., 1958. С. 90.
- ²⁶ *Маяковский В.* Домой! // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 17 тт. Т. 7. С. 92–93.
- ²⁷ Сочинения Иосифа Бродского. Сост. и подг. Г. Ф. Комаров. Т. III. СПб., МСМХСIV. С. 117 (первая публикация: Континент. № 62 (1990). С. 11; сохраняем ее орфографию); см. также: *Тименчик Р. Д.* Вопросы к тексту // ТС610. 421–423.
- ²⁸ *Левинтон Г. А.* Три разговора: о любви поэзии и (анти)государственной службе. <...> 2. «От всего человека вам остается часть / речи» (Заметки о Бродском): <...> 2. 3. Enjambements. <...> // Россия / Russia. Вып. 1[9] (1998). С. 256–284, особ. с. 258–260.
- ²⁹ *Набоков В.* Собр. соч. русского периода в 5 тт. Т. 4. СПб., 2000. С. 585.
- ³⁰ *Комаровский В.* Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000. С. 111.
- ³¹ *Сологуб Ф.* Творимая легенда. СПб., 1991. Т. 1. С. 88.
- ³² *Стратановский С.* Стихи. СПб., 1993. С. 117.
- ³³ *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам. Т. I. СПб., 1893 [герг. 1958]. Стлб. 1203–1204. Орфограмма *кг*-передает взрывное [г].
- ³⁴ *Набоков В.* Дар. Ann Arbor, 1975. С. 340.
- ³⁵ *Волков О.* Погружение во тьму. Из пережитого. Paris, Atheneum, 1987. С. 186.

РОМАН ЛЕЙБОВ

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ ТЮТЧЕВА

Потому что карлик маленький
Держит маятник рукой.
А. Блок

Вопрос об эмблематической и аллегорической составляющих лирики Тютчева был впервые сформулирован Ю. М. Лотманом в заметке «Аллегоризм в языке поэзии Тютчева» (1982).

Указывая на наличие у Тютчева пласта образных элементов, восходящих к аллегорической культуре эпохи барокко, Лотман одновременно отмечает постоянное «соскальзывание Тютчева с аллегоризма на романтическую символическую суггестивность, с одной стороны, и вещественность, с другой <...>» [Лотман, 562–563].

Переформулируя это наблюдение, можно сказать, что многократно описанная тютчевская иератичность возникает в результате одновременно использования нескольких типов референции – это могут быть отсылки и к реалиям как таковым, и к знакам разной природы (в том числе небывальным), находящимся внутри или вне текста.

При этом в случае использования образов традиционного барочного эмблематического словаря мы имеем дело с отсылками к анонимным знакам чужого языка, обладающего собственными синтаксическими правилами и семантикой. Эффект достигается именно за счет перевода с аллегорического языка эмблемы на язык лирической поэзии другой эпохи.

Лотман справедливо отмечает также, что «[э]мблематизм наиболее сгущен в политической поэзии Тютчева» [Лотман, 562–563]. Это очевидным образом является следствием ориентации политической лирики Тютчева на традицию русской поэзии XVIII в., в первую очередь – на ее ломоносовскую линию. Вместе с тем Тютчев, как и другие его современники, распространяет принципы построения патетической «монументальной» поэзии на достаточно широкий спектр жанров (отметим, что инвектива здесь будет представлена едва ли не чаще, чем ода).

Однако источником внешних визуальных отсылок в аллегорических текстах Тютчева может выступать не только барочная эмблема.

Наглядный пример отсылок к другой аллегорической традиции находим в стихотворении, написанном во время предсмертной болезни (март 1873?) и инициированном, как можно предположить, Хивинским походом и реакцией Британии на русскую активность в среднеазиатском регионе:

Британский леопард
 За что на нас сердит?
 И машет всё хвостом,
 И гневно так рычит?
 Откуда поднялась внезапная тревога?
 Чем провинились мы?
 Тем, что в глуби зашел
 Степи средизазиатской
 Наш северный медведь –
 Земляк наш всероссийский –
 От права своего не хочет отказаться
 Себя оборонять, подчас и огрызаться.
 В угоду же друзьям своим
 Не хочет перед миром
 Каким-то быть отшельником-факиром;
 И миру показать и всем воочию,
 Всем гадинам степным
 На снесь предать всю плоть свою <...> [Тютчев, 273]

В начале текста возникает как будто привычный для политической лирики геральдический образ, но ему противостоит не «русский орел» (как того требовала бы логика высокой геральдической аллегии), а басенно-карикатурный медведь, к которому несколько неожиданно присоединяются «гадины степные» (среднеазиатские ханства).

Тютчев ориентируется тут не на высокую, а на низкую живописную традицию: на европейскую газетную карикатуру. Логика развертывания аллегии здесь аналогична описанной Лотманом (план выражения предполагает дешифровку знака, но синтагматика текста выстраивается так, как будто перед нами – обычное, а не переносное значение).

Отметим, что в этом случае нам не обязательно искать конкретную карикатуру, выступающую в качестве живописного претекста: он (ре?)конструируется самим текстом стихотворения. Здесь важна не столько ориентация на реальный иконический текст, сколько установка на такую ориентацию.

Источником аллегорических образов в поэзии Тютчева могут служить не только живописные тексты и традиции. Ниже будет рассмотрен случай,

достаточно нетипичный для Тютчева: здесь в качестве источника эмблематического стихотворения будет выступать чужой литературный текст.

Нет, карлик мой! трус беспримерный!..
 Ты, как ни жмися, как ни трусь,
 Своей душою малoverной
 Не соблазнишь святую Русь...
 Иль, все святые упованья,
 Все убежденья потребя,
 Она от своего призванья
 Вдруг отречется для тебя?..
 Иль так ты дорог PROVIDENЬЮ,
 Так дружен с ним, так заодно,
 Что, дорожа твоею ленью,
 Вдруг остановится оно?..
 Не верь в святую Русь кто хочет,
 Лишь верь она себе самой, –
 И бог победы не отсрочит
 В угоду трусости людской.
 То, что обещано судьбами
 Уж в колыбели было ей,
 Что ей завещано веками
 И верой всех ее царей, –
 То, что Олеговы дружины
 Ходили добывать мечом,
 То, что орел Екатерины
 Уж прикрывал своим крылом, –
 Венца и скиптра Византии
 Вам не удастся нас лишить!
 Всемирную судьбу России –
 Нет! вам ее не запрудить!..

[Тютчев, 163–164]

Это стихотворение, датированное в рукописи маем 1850 года, никогда не привлекало специального внимания исследователей. Адресация стихотворения особенных сомнений не вызывала: речь идет о графе К. В. Нессельроде, который занимал на протяжении всего николаевского царствования пост министра иностранных дел. Именование «карлик» обыгрывает внешность и – одновременно – имя¹ министра; обвинения же в «трусости» и «лени» согласуются с осторожной сбалансированной политикой, которой Нессельроде следовал в «Восточном вопросе». Следует напомнить, что этой позиции Нессельроде придерживался еще в начале 1820–х гг., когда он управлял иностранной коллегией совместно с графом И. Каподистрия: «<...> Нессельроде склонялся к разрешению затруднений на Востоке путем

совместного вмешательства европейских держав; Каподистрия стоял за объявление войны Турции и за охранение исконного начала невмешательства европейских держав в русско-турецкие отношения» [Полиевктов, 248]. Отставка Каподистрия в 1822 г. (год вступления Тютчева в дипломатическую службу) на долгие годы определила позицию России в «Восточном вопросе». Приведем также общую парадоксально-ироническую характеристику, которую дает гр. Нессельроде баварский дипломат: «Робость, свойственная характеру канцлера, служит для него защитой во всех представляющихся ему затруднительных случаях» [Оттон де-Брэ, 124]. Именно робость канцлера в «Восточном вопросе» и является главным предметом тютчевского негодования².

Однако все эти соображения не отменяют недоумения, которое испытывает читатель, столкнувшись с первой строфой тютчевского стихотворения. Странная несовместимость идеологического сюжета «Святой Руси» и образа соблазняющего ее карлика требует отдельного комментария.

6 октября 1820 г., за 30 лет до написания стихотворения, М. П. Погодин записал в дневнике: «Говорил с Тютчевым о новой поэме Людм<ила> и Руслан» [Погодин, 11].

В записи от 1 ноября Погодин излагает содержание разговора с Тютчевым о поэме Пушкина. Из изложения не вполне ясно, передает ли Погодин именно содержание разговора (и чьи реплики в этом случае он изображает), но можно предположить, что это именно так и что речь идет о мнении, по крайней мере отчасти разделяемом Тютчевым и автором дневника:

«Говорил <...> с Тютчевым о молодом Пушкине, об оде его "Вольность" <...> Восхищался некоторыми описаниями в пушк<инском> Руслане; в целом же такие несообразности, нелепости, что я не понимаю, каким образом они <могли> притти ему в голову» [Погодин, 12]. «Руслан» (отдельное издание поэмы) упоминается также в письме Тютчева Погодину, датированном осенью 1820 г.

Этот отзыв о «Руслане и Людмиле» вполне характерен для учеников Мерзлякова и является еще одним свидетельством ранней рецепции поэмы, жанровая и стилистическая пестрота которой столь шокировала многих первых читателей³. Об этом свидетельствует и критическая баталия, начавшаяся еще до выхода первого отдельного издания поэмы, после публикации отрывков из нее в 15 и 16 №№ «Сына отечества».

При этом критики отмечали, наряду с живостью повествования и легкостью стиха, «живописность» поэмы. В кратком доброжелательном отзыве А. Е. Измайлова это сформулировано так: «Главное достоинство этой поэмы <...> составляют, по нашему мнению, картинные описания, живость

и приятность рассказа и легкая непринужденная версификация» [Измайлов, 74].

Картинность, установка на «визуальность» эпизодов, конечно, входила в намерения Пушкина. Его поэма представляет собой череду «сцен», где описания (слово из погодинского дневника) зачастую превалируют над действием и в любом случае являются обязательным его элементом. Эпитеты и сравнения, описательные и пейзажные фрагменты – все эти элементы повествования подчеркивают ориентацию Пушкина на «живописность» (ср. также прямые апелляции Пушкина к изобразительному искусству – «Бери свой быстрый карандаш, Рисуй, Орловский, ночь и сечу» – и к визуальной сфере вообще: в поэме очень частотны глаголы, связанные с ней).

В этой перспективе представляется неслучайной история рецепции пушкинской поэмы в XIX–XX вв. По мере ее «канонизации» отдельные эпизоды – такие, например, как «Руслан и Голова» или «Бой Руслана и Черномора», – отрывались от сюжета поэмы и приобретали статус самостоятельных текстов. Подобные перепевы отсылают не к «Руслану и Людмиле», а именно к *сцене* как обособившейся от поэмы единице или даже отдельным образам, вырванным из пушкинского контекста.

Как нам представляется, тютчевское стихотворение может быть рассмотрено как эпизод этой рецептивной трансформации. Рискнем предположить, что в ряду «описаний», привлечших внимание семнадцатилетнего поэта в 1820 г., была сцена, исключенная впоследствии из переизданий наряду с другими «соблазнительными» фрагментами и чаще всего упоминавшаяся критиками как пример пушкинской безнравственности. Именно она, по-видимому, и явилась претекстом первой строфы тютчевского стихотворения 1850 года. Это фрагмент, предшествующий появлению Руслана в замке Черномора:

О страшный вид! Волшебник хилый
Ласкает сморщенной рукой
Младые прелести Людмилы;
К ее пленительным устам
Прильнув увядшими устами,
Он, вопреки своим годам,
Уж мыслит хладными трудами
Сорвать сей нежный, тайный цвет,
Хранимый Лелем для другого;
Уже... но бремя поздних лет
Тягчит бесстыдника седого –
Стоная, дряхлый чародей,
В бессильной дерзости своей,
Пред сонной девой упадает;

В нем сердце ноет, плачет он,
Но вдруг раздался рога звон...⁴

Пушкинский неаллегорический текст перетолковывается Тютчевым в аллегорическом ключе: Нессельроде проецируется на Черномора, а тщетные поползновения пушкинского карлы, направленные против девственной супруги Руслана, описаны в терминах заведомо безуспешного соблазнения канцлером Святой Руси. «Венец и скипетр Византии», достижение Россией чаемого Тютчевым статуса великой православной империи, напоминают о супружеском венце (дважды упоминаемом в «Руслане») ⁵.

Обращаясь к эпическому тексту Пушкина, Тютчев извлекает из него эпизод, который использует как претекст для своей политико-историософской аллегии. При этом важно как то, что сюжет пушкинской поэмы просвечивает сквозь тютчевскую инвективу, так и то, что смыслы, вкладываемые в аллегию Тютчевым, никакого отношения к «Руслану и Людмиле» не имеют.

Думается, в этом проявляется важная особенность рецептивной истории поэмы Пушкина. Как и пушкинские сказки, она провоцирует аллегорические толкования, порой отстоящие достаточно далеко от интенций автора ⁶.

Возвращаясь к тютчевскому тексту, можно попытаться описать семиотические трансформации, которые претерпевает тут пушкинский претекст, следующим образом: опираясь на сигнал, данный в самом фрагменте поэмы (слова «О страшный вид!» провоцируют прочтение этого места как квазипикториального текста), Тютчев придает пушкинскому отрывку отсутствующий в оригинале аллегорический смысл. При этом «конструируется» несуществующий «визуальный текст», который в ситуации 1850 года начинает выступать как эмблематически-карикатурный

Пушкинский карлик (похотливый и бессильный, хотя и довольно-таки деятельный чародей) превращается в тютчевского, ленивого и трусливого (как другой герой пушкинской поэмы, Фарлаф), но остающегося и похотливым, и бессильным в своем стремлении удержать исторический маятник, который готов, по мысли Тютчева, качнуться в сторону реставрации всемирной православной Империи. О конкретном смысле этой аллегии, пока не прояснен политико-автобиографический контекст стихотворения Тютчева, нам остается лишь гадать.

Стоит при этом отметить, что имя героя пушкинской поэмы, вопреки своей реальной этимологии, неизбежно ассоциируется с названием моря, вскоре ставшего ареной Крымской войны, поражение в которой люди тютчевского круга склонны были вменять в вину не в последнюю очередь и графу К. В. Нессельроде.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Тютчевская инвектива легла в основу традиции изображения К. В. Нессельроде в художественной литературе. Наиболее отчетливо эта традиция проявилась в романе Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»: «И вот он стоял, Нессельрод, в глубине зала. Карл-Роберт Нессельрод, серый лицом карлик, руководитель наружной российской политики. <...> Карлик высунул вперед женскую ручку, и белая ручка легла на другую, желтую цветом. <...> Нессельрод усадил Грибоедова рядом с собой. В карете было душно и неприятно, карлик забыл дома приятную улыбку. Он снова найдет ее во дворце. В карете же он сидит страшный, без всякого выражения на сером личике и в странном, почти шутовском наряде. <...> На нем придворный мундир. На шляпе его плюмаж» [Тынянов, 45–50].
- ² Позднее репутация Нессельроде как австрийского ставленника и врага национальных начал во внешней политике установится окончательно. По сообщению современника преемник Нессельроде кн. Горчаков утверждал: «Я первый в своих депешах стал употреблять выражение "Государь и Россия". До меня для Европы не существовало другого понятия по отношению к нашему отечеству, как только "император". Граф Нессельроде даже прямо мне говорил с укоризною, для чего я это так делаю. "Мы знаем только одного царя, говорил мой предместник: нам дела нет до России"» [Горчаков в его рассказах, 168].
- ³ См. об этом: [Королева].
- ⁴ Этот эпизод повторяет ситуацию, уже описанную Пушкиным в первой сцене «Тени Баркова». Отметим здесь сюжетную и мотивную переключку с эпизодом из «Гавриилиады», впрочем, завершившимся успешно для героя:

И что же! вдруг мохнатый, белокрылый
 В ее окно влетает голубь милый,
 Над нею он порхает и кружит
 И пробует веселые напевы,
 И вдруг летит в колени милой девы,
 Над розою садится и дрожит,
 Клюет ее, копышется, вертится,
 И носиком и ножками трудится.
 Он, точно он! – Мария поняла,
 Что в голубе другого угощала;
 Колени сжав, еврейка закричала,
 Вдыхать, дрожать, молиться начала,
 Заплакала, но голубь торжествует,
 В жару любви трепещет и воркует,
 И падает, объятый легким сном,
 Приосеня цветок любви крылом.

О чтении Тютчевым «Гавриилиады» никаких свидетельств не сохранилось, поэтому сходство последнего из процитированных стихов с тютчевским «То, что орел Екатерины Уж прикрывал своим крылом» представляется нам чистой случайностью. С другой стороны, обсуждаемая сцена из «Руслана» ведет нас к «Графу Нулину». Излишне напоминать, что он открывается стихом, в котором

тоже *трубят рога*, а кульминацией своей имеет неудачное покушение героя, пришедшего из внешнего пространства, на честь еще одной спящей замужней хозяйки.

- ⁵ Отсылка к пушкинскому тексту находит дополнительное косвенное подтверждение в употреблении эпитета «беспримерный», единственный раз встречающегося в лирике Тютчева. Он может восходить к стиху из 4 песни поэмы: «Руслан, сей витязь беспримерный» (у Пушкина это слово рифмуется с «верный», у Тютчева – с «маловойрной»; заметим, что этот фрагмент следует сразу за еще одной «соблазнительной» сценой – пародией на «12 спящих дев» Жуковского).
- ⁶ В качестве анекдотического современного примера такого толкования приведем сочинение авторов, скрывающихся под псевдонимом «Внутренний предиктор СССР». Оно озаглавлено «Руслан и Людмила (развитие и становление государственности русского народа в глобальном историческом процессе, изложенное по системе образов Первого Поэта России А. С. Пушкина)» и опубликовано в Санкт-Петербурге в 1992 г. О содержании этого сочинения дает представление предшествующая Введению таблица, где символической трактовке подвергаются все основные (и некоторые побочные) персонажи поэмы Пушкина. В частности, Наина репрезентирует «Раввинат и высшие структуры масонства», Фарлаф – «Жидов всех национальностей и низшие слои масонства», Ратмир – «Элиту славянских племен, принявших иудаизм (Хазарский каганат)» и, наконец, Конь – «Толпу, не вызревшую до народа».

ЛИТЕРАТУРА

- [Горчаков в его рассказах] – *М.-ский*. Князь Александр Михайлович Горчаков в его рассказах из прошлого // Русская Старина. 1883. Т. 40. № 10.
- [Измайлов] – *Измайлов А. Е.* «Руслан и Людмила». Поэма в шести песнях. Соч. А. Пушкина // Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827. СПб., 2001.
- [Королева] – *Королева Н. В.* Тютчев и Пушкин // Пушкин: Исследования и материалы. Т. IV. 1962.
- [Лотман] – *Лотман Ю. М.* Заметки по поэтике Тютчева // Ю. М. Лотман. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
- [Оттон де-Брэ] – Император Николай I и его сподвижники. (Воспоминания графа Оттона де-Брэ, 1849–1852) // Русская Старина. 1902. № 1.
- [Погодин] – Тютчев в дневнике и воспоминаниях М. П. Погодина. Вст. ст., публ. и комм. Л. Н. Кузиной // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 2. М., 1989.
- [Полиевктов] – *Полиевктов М.* Нессельроде // Русский Биографический Словарь. «Нааке-Накенский – Николай Николаевич Старший». СПб., 1914.
- [Тынянов] – *Тынянов Ю. Н.* Смерть Вазир-Мухтара. М., 1988.
- [Тютчев] – *Тютчев Ф. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1987.

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

«В НЕЕСТЕСТВЕННОЙ ПОЗЕ, ПО СОМОВУ»

Мои маргиналии касаются в основном третьего тома¹.

В мемуарном очерке бывшего петербуржца Георгия Иванова, написанном в 1925 году, насмешливо обрисованы московские нравы дореволюционной поры: «...в Москве строились особняки во "всех стилях" ("У нас на все стили хватит"), спали в "неестественной позе, по Сомову" и ставили "Венецианских безумцев" Кузмина в кругу миллионеров»². Комментаторы этого фрагмента в трехтомнике Г. Иванова, В. П. Крейд и Г. И. Мосешвили, следующим образом поясняют загадочную фразу, вынесенную в заглавие настоящей заметки: «Сомов Константин Андреевич (1869–1939) – живописец и график, член "Мира искусства". Видимо, подразумеваются его работы "Спящая женщина в синем платье" (1903) и "Спящая молодая женщина" (1909)»³.

Кажется совершенно очевидным, что комментарий Крейда и Мосешвили как минимум недостаточен, поскольку он не раскрывает источника ивановской цитаты. А на то, что перед нами цитата, ясно указывают кавычки, в которые помещена у Иванова фраза о Сомове⁴.

Подтекст этой фразы отыскивается довольно легко. Мемуарист цитирует повесть Алексея Николаевича Толстого «Приключения Растегина» (1913)⁵, которую доброжелательный рецензент охарактеризовал как «современные "Мертвые души"»⁶, а значительно менее доброжелательный – как «сплошной шарж». Один из персонажей этого «сплошного шаржа» жалуется другому: «Александр Иванович, знаешь, на Маросейке торгует, так он до того дошел – спит, говорят, в неестественной позе, по Сомову. За ночь так наломается, едва живой. А ничего не поделаешь»⁸.

Комментарий И. В. Кудровой к толстовской шутке: «Сомов Константин Андреевич (1869–1939) – русский художник, член "Мира искусства"; в 1910-е годы создал серию стилизованных картин, представляющих жеманно-эротические сценки дворянского быта конца XVIII – начала XIX века»⁹. Этот комментарий также оставляет несколько странное впечатление: как

ни крути, сон в неестественной позе трудно счесть жеманно-эротической сценкой, пусть даже и конца XVIII – начала XIX века¹⁰. Вот тут бы и привести сведения о конкретных портретах Сомова, что в глазах читателя придало бы фразе Толстого дополнительный комический эффект: дюжий купчина пытается подражать «молодой женщине» и «женщине в синем платье»¹¹.

Так что читателю Георгия Иванова посоветуем держать под рукой повесть Толстого, а читателю повести Толстого – в нужный момент заглянуть в комментарий к Георгию Иванову¹².

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Тименчик Р. Д.* Георгий Иванов как объект и субъект [рец. на: *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994] // Новое литературное обозрение. № 16. [1995]. С. 341.
- ² *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 250.
- ³ Там же. С. 679.
- ⁴ Ср. раскрытие источников нескольких подобных цитат в: *Тименчик Р. Д.* Георгий Иванов как объект и субъект. С. 342. Выразительную характеристику бурной комментаторской деятельности В. П. Крейда см., прежде всего, в: *Тименчик Р.* К вопросу об источниках для жизнеописаний Гумилева и Ахматовой // Ахматовский сборник. 1. Париж, 1989. С. 251–256. Ср.: *Богомолов Н. А.* Рука мастера // Новое литературное обозрение. № 7. [1994]. С. 205–212.
- ⁵ Первоначальное, журнальное заглавие этой повести – «За стилем».
- ⁶ См.: *Оксенов И.* Литературный год // Новый журнал для всех. 1916. № 1. С. 59.
- ⁷ См.: Русские записки. 1915. № 10. С. 349.
- ⁸ *Толстой А. Н.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. Т. 2. С. 45.
- ⁹ Там же. С. 597.
- ¹⁰ Вопрос о возможности жеманно-эротического истолкования толстовской шутки в свете биографии К. А. Сомова решительно оставляем за скобками настоящей заметки.
- ¹¹ Можно вспомнить еще о той иллюстрации Сомова к «Графу Нулину», на которой изображена спящая Наталья Павловна (рисунок 1899 г.).
- ¹² Поскольку В. П. Крейд и Г. И. Мосешвили не утрудили себя разъяснением фразы Г. Иванова о постановке «Венецианских безумцев» М. А. Кузмина «в кругу» московских миллионеров, напомним: речь идет о любительском спектакле в салоне Е. П. Носовой, премьера которого состоялась 23 февраля 1914 года. Ср. в дневнике А. Н. Толстого (август 1918 г.): «Не забыть описать когда-нибудь постановку пьесы Кузмина у Носовой» (*Толстой А. Н.* Материалы и исследования. М., 1985. С. 403) и в дневнике К. А. Сомова от 8 марта 1914 года: «Сегодня в Москве знаменитый спектакль у Носовых "Венецианские безумцы"» (Константин Андреевич Сомов. Мир художника. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 128).

НАТАЛИЯ МАЗУР

О МЫШИНОЙ БЕГОТНЕ, ПУШКИНЕ, МАРКЕ АВРЕЛИИ И ОБ УСЛОВНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ КОНТЕКСТАХ

Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы

1. Мне не спится, нет огня;
2. Всюду мрак и сон докучный.
3. Ход часов лишь однозвучный
4. Раздается близ меня.
5. Парки бабье лепетанье,
6. Спящей ночи трепетанье,
7. Жизни мышья беготня...
8. Что тревожишь ты меня?
9. Что ты значишь, скучный шепот?
10. Укоризна, или ропот
11. Мной утраченного дня?
12. От меня чего ты хочешь?
13. Ты зовешь или пророчишь?
14. Я понять тебя хочу,
15. Смысла я в тебе ищу...

Составившие метафорический центр этого стихотворения строки 5–7 Пушкин отделявал дольше всего, подбирая и отвергая всё новые их варианты. Только одна из них была сразу написана набело и прошла без изменений через все черновые наброски:

Торопливый частый лепет
Замиранье, чуткий трепет
Жизни мышья беготня

Парк пророчиц частый лепет
Топ небесного коня

Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня

Вечности бессмертный трепет
Жизни мышья беготня

Парк ужасных будто лепет
Вечности бессмертный трепет
Жизни мышья беготня

Парк ужасных бабий лепет
Вечности бессмертный трепет

Парк ужасных бабий лепет
Времени бессмертный трепет
Жизни мышья беготня.

Подобные островки устойчивости в подвижной ряби пушкинских черновиков часто указывают на присутствие цитаты или автоцитаты. Однако же, несмотря на то, что вокруг интертекстуальных связей «Стихов...» сложилась целая исследовательская традиция¹, вопрос о возможном источнике образа «жизни мышья беготня» никогда не ставился. Между тем, сравнение жизни с «беготней испуганных мышей» (*μυδίων ἐπτοημένων διαδρομαί*) встречается у Марка Аврелия:

Тщета пышности, театральные действия, стада, табуны, потасовки; кость, кинутая псам; брошенный рыбам корм; муравьиное старанье и тасканье; *беготня напуганных мышей*; дерганье кукол на нитках. И среди всего этого должно стоять благожелательно, не заносясь, а только созная, что каждый стóбит столько, сколько стóбит то, о чем он хлопочет (VII, 3)².

Издающиеся под условным названием «Размышления» или «К самому себе» личные записи римского императора Марка Аврелия Антонина (121–180 гг.) в пушкинскую эпоху входили в число наиболее известных моралистических трактатов. Текст, который, по всей видимости, был написан в традициях стоической психагогики как дневник внутреннего самовоспитания, в Новое время стал читаться как нравоучительное сочинение. Считалось, что из всех античных произведений подобного рода «Размышления» ближе всего к евангельскому духу³. Популярность книги усиливалась обаянием личности императора-философа, заслужившего уже в античной исторической традиции репутацию идеального государя⁴.

Пушкин мог получить первые основательные сведения о труде Аврелия еще из лицейских учебников: «Ручная книга древней классической словесности» Эшенбурга-Кошанского содержала, наряду с краткой справкой об авторе («Антонин, прозванием *Философ*, римский император во втором веке после Р.Х., весьма знаменит также как писатель. Он сочинил

двенадцать книг к самому себе, εἰς ἑαυτόν. Они состоят из философских весьма поучительных размышлений, содержащих особенно правила стоической философии, кои применяются к чувствованиям, должностям и жизни человеческой»⁵), еще и перечень главных переводов Аврелия на европейские языки.

Первый полный русский перевод «Размышлений» был выполнен еще в аннинское царствование. В переложении секретаря Академии наук Сергея Саввича Волчкова интересующий нас фрагмент звучал так:

Всякое великолепие и земную славу так почитай, как притворные наряды и суетное убранство в комедиях; как стада большой и малой животины; как толпы дерущихся и шумящих, пьяных и трезвых людей; как брошенные собакам на глодание мослы и кости; как хлебные крошки, кинутые в рыбный садок; как ползание работающих муравьев; как *бегание из угла в угол напуганных мышей*; одним словом, как прыгание на волосках и пружинах танцующих кукол. Когда уже ты при том быть принужден, то будь в таком смятении тих, и в сей торговой бане спокоен. Только знай притом, что похвалы и какая вещь хулы достойна⁶.

Хотя перевод Волчкова для своего времени был очень хорош (не зря его перепечатавали вплоть до конца XVIII века), Пушкин вероятнее всего читал Аврелия по-французски. Прочитируем авторитетное издание Дасье:

La vanité des pompes, les spectacles, les tragédies et les comédies, les assemblées des peuples, les tournois, tout cela est comme un os jeté au milieu des chiens, comme un morceau de pain jeté dans un réservoir, comme les courses inutiles et tout le vain tracas des fourmis, *comme une dérouté de souris épouvantées*, et comme tous les mouvemens des marionnettes que se remuent par ressorts. Quand on ne peut éviter de s'y trouver, il faut y être avec tranquillité et sans insolence, et se souvenir que chacun est digne de louange ou de blâme, à proportion du blâme et de la louange que méritent les choses dont il fait son occupation⁷.

[Тщета пышности, театральные представления, трагедии и комедии, народные собрания, состязания, – всё это подобно кости, брошенной псам, куску хлеба, кинутому в рыбный садок, бесполезному беганию и пустым хлопотам муравьев, *беготне испуганных мышей* и всем движениям марионеток, которых дергают за веревочки. Если избежать всего этого невозможно, то следует переносить это со спокойствием духа и без заносчивости и помнить, что каждый человек заслуживает похвалы или хулы в зависимости от того, хулы или похвалы заслуживают те предметы, которыми он занят.]

У Марка Аврелия «беготня испуганных мышей» входит в ряд сравнений, описывающих жизнь как хаотическое движение и борьбу животных начал; мудрец посреди нее должен стоять как «утес, о который непрестан-

но бьется волна; он стоит, и разгоряченная влага затихает вокруг него» (IV, 49)⁸. Во всех сравнениях этого ряда есть отчетливый пейоративный оттенок, подчеркивающий дистанцию между наблюдателем и участниками жизненного хаоса. Создающий эту дистанцию взгляд сверху и со стороны – это специальный психотехнический прием, к которому философ прибегает неоднократно: «И когда о людях судишь, надо рассматривать всё наземное как бы откуда-то сверху: поочередно стада, войска, села, свадьбы, разводы, рождение и смерть, толчею в судах, пустынные места, пестрые варварские народы, праздники, плач, рынки, совершенную смесь и складывающийся из противоположностей порядок» (VII, 48); «Сверху рассматривать эти великие тысячи стад и тысячи великих торжеств, и как по-разному плывут в бурю и в тиши; и различия всего, что становится, начало, перестало» (IX, 30)⁹.

У Пушкина структура образа сложнее: «Ночные шорохи... порождают цепь метафорических отождествлений с поочередными метонимическими догадками о виновнике тревожащих *меня* шелестов и с его в свою очередь метафорическим женоподобным олицетворением: *Парки бабье лепетанье, Спящей ночи трепетанье, Жизни мышья беготня*»¹⁰. Зато его идеологическая составляющая в значительной степени редуцирована: в контексте «Стихов...» нет ни идеи отчуждения от жизни, ни снисходительно-отстраненного взгляда; пушкинский герой полностью вовлечен в происходящее и занят поиском в нем смысла (да и сама визуальная перспектива из текста исключена: в ночном мраке работают только слух и осязание). Единственный отзвук нравоучительной традиции – строки «Укоризна, или ропот / Мной утраченного дня?» – введен в текст не в утвердительной, а в вопросительной форме.

И тем не менее, интерпретаторы «Стихов...», не подозревая о цитатном происхождении интересующего нас образа, не один раз пытались «вчитать» в него аврелианский смысл. Ближе всего к античному источнику подошел Максимилиан Волошин, писавший в статье «Аполлон и мышья» (1911): «Так слова поэта – "Жизни мышья беготня" – выяснились перед нами как зрелище изначальной скорби и вечной борьбы, составляющей основу жизни»¹¹. Стоическую позицию отстраненного наблюдателя занимает герой брюсовского подражания «Стихам...»: «В шумах суетного дня / Я брожу, с холодным взглядом, / И со мной играет рядом / Жизни мышья беготня» (В. Я. Брюсов «Парки бабье лепетанье». 1918). Исследователи неоднократно улавливали в этом образе пейоративный оттенок – след «образного воплощения бессмысленности жизни»¹² или «мелочности, ничтожности чего-нибудь»¹³. Наконец, в недавней работе Л. О. Зайонц стих «Жизни мышья беготня» был назван контрастной парой к стиху «Вечности бессмертный трепет / Спящей ночи трепетанье», в совокупности образуя

щей «сниженный вариант ключевой романтической антитезы: ночь – день, где ночь связывается с идеей сакрального и возвышенного, а день – земного и суетного»¹⁴.

Последнее толкование обозначает целое направление в интерпретации «Стихов...», неудержимо провоцирующих исследователей на поиск тех или иных философских (в широком смысле этого слова) контекстов¹⁵. Особая провокативность пушкинского текста может объясняться жанровой памятью: сам микрожанр ночной медитации прочно укоренен в нескольких философских традициях, нашедших свое отражение и в поэзии. Сколько-нибудь полная характеристика смыслового поля этого микрожанра – задача, непропорциональная масштабам нашей статьи, однако же, чтобы понять, каковы функции аврелианской цитаты в «Стихах...», нам нужно хотя бы в самых общих чертах представлять себе тот «идеологический» фон, на котором они создавались.

Оставим в стороне богатую тему ночного пира-симпозиума и эпикурейскую (в том смысле, который вкладывали в философию Эпикура в Новое время) традицию описания ночи как времени любви, поскольку они очевидно чужды «Стихам...», и обратимся к натурфилософскому контексту. Картина ночного космоса была важным элементом натурфилософского рассуждения о гармоническом устройстве вселенной и присутствии в ней Бога-Творца. Эта традиция, восходящая к античности (платоновская идея бога-геометра, трактат Цицерона «О природе богов» и др.), актуализировалась в культуре Реформации и обрела особую популярность после открытий Ньютона, отчетливо обозначивших новый этап в ее развитии: в теодицею проникли гуманистические мотивы; умопостигаемость космоса стала доказательством причастности человека к божественному разуму¹⁶. В русскую поэзию соответствующую топику ввел Ломоносов в «Вечернем размышлении о Божием величестве...». Впервые напечатанное в ломоносовской «Риторике» (1748), «Размышление» приобрело статус канонического текста: волна подражаний ему стала ослабевать только в начале XIX века. Не успев иссякнуть, космологическая традиция ночной медитации вновь ожила, благодаря увлечению натурфилософией Шеллинга¹⁷, и продолжала активно разрабатываться до середины XIX века – самостоятельно или в соединении с другой традицией, которую мы бы предложили именовать психологической.

Микрожанр ночной медитации нес в себе память о практике ночной исповеди-самоотчета, восходящей к психагогике Пифагора¹⁸, а впоследствии распространившейся далеко за пределы пифагорейской школы, влившись среди прочего в христианское исповедание повседневных грехов. Интересно, что хотя в «Размышлениях» упоминания об этой традиции нет, ее следы неожиданно проявляются в очень известном в свое время по-

хвальном слове Марку Аврелию, вышедшем из-под пера французского поэта А.-Л. Тома¹⁹. В «Éloge de Marc-Aurèle» (1770) входила отдельная часть под названием «Беседа Марка Аврелия с самим собой», где краткое содержание «Размышлений» излагалось от лица самого императора, в одиночестве глубокой ночью подводящего итоги своей жизни. Психологическая традиция ночной медитации часто совмещалась с космологической²⁰; в поэзии 1820–1850-х годов любимым приемом было сопоставление двух бездн – ночной Вселенной и человеческой души²¹ (Ф. Н. Глинка. «Ночная беседа и мечты». 1818; С. П. Шевырев. «Ночь». 1828; П. А. Вяземский. «Прогулка в степи». 1831; В. Г. Бенедиктов. «Буря и тишь». 1835; Ф. И. Тютчев. «День и ночь». 1839, и т. д.). Одним из лучших образцов чистой психологической традиции в русской поэзии стало пушкинское «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»). 1828).

Наконец, следует особенно упомянуть о том мощном смысловом и образном источнике, которым для микрожанра ночной медитации в русской поэзии служили вечерние службы – вечерня, повечерие и полунощница. Для космологической линии был особенно важен предначинательный псалом вечерни (103: «Господи Боже мой! Ты дивно велик...»), прославляющий гармонический порядок во вселенной²², для психологической – покаянно-просительные молитвы повечерия (в особенности псалмы 101 и 30) и темы смерти и Страшного Суда в текстах полунощницы. Отсылки к молитвам вечерних часов есть в черновой части пушкинского «Воспоминания»; напомним также, что в чин великопостного великого повечерия входила молитва Ефрема Сирина, переложенная в стихотворении «Отцы-пустынники и жены непорочны».

Мотивы отчаяния, отверженности, мертвого среди живых, гробовой ночи и т. д., присутствующие во многих текстах повечерия и полунощницы, были многократно усилены в «Ночах» Юнга. Вообще надо заметить, что английская «кладбищенская» поэзия в России легла на подготовленную почву: не случайно значительная часть подражаний Юнгу вышла из того же масонского круга, что и подражания псалмам. Эстетика «возвышенного ужаса», одним из самых ярких выражений которой была поэма Юнга, оказала сильное влияние на весь жанр ночной медитации: в размышления о тайнах Натуры проникли мотивы мистического Ужаса и одиночества человека в мировом Хаосе; в ночном самоотчете стал доминировать голос грозной Совести²³. Хотя основная масса текстов такого рода появилась в конце XVIII – начале XIX века, в эпоху увлечения Юнгом, Оссианом и готическим романом, своего самого талантливого выразителя эта традиция нашла в младшем современнике и поэтическом сопернике Пушкина. В тютчевской «Бессоннице», которая, как уже предполагалось, могла послужить толчком для создания «Стихов, сочиненных ночью, во

время бессонницы»²⁴, космологическая и психологическая традиции в очередной раз скрестились и были доведены до крайнего (недоброжелательный критик мог бы сказать – мелодраматического) напряжения:

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!

Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья,
Глухие времена стenanья,
Пророчески-прощальный глас?

Нам мнится: мир осиротелый
Неотразимый Рок настиг –
И мы, в борьбе, природой целой
Покинуты на нас самих...

Если мы сопоставим пушкинский вариант ночной медитации с «идеологическим» фоном этого микрожанра, то в «Стихах» явно выделится ряд слов-концептов, которые могут интерпретироваться как отсылки к соответствующим философским контекстам. Так *поиск смысла* может быть соотнесен с натурфилософским постижением высшего замысла в природе; «укоризна ... утраченного дня» – с традицией ночного самоотчета и сердечного сокрушения; *зов* и *пророчество* – с христианской памятью о близости смерти. Поставленная в этот ряд цитата из Марка Аврелия также может быть прочитана как функциональная отсылка к стоическому контексту, тем более, что в «Размышлениях» есть рассуждения и о божественном начале в природе, и о постоянной готовности к смерти²⁵. Но одновременно мы увидим в пушкинском тексте и радикальную смену стилистического регистра²⁶: вместо положенного в ночной медитации высокого стиля, вместо архаизмов, библейских цитат и заглавных букв в именовании важнейших понятий, Пушкин использует нейтральный средний стиль. Более того, возможные отсылки к философским контекстам в «Стихах...» решительно не подкреплены положенным им суггестивным потенциалом, который в поэзии, в отличие от философии, должен выходить на первый план. «Пространство, мрачность и безмолвие» – основные элементы эстетики «ужасного и высокого» по Берку²⁷ – в пушкинском тексте оказались *докучными* (ср. настойчивое повторение эпитета «скучный» в строке 9); в черновиках остались «ужасные Парки» и «бледный конь» Апокалипсиса; бытийные категории времени и судьбы получили женственные олицетворения, заняв при этом скромную позицию косвенного падежа.

Натурфилософская вера в умопостигаемость мира, готический *horror posturnus*, стоическая бесстрастность при желании могут быть вложены (и уже не один раз вкладывались) в пушкинский текст, однако ни каждый из этих контекстов по отдельности, ни все они в совокупности не несут смылорасширительной функции: стихотворение и без них обладает смысловой полнотой и законченностью, и более того, как мы убедились на примере стиха «Жизни мышья беготня», оно способно внушать читателю набор соответствующих идей и без знания предшествующего жанрового контекста. Перед нами – открытая семантическая структура, которая под одним углом зрения кажется сплавом предшествующих традиций ночной медитации, а под другим – совершенно самостоятельным текстом, начинающим новую традицию стихов о бессоннице²⁸.

А напоминание о том, что некоторые контексты могут быть условно-функциональными, Пушкин оставил на самом видном месте – в нарочито-архаическом заглавии «Стихов, сочиненных ночью, во время бессонницы».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Обширную библиографию вопроса см. в ст.: *Зайонц Л. О.* «Парки бабье лепетанье» (комментарий к реплике Л. В. Пумпянского) // Тыняновский сборник. Вып. 11. Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2002. С. 281. Среди немалого количества работ, так или иначе затрагивающих тему интертекстуальных связей «Стихов, сочиненных ночью, во время бессонницы», заслуживает особого упоминания статья: *Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. III. «Невидимых звон копыт» // Пушкин и русская литература: Сборник научных трудов. Рига, 1986. С. 119–135. Подчеркивать образцовый характер работ этого автора несколько излишне, но повод к составлению настоящего сборника, надеемся, извинит нашу настойчивость.
- ² Здесь и далее цитируется перевод А. К. Гаврилова по изд.: *Марк Аврелий Антонин.* Размышления. Изд. подготовили А. И. Доватур, А. К. Гаврилов, Ян Унт. СПб., 1993.
- ³ «C'est de toute l'antiquité profane l'ouvrage qui approche le plus de la morale de l'Évangile». – Dictionnaire Historique et bibliographique... par Ladvocat. T. III. Paris, 1822. P. 411.
- ⁴ *Stertz S. A.* Marcus Aurelius as Ideal Emperor in late Antique Greek Tradition // The Classical World. 1977. Vol. 70. № 7. P. 433–439.
- ⁵ Ручная книга древней классической словесности, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н. Кошанским. СПб., 1816. Т. 1. С. 333. Об упоминаниях Марка Аврелия у Пушкина см.: *Гаврилов А. К.* Марк Аврелий в России // Марк Аврелий Антонин... СПб., 1993. С. 137–141.
- ⁶ Житие и дела Марка Аврелия Антонина цесаря римского, а при том собственные и премудрые его рассуждения о себе самом. С немецкого на российский

язык перевел Академии наук секретарь Сергей Волчков в Санкт-Петербурге в 1738 и 1739 году. Изд. 2. СПб., 1740. С. 122–123.

- ⁷ Цит. по изд.: *Réflexions morales de l'empereur Marc Antonin, traduites par Dacier*. Paris, An IX (1800). P. 261. Перевод известных филологов супругов Андре и Анны Дасье, впервые вышедший в Париже в 1691 году и впоследствии много раз переиздававшийся, был рекомендован в «Ручной книге» Эшенбурга – Кошанского (Указ. Соч. С. 333). Еще один известный французский перевод был выполнен адвокатом парламента господином Жоли (Paris, 1742); однако, в отличие от Дасье, сохранявших структуру греческого подлинника, Жоли устроил свое издание в соответствии с читательскими вкусами XVIII века – по тематическому принципу. Он меньше заботился о передаче грамматических структур оригинала: *μυδίων ἐπτομένων διαδροαί* он перевел как *souris épouvantées qui courent çà et là* – испуганные мыши, которые бегают туда и сюда (цит. по изд.: *Pensées de l'empereur Marc-Aurele-Antonin, traduites du grec par M. de Joly*. Paris, 1803. P. 107). Перевод Жоли имелся в библиотеке Жуковского (сейчас – в Пушкинском Доме, шифр ПД Библ. 87.1/13); А. Ф. Онегин полагал, что многочисленные пометы в книге принадлежат самому Жуковскому, однако, как обнаружила Т. А. Китанина, речь идет о карандашных отчеркиваниях, авторство которых с уверенностью определить невозможно.
- ⁸ Образ незыблемого утеса посреди бурных волн восходит к Гомеру (Илиада. XV, 618 сл.); затем он был использован Вергилием (Энеида. VII, 518 сл.), Овидием (Метаморфозы. IX, 39 сл.), Сенекой (О постоянстве мудреца. III, 5) и др. О его русских вариациях см.: *Основат А. Л., Ронен О.* «Камень веры» (Тютчев, Гоголь, Мандельштам) // Тютчевский сборник – II. Тарту, 1999. С. 48–55.
- ⁹ Близость этой психотехники к концепции *teatrum mundi* привела к тому, что в издании Жоли фрагмент VII, 3 попал в раздел о театральных представлениях.
- ¹⁰ *Яacobсон Р. О.* О «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» // *Яacobсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 203.
- ¹¹ *Волошин М.* Лики творчества. М., 1988. С. 111.
- ¹² *Сидяков Л. С.* Болдинская лирика как этап в эволюции пушкинской лирики на рубеже 1830-х годов // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 12–13.
- ¹³ *Григорьева А. Д.* «Мне не спится...» (К вопросу о поэтической традиции) // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1974. Т. 33. № 3. С. 211.
- ¹⁴ *Зайонц Л. О.* Указ. Соч. С. 277.
- ¹⁵ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 491; *Грехнев В. А.* Болдинская лирика А.С. Пушкина. 1830 год. Горький, 1977. С. 73–81; *Муравьева О. С.* Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1989. Т. 13. С. 27–28; *Таборисская Е. М.* Онтологическая лирика Пушкина 1826–1836 годов // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15; *Борисова И.* Соната, что ты хочешь от меня? *Remarques* // *Toronto Slavic Quarterly*: www.utoronto.ca/tsq/05/borisova05.shtml.
- ¹⁶ См., например, статью «Атеист» в «Философском словаре» Вольтера.
- ¹⁷ Влияние шеллингианства и – шире – немецкой романтической школы на русскую поэзию в целом исследовано гораздо лучше, чем остальные линии ночной

- традиции (см. труды Л. В. Пумпянского, Н. Я. Берковского, Л. Я. Гинзбург, В. Н. Топорова и др.). Мы позволим себе обойти эту проблему стороной.
- ¹⁸ В «Золотых стихах» Пифагора, излагавших доступную непосвященным часть его учения, человеку запрещалось засыпать, прежде чем он не отчитается перед собой в содеянных за день дурных и хороших поступках, чтобы отойти ко сну очищенным и готовым к смерти. В современном Пушкину французском переводе это наставление звучало так: «Que jamais le sommeil ne ferme ta paupière, / Sans t'être demandé, qu'ai-je omis? qu'ai-je fait? / Si c'est mal, abstiens-toi; si c'est bien, persévère» (Les Vers Dorés de Pythagore, expliqués ... par Fabre-D'Olivet. Paris, 1813. P. 183; ср. перевод Е. П. Казначеевой: «Да не сомкнет тихий сон твои отягченные вежды, / Раньше чем трижды не вспомнишь дневные свои ты поступки. / Как беспристрастный судья их разбери, вопрошая: / "Доброго что совершил я? Из должного что не исполнил?" / Так проверяй по порядку всё, что с утра и до ночи / Сделал ты в день – и за всё, что содеяно было дурного, / Строго себя обличай, веселясь на добро и удачу»). Этот отрывок был очень знаменит: Диоген Лаэртский цитировал его в своем описании жизни Пифагора (О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. VIII, 22), он использовался в качестве декоративной надписи в спальнях и т. п.
- ¹⁹ «Похвальное слово Марку Аврелию» Тома считалось одним из лучших образцов в своем жанре. На русский язык его перевел Д. И. Фонвизин в 1777 году; впоследствии этот перевод был включен в «Учебную книгу российской словесности» Н. И. Греча (1820). Подробнее о судьбе этого текста см.: *Гаврилов А. К.* Указ. Соч. С. 124–125.
- ²⁰ Один из самых наглядных примеров скрещения двух традиций есть у Ширинского-Шихматова: за описанием величественной ночи, созданной «художеством драгим всеильным десницы» (идея Бога-Художника), следовал парафраз пифагорейского поучения: «И смертного душа, сама с собой в совете, / Избавясь, разрешась от видимого зла, / Пред строгой совестью ценит свои дела, / В доброты собственны вперяет мысль прилежну / И к вечности летит сквозь временность мятежну» (*Ширинский-Шихматов С. А.* Ночь на гробах. Подражание Юнгу // *Поэты 1790–1810-годов.* Л., 1971. С. 420).
- ²¹ Ср., между прочим, известный афоризм Канта о звездном небе и нравственном законе.
- ²² См. также псалом 18 («Небеса проповедают славу Божию»). В «Основах философии Ньютона» Вольтер ставил его в один ряд с открытиями Ньютона: «я не знаю, существует ли какое-либо более разительное метафизическое доказательство [бытия Божьего], чем это, такое, которое больше бы убеждало человека, чем великолепный порядок, царящий в мире; не знаю, существовал ли когда-либо более прекрасный аргумент, чем стих "Coeli enarrant gloriam Dei". Итак, вы видите, что Ньютон не приводит никакого иного аргумента в конце своей "Оптики" и своих "Принципов"» (*Вольтер.* Философские сочинения. М., 1996. С. 172).
- ²³ См.: *Пумпянский Л. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева // *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 220–256; *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.

- С. 48–73; *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы. Том II. Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга 2. М., 2003. С. 95–228.
- ²⁴ На одном из венгерских семинаров 1915 г. такое предположение высказал П. Д. Драганов, а участвовавший в обсуждении Тынянов его оспорил. См. *Чудакова М. О., Тоддес Е. А.* Тынянов в воспоминаниях современника [Сообщение] // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские Чтения. Рига, 1984. С. 100.
- ²⁵ Характерно, что в переводе Дасье в IV книге «Размышлений» возникает образ Парки: «Abandonne-toi volontairement à la Parque, et permets-lui de filer ta vie comme elle voudra» (IV, 36; *Op. Cit.* P. 199). В современном русском переводе вместо римской Парки восстановлена греческая Клото: «Добровольно вручай себя пряже Клото и не мешай ей впрясть тебя в какую ей будет угодно пряжу» (IV, 34).
- ²⁶ О понижении стилистического регистра в «Стихах...» см.: *Сидяков Л. С.* Две редакции «Стихов, сочиненных ночью, во время бессонницы» А. С. Пушкина // Пушкинский юбилейный сборник. Иерусалим, 1999. С. 45–56; *Зайонц Л. О.* Указ. Соч. С. 276–277.
- ²⁷ *Вацуро В. Э.* Указ. Соч. С. 54.
- ²⁸ Ср. наблюдения Л. В. Пумпянского о «двусмысленном архаизме» «Медного всадника»: «Возвращение Пушкина к XVIII веку – явление совсем иного качества, нежели архаизм – и старший, и младший. Это архаизм, если угодно, двусмысленный, и выражает он ведущее противоречие всего развития Пушкина в 30-е годы. Пушкин безбоязненно может почти дословно цитировать традиционно сложившиеся словосочетания <...>: всё равно, извлеченные из двумерного, введенные в стереометрическое пространство, они не будут "узнаны"» (*Пумпянский Л. В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л. В. Указ. Соч. С. 190).

МИХАИЛ МЕЙЛАХ

«НЕМНОГО "ДАНТЕСОВЕДЕНИЯ"»

Волею судеб мне довелось на старости лет почти что переселиться из Петербурга, где всё говорит о Пушкине и где я жил в пяти минутах от дома, в котором он жил и умер и мимо которого я с детства проходил каждый день, – в Эльзас, на родину Дантеса, похороненного в Сульце неподалеку от Страсбурга. Хотя в Сульц я «в знак протеста» не заезжал ни разу, внимание мое стало поневоле задерживаться на личности этого искателя приключений, названного Набоковым «красивым тупицей по имени Жорж Дантес, приволокнувшимся за его [Пушкина] женой; молодым авантюристом, полным ничтожеством, который, возвратившись во Францию, пережил его на полвека, чтобы затем со спокойной душой умереть восьмидесятилетним стариком и сенатором»¹. Заметим, что «ничтожество», «пустота» Дантеса, наряду с «остроумием» (о чем ниже) – одна из ключевых его характеристик и в позднейших мемуарах, и в последующей литературе². Согласно же недавнему ироническому комментарию, для современного обывательского сознания Пушкину как "нашему всему" Дантес противостоит как «"наше ничто" (или даже, если учесть иностранное происхождение Дантеса, "не наше ничто")»³.

Результатом моих наблюдений явилась серия заметок как бы из области «дантесоведения» (термин, насколько мне известно, был пущен в ход Т. Г. Цявловской, им пользовались Н. Я. Эйдельман и Ахматова). Заметки эти охватывают разные моменты жизни и карьеры Дантеса (карьериста *par excellence*), связанные с Пушкиным и с Россией, кончая своего рода окончательным его торжеством – последней встречей с Николаем I, которая принесла ему сенаторское кресло. Но сейчас я решаюсь предложить вниманию юбиляра лишь две из этих заметок, посвященные, одна – предыстории Дантеса во Франции и подлинным причинам его эмиграции, другая – пресловутому остроумию Дантеса и восстановлению значения его остроты по поводу Пушкина в еще безоблачные времена, когда он, Растиньяк *avant la lettre*, прибыл, чтобы пленить собою Петербург.

1. «...БРОДЯГА, ШУАН, ЗАГОВОРЩИК...»?

Мне уже приходилось писать о странной двусмысленности одной эпатажной выходки Пушкина, отдавшего дань, в период между окончанием Лицея и ссылкой, романтической тираномахии, последним рецидивом которой можно считать реконструированное четверостишие «Восстань, восстань, пророк России...» (1826)⁴. В апреле 1820 год поэт, претендовавший на то, чтобы обличать и учить царей, «на тронах поразить порок», демонстрировал театральной публике литографированный портрет Луи-Пьера Лувеля⁵, украшенный надписью «Урок царям»: Лувель – фанатик, жаждавший искоренить род Бурбонов и потому заколовший, когда тот выходил из парижской Оперы, последнего, как он полагал (не зная, что супруга его беременна), наследника старшей ветви рода – герцога Беррийского, графа Шамбора, сына Карла X⁶. Никто, кажется, не замечал зловещего смысла этой пушкинской выходки. По иронии судьбы, Пушкин мог бы заменить эту надпись на другую: «Урок самому себе» – царю поэзии, царевубийцей которого Тютчев в своем поэтическом отклике на кончину Пушкина («29-е января 1837») нарек Дантеса.

В самом деле, смерть Пушкина на дуэли можно считать одним из отдаленных последствий убийства герцога: во время Июльской революции 1830 года восемнадцатилетний Дантес, как и подавляющее большинство учащихся Сен-Сирской военной школы в Париже, принял сторону вдовы убитого, герцогини Беррийской, ставившей целью возвести на престол их сына, малолетнего герцога Бордосского, которого после отречения в его пользу Карла X, его деда, легитимисты признали королем Франции. Когда в 1832 г. эти попытки окончательно провалились, а благополучно начинавшаяся военная карьера Дантеса во Франции была загублена, он отправился искать счастья на восток – в Пруссию, а оттуда его взоры обратились в сторону России, традиционно считавшуюся раем для иностранцев и оплотом незыблемой монархии, где в годы послереволюционных скитаний искал прибежища и сам Карл X, и где Дантес мог в качестве «французского диссидента» спекулировать своим пресловутым легитимизмом. К тому же здесь, в России, у него были дальние родственники по линии матери, урожденной графини Гацфельдт – Дантес был в родстве и свойстве и с Мусиными-Пушкиными, и с Гончаровыми (и тем самым в еще более отдаленном – с Пушкиным). В Россию Дантес прибыл 8 сентября 1833 г., в Натальин день по григорианскому календарю. При нем было рекомендательное письмо прусского кронпринца Вильгельма Гогенцоллерна, которому он был представлен через своих немецких родственников, на имя директора Канцелярии военного министерства графа Адлерберга⁷.

Проезжая этой весной через Овернь, я обратил внимание на необычный, круглой формы замок и решил узнать, можно ли его посетить. С этим вопросом я обратился к вышедшему из ворот пожилому человеку в испачканном краской фартуке, которого я принял за садовника и который на серебристом французском языке пригласил меня войти. Оказалось, что он художник и владелец замка, который называется Château de Thorgy и который он мне предложил осмотреть. В одной из комнат я заметил гравюру, изображавшую испуганную даму, выглядывающую в окошко темницы, возле которой размахивают оружием воинственные молодые люди. Гравюра называлась «Освобождение герцогини Беррийской из тюрьмы в Блайе» (куда она была заточена после подавления мятежа 1832 г.), и, хотя рисунок делался, конечно, не с натуры, в числе доблестных освободителей заинтересованный взгляд был бы не прочь опознать «шуана» Дантеса, если бы этому не мешали сразу несколько обстоятельств. Во-первых, даже апологетичный биограф Дантеса, его внук Луи Метман пишет, что дед его «после того как в течение нескольких недель состоял среди приверженцев, группировавшихся в Вандее вокруг герцогини Беррийской, вернулся к отцу, которого он застал глубоко удрученным политическими переменами, уничтожавшими законную монархию, которой он служил как по традиции, так и по симпатии» (*курсив наш*)⁸. Во-вторых, к моменту освобождения герцогини из тюрьмы, 8 июня 1833 г., Дантес уже был в Пруссии. В-третьих, 4(16) августа 1837 г. А. И. Тургенев писал Вяземскому о Дантесе из Киссингена: «Я узнал и о его происхождении, об отце и семействе его; всё ложь, что он о себе рассказывает и что мы о нем слышали... С Беррийской дюшессой он никогда не воевал и на себя налгал»⁹.

Но еще важнее, что и дело «дюшессы» кончилось вовсе бесславно: в тюрьме, куда герцогиня была препровождена 15 ноября 1832 г., обнаружилась ее беременность – она объясняла её тайным браком, которым она (якобы?) сочеталась в Италии с маркизом Луккези-Палли из третьестепенной княжеской семьи Кампо-Франко¹⁰, – на чем ее политическая карьера и закончилась. По словам современника, над герцогиней потешалась вся Европа: из дочери короля обеих Сицилий, вдовствующей принцессы, регентши наследника дома Буронов, она в одночасье превратилась в итальянскую авантюристку, каких во Франции не терпели. И освобождена она была отнюдь не славными своими сторонниками, а по милостивому решению правительства, после того как в тюрьме разрешилась от бремени дочерью. Обстоятельства эти бросают новый, довольно яркий свет на причины эмиграции Дантеса «в далекую Россию»: он не только продемонстрировал свою нелояльность новому режиму (документированную, по крайней мере, в 1830 году в бытность его в Сен-Сирской школе, которой он по этой причине и не окончил), но и сам объект его легитимист-

ских верноподданнических чувств во Франции был навсегда дискредитирован.

II. «PACHA A TROIS QUEUES»

Как известно, Пушкин, познакомился с неудавшимся легитимистом (впоследствии Дантес изменит дому Бурбонов и встанет на сторону потомственных узурпаторов-бонапартистов) летом 1834 года, обедая в ресторане Дюме, и первоначально отнесся к нему с симпатией¹¹. Обласканный петербургским светом, Дантес слыл остроумцем¹², и несколько дошедших до нас его шуток эту репутацию подтверждают. Остроты Дантеса строятся преимущественно на каламбурной полисемии – такова его известная шутка, связанная с Пушкиным, однако подлинный ее каламбурный смысл сегодня утрачен. Попыткой восстановления этого смысла и является настоящая заметка.

Спустя некоторое время после свадьбы, в петербургском доме Пушкиных поселились переехавшие к ним из Москвы сестры Наталии Николаевны – Екатерина (вышедшая впоследствии замуж за Дантеса) и Александра (их можно считать своего рода приданным бесприданницы-невесты, а можно их сравнить и с зощенковскими «родственниками со стороны жены», каких в советское время молодые жены, «расписавшись», перетаскивали из провинции на мужнину «жилплощадь»). Так или иначе, Пушкин появлялся в свете с тремя дамами – женой и двумя свояченицами. О том, что этот тройственный женский союз был предметом домашних шуток, свидетельствует фраза в письме Ольги Сергеевны, сестры Пушкина, их отцу: «Александр представил меня своим женам – теперь их целых три»¹³. Неудивительно, что необычная картина привлекла внимание и развязного Дантеса. По воспоминаниям Н. М. Смирнова, «красивой наружности, ловкий, веселый и забавный, болтливый, как все французы, Дантес был везде принят дружески, понравился даже Пушкину, дал ему прозвание *Pacha a trois queues* (трехбунчужный паша), когда однажды тот приехал на бал с женою и ее двумя сестрами»¹⁴.

Постараемся раскрыть полный смысл этой насквозь каламбурной остроты.

Pacha, тур. *pasha*, паша (восходит, с усечением, к персидскому *pādīshāh*) – с XIII в. почетный титул принцев крови, потом высших сановников в Турции¹⁵; *бунчук* же (тур. *tugh*, франц. – *queue*) – «конский хвост, ниспадающий с наконечника, имеющего форму полумесяца; символ высшей власти; гетманский жезл» (Фасмер, s.v.), «конский хвост на древке как

знак власти (гетмана, пашы)»¹⁶ – исторически восходит к хвостам яка, обозначавшим у тюрков-кочевников силу, богатство и власть; хвосты эти прикреплялись к древку, вместе с которым составляли своего рода знамя¹⁷. В зависимости от места сановника в иерархии, число этих хвостов, которые в торжественных случаях изначально несли впереди него, могло быть от двух до трех, т. ч. титул *pacha a trois queues* является наивысшим. Во Франции, где популяризаторские книги о Турции издавались с XVII века¹⁸, титулатура эта хорошо была известна, особую же популярность она получила в ходе наполеоновских войн на окраинах Оттоманской империи. Слово *паша* употреблялось и самим Пушкиным («Словарь языка Пушкина» указывает до 30 случаев), в том числе в красноречивом эпизоде сравнения участи властителя и поэта, вложенном автором в уста владыки павшего Эрзерума.

Поверхностный смысл остроты Дантеса сводится к уподоблению поэта, выезжающего в сопровождении *трех* сестер, турецкому *трехбунчужному* паше с его гаремом (впоследствии этот последний мотив получит развитие в развенчанном Ахматовой мифе о сожительстве Пушкина с Александриной Гончаровой, лансированном, согласно Ахматовой, теми же Геккеренами¹⁹). Сюда, по-видимому, входит и представление о широко известном (к тому же запечатленном в его внешности) экзотическом, условно говоря, «восточном» происхождении Пушкина, правнука «*арана* Петра Великого». В выражении *Pacha a trois queue* Дантесом анаграммировано, вероятно, бессознательно, имя Пушкина, в котором присутствуют те же опорные согласные «п» и «ш», что и в слове «паша», третья же соответствует [к] из второго ударного слова – *queues: PaCHa a trois [Kœ] = PouCHKine*.

Восприятию шутки в этом простейшем смысле способствовало и то, что элементарный ее перевод как *паша с тремя хвостами* воспринимается, исходя из ассоциации русского слова *хвост* с женскими юбками, шире – с навязчивыми или нежеланными спутниками, как всем нам еще памятные «наружные наблюдатели». Однако во французском языке семантика слова *queue* развивалась иначе: здесь в результате простого метафорического переосмысления оно издавна приобрело значение *penis, membrum virile*²⁰. Исходя из этого вторичного значения, проясняется и второй, прочно забытый смысл всего выражения – «*dux turcicus mentulis cum tres*», что довольно адекватно передается по-русски как «паша с тремя х...», или, пользуясь лексикой высоко ценимого Пушкиным Баркова, «паша с тремя едаками, свайками, салтыками, удами, снастями, рогами, битками, талантами, рычагами, рожками, свирелями, шестами, булавами, шматинами, сваями, гусаками, кутаками»²¹. Именно этот смысл, придающий шутке остро-калам-

бурное значение, и должен был рассмешить самого Пушкина, далеко не чуждого обценной языковой стихии²², который, не говоря о «Тени Баркова» и отмечавшихся в мемуарах устных высказываниях, охотно пользовался обценной лексикой в письмах, стихах и эпиграммах²³.

Французское слово *queue* («хвост»), восходящее к латинскому *cauda* (*cōda*) и осмысляемое, с одной стороны, как «нечто висящее»²⁴, с другой стороны, как «край» (ср. «крайняя плоть»), «конец»²⁵ (русск. *конец* и *кончик* – «repis»²⁶), «окончание»²⁷, – получило рассматриваемое значение еще на уровне латинского этимона²⁸. В современном французском языке оно тем более прочно утвердилось в этом значении в составе триплета *cul – con – queue* с опорным анафорическим [к] и последующими огубленными гласными. В этой связи вспоминается плохая репутация буквы «каппа» у древних греков, объясняемая ее двойным присутствием в слове *κακός* (плохой) и его производных, а также в слове *κακάω* (какать), и отразившаяся в поговорке *Τρία κάππα κάκιστα* (три «каппы» наисквернейшие). Эту поговорку приводит в своем сборнике Зенобий (софист II в.), с пояснением – критяне все лгуны, киликийцы – пираты, а каппадокийцы – разбойники, а бл. Августин и вслед за ним Эразм Роттердамский иллюстрируют ее тем, что Корнелий – родовое имя и Суллы, и Цинны, и Лентула. Не является ли это фоном, на котором Ахматова сопроводила строку из «Поэмы без героя» «Ясно всё: / Не ко мне, так к кому же?» ироническим примечанием: «Три «к» выражают замешательство автора» (курсив наш. – М.М.), хотя графически в этом стихе четыре «к», а в слитном произношении – всего два?

Помимо того, что обценные мотивы у Пушкина и в связи с Пушкиным долго оставались более или менее табуированными, утрате подлинного значения дантесовской остроты могли способствовать по крайней мере три обстоятельства: во-первых, как было показано, в русском языке подобного семантического развития слова *хвост* не произошло; во-вторых, в славянских языках обозначение обсуждаемой тюркской титулатуры, исконно связанной с конскими хвостами, оформилось через крымскотатарский язык как *бунчук* исходя из несколько других, тоже «лошадиных» реалий (*bunčuk*, тур. *bondžuk* – «раковины, бусы на шее лошади», используемые на описанных выше знаменах наряду с конскими хвостами и им «синонимичные»²⁹); наконец, третья причина, не менее весомая – деградация французской образованности в России двадцатого века.

Если за свидетельством Н. М. Смирнова (которому мы обязаны знанием рассмотренного каламбура), с его красноречивым *даже* в словах о Дантесе («понравился *даже* Пушкину»), достоверно просматривается атмосфера поверхностной светской благожелательности, то в письме Геккерену, спровоцировавшем вызов, Пушкин писал о позднейшем дантесов-

ском остро словии как о «пошлостях, которые тот отпускал» (*les pauvretés qu'il débitait*) и о «казарменных каламбурах» (*calembours de corps de garde*)³⁰. Эти пушкинские определения, повторявшиеся в петербургских салонах после смерти поэта, формировали языковое выражение дуэльной легенды (ср. *армейский каламбур* у Вяземского³¹, *площадной каламбур* у Соллогуба³²; в письмах С. Н. Карамзиной Андрею Карамзину – *discours de caserne* «казарменные разговоры» и «*mauvaises plaisanteries qu'il faisait de temps en temps*» – «*плоские шутки*, которые он [Дантес] время от времени отпускал», т. е. при высылке за границу³³).

Но Андрей Карамзин, находившийся вдали от Петербурга и, несмотря на цитированные здесь и выше письма сестры и брата³⁴, своего отношения к Дантесу еще не «перестроивший», пишет, что, когда он его встретил в Баден-Бадене спустя четыре месяца после дуэли, тот его заставлял «корчиться от смеха» ничуть не меньше, чем прежде (*nous donnait des crampes à force de rire*)³⁵.

На фоне прочих каламбуров Дантеса, на которых здесь нет возможности останавливаться, нельзя не подивиться тому, что в перспективе фатальных дуэлей русских поэтов прозвище *Pacha a trois queues*, данное им Пушкину, находит обратную параллель в случае Лермонтова³⁶. В самом деле, поводом к дуэли Мартынова с Лермонтовым послужило прозвание, данное ему последним и содержащее похожий каламбур, настоящий смысл которого и в «мартыноведении», и в лермонтоведении тоже, насколько нам известно, остался незмеченным. По воспоминаниям Э. А. Клиггенберг (впоследствии Шан-Гирей), разговаривавшей с Лермонтовым во время музыкального исполнения в доме ее матери, генеральши М. И. Верзилиной, тот, увидев Мартынова, «начал острить на его счет, называя его "montagnard au grand poignard" [горец с большим кинжалом]. (Мартынов носил черкеску и замечательной величины кинжал.) Надо же было так случиться, что когда Трубецкой ударил последний аккорд, слово poignard раздалось по всей зале»³⁷. Заметим, что слова, обозначающие холодное (по преимуществу) оружие («poignard», «*épee*», «*glavier*», «*couteau*» и т. п.), с иной, но столь же очевидной мотивировкой³⁸, весьма часто употребляются в том же самом метафорическом значении, что и *queue*. Лермонтова, по видимому, забавляла эта двусмысленность, объясняющая неадекватную, казалось бы, реакцию Мартынова, который «побледнел, закусил губы, глаза его сверкнули гневом; он подошел к нам и голосом весьма сдержанным сказал Лермонтову: "сколько раз просил я вас оставить свои шутки *при дамах*"»³⁹.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- * Статья написана при поддержке Центра славянских исследований Университета Хоккайдо в Саппоро, Япония, которому выражаю благодарность, так же как и Г. А. Левинтону, высказавшему полезные замечания.
- ¹ *Набоков В.* Пушкин, или правда и правдоподобие. Перевод Т. Земцовой // *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М.: «Независимая газета», 2000. С. 415. Пушкинский подтекст следует, конечно, видеть и в одном из вступительных эпизодов романа «Защита Лужина», где описана «тучная француженка, читавшая ему [маленькому Лужину] вслух "Монте-Кристо" и прерывавшая чтение, чтобы с чувством воскликнуть "бедный, бедный Дантес!"... Бедный, бедный Дантес не возбуждал в нем участия» (эта деталь носит, по всей видимости, автобиографический характер).
- ² Александр Карамзин, за два месяца до того бывший шафером на свадьбе Дантеса, в письме своему брату Андрею в Рим от 13 (25) марта 1837 г. отзывается о нем как о *garçon de rien* (пустой мальчишка), *entièrement nul* (совершенное ничтожество). – Пушкин в письмах Карамзиных 1836-1837 годов. М.-Л., 1960. С. 190, 309.
- ³ *Кондратович Вяч.* Поэт и денди // Дантес (Митин журнал) // <http://www.mitin.com/dj01/>.
- ⁴ *Мейлах М. Б.* «Водились Пушкины с царями...» // Звезда. 2005. № 6; *Он же.* Поэзия и власть // *Лотмановский сборник*, 3. М.: изд. ОГИ, 2004. С. 717–744.
- ⁵ Запись А. И. Михайловского-Данилевского со слов Арк. Родзянки. См.: Русская Старина. 1890. № 11. С. 505; *Вацуро В.* Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 77.
- ⁶ *Chateaubriand, Vicomte François-René de.* Mémoires touchant à la vie et la mort de Mgr le duc de Berry. Paris, 1920.
- ⁷ *Щеголев П. Е.* Дуэль и смерть Пушкина. СПб., 1999 (далее – «Щеголев»). С. 27–31, 80; Жорж-Шарль Дантес (Биографический очерк Луи Метмана) // *Ibid.* P. 329–330.
- ⁸ *Loc. cit.*
- ⁹ Письмо от 4(16) августа 1837 // Пушкин в неизданной переписке современников. Лит. наследство. Т. 58. М.-Л., 1952. С. 148. Письмо опубликовано лишь в отрывках, но, насколько можно судить, сведения восходят к вел. кн. Марии Павловне, супруге Карла-Фридриха Саксен-Веймарского. Это письмо отмечено в комментарии Я. Л. Левкович к сведениям, приведенным Л. Метманом (Щеголев. С. 555, прим. 10).
- ¹⁰ *Price G.* Journal de la captivité de la duchesse de Berry à Blaye (1832–1833) par le Lieutenant Ferdinand Petitpierre. Paris: Emile-Paul, 1904; *Lucas-Dubreton J.* La princesse captive: la duchesse de Berry, 1832–1833. Paris: Perrin, 1925; *Cotton de Bennetot A.* La captive de Blaye: Une évocation de l'emprisonnement de la duchesse de Berry dans la citadelle de Blaye. Bordeaux: par l'auteur, 1984.
- ¹¹ *Витале С.* Пуговица Пушкина. Калининград: «Янтарный сказ», 2000. С. 12.
- ¹² Об остроумии Дантеса можно найти упоминания едва ли не во всех связанных с ним мемуарах, – ограничимся несколькими примерами. «И вел. кн. Михаилу Павловичу нравилось его остроумие...», – кавалергард А. И. Злотницкий (Сбор-

- ник биографий кавалергардов, 1826–1908. Составлен под ред. С. А. Панчулидзева. СПб., 1908. С. 77); «...обладал особенно злым языком... его остроты вызывали у молодых офицеров смех», – генерал Р. Е. Гринвальд, начальник Дантеса (там же); «как француз, – остроумен, жив, весел», – кн. А. В. Трубецкой (Рассказ об отношениях Пушкина к Дантесу // *Щеголев*. С. 400). Ср.: Le gaillard tire bien в «Конспективных заметках Жуковского...» (ibid. С. 284, 516–517). Мемуаристам и их бесчисленным последователям вторит автор статьи «Дантес» в «Брокгаузе и Эфроне»: «Д. ...скорее остроумен, нежели умен». Ср. также отзывы о Дантесе в письмах С. Н. Карамзиной.
- ¹³ Пушкин и его современники. Вып. XVII–XVIII. СПб, 1914. С. 168. См.: Анна Ахматова. Александрина // О Пушкине. Статьи и заметки. М., 1997. С. 136.
- ¹⁴ *Смирнов Н. М.* Из памятных заметок // Русский Архив, 1882, I. С. 233.
- ¹⁵ Вероятно, в контаминации с тюркским *baskak*. – *Encyclopédie de l'Islam. Nouvelle édition*. Leiden: Brill, 1993. Т. VIII, s.v. pasha.
- ¹⁶ *Шунова Е. Н. (сост.)*. Словарь тюркизмов в русском языке. Алма-Ата: «Наука», 1976. S.v. pasha.
- ¹⁷ *Encyclopédie de l'Islam*. 2000. Т. X, s.v. tugh.
- ¹⁸ Особой известностью пользовалась книга: Ignace Mouradja d'Ohsson. *Tableau général de l'Empire othoman*. Paris, 1787.
- ¹⁹ Анна Ахматова. *Op. cit.*
- ²⁰ Нормативные французско-русские словари этого значения не приводят, однако в «Новом французско-русском словаре» Гака и Ганшиной (5-изд., 1994) в статье «queue» 17-е значение – «груб. половой член».
- ²¹ По перечню слов, составленному М. А. Цявловским в его Комментариях к «Тени Баркова». См.: *Пушкин А. С.* Тень Баркова: тексты; комментарии; экскурсии. Издание подготовили И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 213, прим.
- ²² См. колоссальный материал в кн.: *Пушкин А. С.* Тень Баркова. См. также: *Панов С.* Пушкин и Соболевский в 1826–1827 гг. (К публикации двух стихотворений) // Новое литературное обозрение. 2001. № 52.
- ²³ См. свод цитат в тех же «Комментариях» М. А. Цявловского (*Пушкин А. С.* Тень Баркова. С. 213–293).
- ²⁴ Забавно, что хотя народная этимология с древних времен связывает *penis* с *pendo* («висеть» и «весить»), этот корень дал в санскрите форму *pásah*, разумеется, ничего общего со словом «паша» не имеющую (*Ernout-Meillet*, s.v. *pēnis*).
- ²⁵ А. Введенский осмысляет «конец» как край коня («Гость на коне»).
- ²⁶ Ср. пушкинское: «День блаженства настоящий / Дева встретит наконец: / День придет и на стоящий / Дева сядет на конец».
- ²⁷ В средневековой романской поэтике *cauda* – заключительный элемент в системе чередующихся рифмованных строк в составе строфы (этим термином пользуется Данте в *De vulgari eloquentia*, II, XI, 1, 7; II, XII, 4. Упомянем также музыкальный термин «кода» [от ит. *coda*]).
- ²⁸ *cauda* (*cōda*) «хвост» – «et par analogie (Cic., Ep. 9, 22, 2, *codam antiqui penem vocabant*) = *pēnis, peniculus*» (*Ernout-Meillet*, s.v.). Оба слова, *cauda* и *pēnis*, в архаической латыни взаимозаменяемы: «*pēnis...*, "membrum virile"» – «mais aussi

- "queue"» (в этом последнем значении слово *rēnis* вытеснено словом *cauda*, *cōda*, но в ритуальном употреблении оно его сохранило – *ibid.*, s.v.).
- ²⁹ Фасмер, s.v.; Шипова, s.v.
- ³⁰ Пушкин А. С. Письма последних лет. Л., 1969. № 212. С. 165–166. Пушкинское написание слова *saletmbourg* – этимологизирующее (от имени собств. *Kalemburg*, нем.?). О каламбуре, стоящем за последним обвинением, будет сказано в полной версии этих заметок.
- ³¹ Письмо Вяземского вел. кн. Михаилу Павловичу // Щеголев. С. 245.
- ³² Пушкин в воспоминаниях современников. М.-Л., 1985. Т. 2. С. 346.
- ³³ Письма С. Н. Карамзиной от 30 января (11 февраля) и от 29 марта (10 апреля) 1936 г. // Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 годов. С. 167, 298 и 199, 313.
- ³⁴ См. выше, прим. 2.
- ³⁵ Цит. по: Пушкин в письмах Карамзиных. С. 405. Письма Карамзиных вызвали после их публикации в 1956–1960 гг. негодование Ахматовой, назвавшей их круг замечательно подходящим к случаю прустовским выражением «*bande joyeuse*».
- ³⁶ В общем смысле, не проясняя предлагаемого нами значения лермонтовской остроты и вне связи с *Pacha a trois queues*, а лишь с «казарменным каламбуром», на это совпадение обратил внимание Т. Бурмистров в интернетной статье «Соответствия» (<http://tbv.spb.ru/wca/27.php>), посвященной метафизической опасности каламбура и его связи со смертью.
- ³⁷ Цит. по ст. «Дуэли Лермонтова» в «Лермонтовской энциклопедии».
- ³⁸ См.: *Rancour-Laferriere D. Some Semiotic Aspects of the Human Penis // Versus: Quaderni di studi semiotici. 1979. 24. P. 37–82.* Мотивировка «острого», «протыкающего» просвечивает и в русском непечатном трехбуквенном слове, этимологически связанном со словом «хвоя». См. *Vasmer*, s.v.
- ³⁹ «Дуэли Лермонтова», *ibid.*

СЕРГЕЙ НЕКЛЮДОВ

«ВСЁ КИРПИЧКИ, ДА КИРПИЧКИ...»

1.

История городской песни XX века, рассматриваемой как фольклорный жанр, интересна и поучительна во многих отношениях.

Количество записей этих песен достаточно велико. Среди них – атрибуированные фольклорные материалы, а также их «письменные» и «звучащие» эквиваленты (печатные и рукописные песенники, альбомы, нотные листы; грамофонные и магнитофонные записи). Кроме того, существует немалое количество литературных источников (беллетристических, мемуарных, дневниковых и т. п.), содержащих информацию о контекстах и формах бытования той или иной песни. Наконец – и это, возможно, самое главное, – в данной области мы достаточно часто имеем дело с текстами, зафиксированными очень близко ко времени их вероятного (или довольно точно устанавливаемого) происхождения.

Столь полно документированных сведений для изучения жизнедеятельности устной традиции нет (и не может быть) у исследователя «классического» фольклора. Происхождение его текстов теряется в минувших веках, процессы исторических изменений чрезвычайно растянуты во времени, а их узловые точки практически неуловимы. Спектр имеющихся в нашем распоряжении вариантов дает основания лишь для сугубо гипотетических реконструкций, причем никакого согласия у фольклористов в этом отношении не наблюдается, а возможные расхождения в датировках могут измеряться столетиями.

С современной городской песней дело обстоит неизмеримо проще. Век ее недолог, в лучшем случае он длится несколько десятков лет. Следовательно, вся ее жизнь – от рождения до забвения – может быть полностью охвачена памятью одного поколения людей. К тому же речь идет о грамотных горожанах, способных зафиксировать полюбившееся фольклорное произведение и действительно записывающих его (продукты подобной записи – рукописные песенники и альбомы – являются ценнейшим материалом для изучения истории городской песни). Что же касается текстов-

долгожителей, возникших еще во второй половине XIX в., то они крайне редки. Анализ содержания песенников той эпохи показывает: из сотен текстов, входивших в массовый репертуар последних десятилетий позапрошлого века, до нашего времени в активном бытовании удержались лишь единицы (речь идет именно о фольклорном «спонтанном» исполнении, а не о сохранении отдельных текстов на концертной эстраде). Появление новых песен и их разнообразных вариаций, отражение в поэтическом словаре городского фольклора стремительных изменений исторических и бытовых реалий происходит буквально на глазах у наблюдателей (как правило, в той или иной степени являющихся и носителями традиции). Более того, сплошь да рядом оказывается, что еще живы (либо вчера были живы) создатели некоторых песен или редакторы их «первоисточников», охотно рассказывающие об обстоятельствах появления того или иного произведения. Следовательно, «биографии» песен, казалось бы, можно писать, лишь собирая и komponуя соответствующие интервью.

Однако подобная простота до известной степени иллюзорна. Вопрос об авторстве прототипических текстов однозначно решается лишь в том случае, если как источник фольклорной песни опознается опубликованное сочинение профессионального или полупрофессионального литератора – совсем не обязательно широко известного. Впрочем, и здесь, как правило, остается много загадок. Так, обычно неясно, каким именно путем книжное произведение попадает в фольклор и кем производится первое редактирование литературного прототекста (отбор и перекомпоновка строк и стихов, их «дописывание» и т. п.), превращающее авторское стихотворение в фольклорную песню. И уж совсем неуловимы точки «ветвлений» традиции, приводящих к возникновению новых, прежде всего сюжетных, версий ранее фольклоризованного произведения. Еще никто не описал, как этот процесс протекает в реальности.

В менее очевидных случаях создатель песни известен исследователям, но авторский первоисточник отсутствует в принципе. Чаще всего такая песня бывает сразу сочинена в устной форме и неизбежно варьируется от исполнения к исполнению; кроме того, не всегда ясно, что подразумевается под «сочинением» песни: имеются ли в виду слова вместе с мелодией, или только слова, или «перетекстовка» популярной песни, или лишь подбор мелодии к ранее существовавшему стихотворению. Что же до последующих записей (включая авторские), то обычно они несвободны от влияния позже возникших фольклоризованных редакций и по этой причине не могут иметь статуса первоисточников. Наконец, несмотря на наличие еще недавних воспоминаний и даже живых свидетелей, не столь уж редки споры об авторстве песни или просто альтернативные утверждения по этому поводу. Частотность подобных расхождений позволяет говорить об их своеобраз-

ной «системности». В сущности, рассказы об обстоятельствах сложения песни, воспроизводимые спустя много лет после самих событий, также принадлежат устной традиции, которая вообще не заинтересована в сохранении памяти об индивидуальных привнесениях в свое развитие. Напротив, она работает с анонимными, «ничейными» текстами, фольклоризации которых помимо всего прочего может сопутствовать «замутнение» их генезиса. Это подтверждается и тем, что в остальных случаях (а их подавляющее большинство) практически нет никаких надежд обнаружить ни сам первоисточник, ни его сочинителя, хотя совершенно очевидно, что все без исключения городские песни имеют индивидуально-авторское происхождение – кем бы ни были эти безвестные авторы.

2.

Всё сказанное в полной мере относится к песне «Кирпичики» – одной из известнейших не только в 1920-е годы, но и позднее. По количеству подражаний, перепевов и переделок она не знает себе равных в советском городском фольклоре. Наиболее полно обстоятельства появления на свет ее первоисточника (мелодия С. Бейлинзона, слова П. Д. Германа) описаны Р. А. Ротштейном [Rothstein 1980: 381–388]. Кроме того, сведения о первоисточнике собраны В. С. Бахтиным [1997: 225–229], который приводит и некоторые примеры фольклоризации песни, а также В. Я. Мордерер и М. С. Петровским [1997: 359]. Если суммировать приведенные этими авторами данные, история ее возникновения предстанет в виде следующих версий.

Согласно одной из них, в спектакле Мейерхольда «Лес» по пьесе А. Н. Островского (преьера – 19 января 1924 г.) сцена любовного свидания Петра и Аксюши сопровождалась мелодией вальса «Две собачки» композитора С. Бейлинзона (или Бейлезона), написанной задолго до того, но не столь широко известной. Исполнялась она на гармонии М. Я. Макаровым (или тремя баянистами, или актером, играющим роль Петра). Мелодия сразу стала столь популярной, что поэт П. Д. Герман тут же использовал ее для своей «Песни о кирпичном заводе» («Кирпичный завод» или просто «Кирпичики») – в аранжировке В. Я. Кручинина (однако нотное издание, появившееся вскоре после премьеры, композитором называет Б. А. Прозоровского, который, вероятно, тоже лишь аранжировал мелодию безвестного С. Бейлинзона [Герман, Прозоровский 1924]). Тем не менее, в следующем году вальс всё еще публикуется без слов и под именем своего подлинного автора [Бейлезон 1925].

Этой наиболее распространенной версии придерживается большинство фольклористов, литературоведов и театроведов (А. К. Гладков [1929: 17], Ю. М. Соколов [1932: 91–95], К. Л. Рудницкий [1969: 314], В. С. Бах-

тин [1997: 226, 229], В. Я. Мордерер и М. С. Петровский [1997: 359] и др.). Надо добавить, что, по воспоминаниям А. Я. Каплера («Долги наши». 1973; «Загадка королевы экрана». 1979), текст «Кирпичиков» был сочинен П. Д. Германом практически экспромтом после рассказа мемуариста о только что состоявшейся премьере «Леса». Впрочем, В. С. Бахтин [1997: 226] справедливо сомневается в достоверности этой истории. Кстати, некоторыми деталями она весьма напоминает аналогичный рассказ куплетиста Г. М. Красавина о написании для него Я. П. Ядовым слов песенки «Бублики» [Уварова 1991; Мордерер, Петровский 1997: 360]:

Приехал в Киев и в кругу друзей рассказал о мейерхольдовской постановке... зашел разговор о вальсе. Девушка Ася... *напела мелодию*. Пианист Дм. Колесаев *подобрал аккомпанемент* и сказал П. Герману... «Павел, можешь сочинить слова?»

Он вышел в другую комнату и вскоре вернулся о «Кирпичиками»

Приехав на гастроли в Одессу, я был поражен, что пока я ехал с вокзала к Ядову... всю дорогу меня сопровождали возгласы «купите бублики!». Мне захотелось иметь песенку с таким припевом. О своем желании я сказал Ядову и *сыграл на скрипке... запавшую в память мелодию...*

Полчаса стучала в соседней комнате машинка...

Похоже, что и А. Я. Каплер, и Г. М. Красавин в своих рассказах просто следуют сложившимся повествовательным стереотипам. Впрочем, само авторство П. Д. Германа (как и С. Бейлинзона) сомнений не вызывает.

По другой версии [Зильбербрандт 1976: 236–237; Уварова 1983: 70], песня была написана П. Д. Германом и В. Я. Кручининим несколько раньше (в 1923 г.) для театра варьете «Павлиний хвост» и поставлена в том же году. Д. И. Золотницкий [1978; Бахтин 1997: 226] красочно описывает это представление: «Униформой были бальные платья и фраки с павлиньим пером у корсажа или в петлице. Песня "Кирпичный завод", или просто "Кирпичики", инсценировалась осторожным намеком. Запевали Колумбова или Оганезова (обе славились в "Летучей мыши" Балиева), подпевали вальсирующие пары в бальной "прозодежде", но в красных косынках и кепках. Песня подавалась ряженой, как новейший волапюк».

Обе версии небыстропровержны. Первая не дает ответа на то, почему «новые» слова на «старую» мелодию появляются именно после премьеры мейерхольдовского «Леса» – ведь сюжет стихотворения П. Д. Германа не имеет никакого отношения ни к пьесе, ни к данной постановке. Популярность же песенки увязывается с успехом спектакля [Гладков 1929: 17; Рудницкий 1969: 314; Бахтин 1997: 226], по-видимому, лишь задним числом – логически одно не предполагает другого. Неясно также, были ли слова написаны «на мелодию» или текст сочинялся первоначально без какой-

либо связи с музыкой, а их столь удачное соединение осуществилось лишь впоследствии. Первое вероятнее, вспомним, что полное название произведения – «Песня о кирпичном заводе».

Во второй версии сомнительно, чтобы песенка писалась специально для инсценирования, – исходный текст не содержит ничего, учитывающего возможность подобной инсценировки. Естественнее предположить, что идея постановки появляется лишь после того, как песня уже не только создана, но и обрела хотя бы некоторую известность (интересно, что в 1924 г. первый спектакль Соловецкого театра заключенных тоже включал музыкальную инсценировку популярного тогда романа «Шумит ночной Марсель» [Джекобсон 1998: 231]). С другой стороны, «Кирпичики» в театре варьете, в сущности, находятся в одном ряду с фильмом «Кирпичики» (конец 1924 г.), пьесой «Кирпичики» (1925 г.) и множеством соответствующих эстрадных представлений 1925–1926 г. [Зильбербрандт 1976: 236–237; Rothstein 1980: 381; Бахтин 1997: 226]. Всё это – показатели огромной, поистине общенародной популярности песни, столь же стремительно возникшей, сколь и труднообъяснимой.

«Кирпичики» распространяются в виде пластинок (как «русская народная песня»), нотных листов (Музгиз отпечатал их около миллиона) [Rothstein 1980: 381] и песенников [Арнольдов 1927; Комсомольский песенник 1927]. Более того, два песенника 1926 г. так и называются: «Кирпичики» [1926; 1926а], причем один из них публикуется в провинции (издательством «Приволжская правда»). Еще показательнее количество устных вариантов – только в своей собственной коллекции Ю. М. Соколов [1932: 91–95] насчитывает 50 текстов, а куплеты Мармеладова на вечере памяти Ленина 1 января 1929 г. включают такие строки:

Цыгане шумною толпою
По эсэсэрии идут
И приближаясь к Волховстрою
Всю ночь «Кирпичики» поют

[Андреевский 1997: 257].

Песня неоднократно упоминается в литературе («Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова, рассказы «Жена» И. Катаева и «Аврора» Г. Иванова [Мордерер, Петровский 1997: 359]); по словам А. К. Гладкова [1929: 17], она гостеприимно принята в каждой пивной и каждой таверне. «Кирпичики» популярны не только в городе, но и в деревне, чему есть прямые свидетельства, также относящиеся к 1926 г. [Rothstein 1980: 382]. Согласно воспоминаниям В. С. Бахтина [1997: 226], песенка активно бытует в ленинградском фольклоре в начале 30-х годов (пели: «Лет пятнадцати, горемычная...»). Ее переделки появляются и в 40-е, и в 50-е, и в 60-е годы (что

со всей несомненностью свидетельствует если и не об особой популярности, то по крайней мере о еще сохраняющейся известности «исходного» текста); в экспедиционных записях она продолжает фиксироваться и в 70-е годы, и позднее. Имеется ряд относительно недавних пародий, также показывающих, что традиция еще продолжает сохранять память об этой популярной песне: *Всё «кирпичики», да «кирпичики»! / Почему б не пропеть про Шанхай? / Шанхай – города, главный улица, / Твоя – слушай, моя – не мешай!* [Никоненко 2001: 61] – вероятно, 50-е годы; *На Синайском на полуострове, / Где стоит государство Израиль, / Положение очень острое, / Потому что воинственный край. / ... / И по винтику, по кирпичику / Растащили Суэцкий канал* [Бахтин 1997: 228] – после 1967 г. (зап. 1997 г., Москва); *Люди добрые, посочувствуйте – / Человек обращается к вам: / Дайте молодцу на согрев души – / Я имею в виду на сто грамм!* (зап. 1972 г., Архангельск) [Бахтин 1997: 228].

Наконец, на мотив «Кирпичиков» складывается несколько городских баллад, посвященных супружеской неверности, инцесту, детоубийству и т. п. Среди них особенно популярными являются «Как на кладбище Митрофаньевском...» и «В одном городе близ Саратова...», в свою очередь между собой сюжетно близкие и также имеющие множество вариантов.

Однако надо подчеркнуть: если о времени составления первотекста «Кирпичиков» и даже о его авторах существуют определенные свидетельства (хотя и несколько противоречивые), то, как уже было сказано, о точках последующих «ветвлений», приводящих к появлению новых сюжетных версий, у нас нет вообще никаких данных. Здесь мы располагаем тем же материалом, что и «классическая» фольклористика: записями устных редакций (часто не датированными и вообще не паспортизованными), сравнительная текстология которых остается единственным способом исследования механизмов жизнедеятельности фольклорной традиции.

3.

По предположению В. Я. Мордерер и М. С. Петровского [1997: 359], замысел стихотворения П. Д. Германа восходит к старой фабричной песне «Заводы кирпичные»: *Вы заводы мои, / Заводы кирпичные, / Горемычные / ... / Ну, а кто же вас разорил? / Разорила нас, разорила нас / Красная девица...* (другой вариант: *Ай да вы заводы, / Вы мои заводы кирпичные! / Ай да мы, работающий народ, / Люди горемычные!...* [Нутрихин 1962: 41]). Действительно, есть близкое совпадение поэтической формулы Заводы кирпичные, / Горемычные (или заводы кирпичные ... / Люди горемычные) с формулой начальной строфы первотекста «Кирпичиков»: Горе мыкая, лет пятнадцати / На кирпичный завод нанялась (кстати, это сходство может

еще ярче проявляется в фольклорном варьировании песни: *Горемычная, лет семнадцать / На кирпичный завод нанялась*), а также мотив разорения завода, к которому каким-то образом причастна некая «красная девица», – этот мотив становится определяющим для «Кирпичиков». В свою очередь стихотворение П. Д. Германа совершенно очевидно отвечает на социальный (если не прямо на партийный) заказ своего времени. В этом смысле «Песня о кирпичном заводе» представляет собой достаточно примитивную агитку, тематически совпадающую, например, с написанным тогда же романом Ф. В. Гладкова «Цемент» (1925), который посвящен восстановлению цементного завода после гражданской войны и вызванной ею разрухи, причем главными действующими лицами являются молодые супруги, вернувшиеся на завод после всех этих событий. Параллелизм романа о цементном заводе и песни о кирпичном заводе совершенно очевиден и, конечно, не случаен.

В основе тиражируемого текста «Кирпичиков» (упоминавшиеся пластинки, нотные листы, песенники) лежит само стихотворение П. Д. Германа и, судя по всему, на первых шагах фольклоризации текст его почти не меняется [см. Арнольдов 1927; Соколов 1932: 91–95; Крюков, Шведов 1977; Rothstein 1980: 386–387]. Иначе обстоит дело с опубликованной В. С. Бахтиным [1997: 226] устной редакцией (см. Приложение 1, табл. I, вариант1b), к сожалению, без указания даты и места записи. В целом она очень близка к первотексту – из ее 26 строк только 11 (включая повторы) являются новыми. Тем не менее, здесь есть ряд характерных особенностей. Прежде всего, получает некоторое (хотя и весьма лаконичное) развитие любовная тема (*И сама тогда не заметила, / Как он тоже меня полюбил*) – у П. Д. Германа говорится лишь о любви к заводу (*Полюбила я этот завод*). Далее, в начале и в конце песни появляется фаталистический мотив «злой судьбы» (*Отец с матерью жили весело, / Но изменчива злая судьба <...> И несчастную всю судьбу свою / Он, как жженный кирпич, поломал*), опирающийся, вероятно, на мотив «горемычности» в исходном произведении. Вводится данный мотив через прямое заимствование строк из другой песни («Как на кладбище Митрофаньевском...»), для которой они являются постоянными: *Отец, мать и дочь (Мать, отец <и> дочь) жили весело (счастливо) / Но изменчива (изменница) злая судьба (А потом надсмехалась судьба) ...* [Смолицкий, Михайлова 1994: № 30; Адоньева, Герасимова 1996: № 93; Кулагина, Селиванов 1999: № 363; Тамаркина 2000: № 10.1, 10.2, 10.3, 10.4, 10.5, 10.6, 10.7, 10.8, 10.10; Филина 2002: 36–39].

Предпосылкой для этого заимствования является полное метрическое и мелодическое совпадение обоих произведений, как и их родство, вполне ощущаемое традицией (так, одна из версий «Митрофаньевского кладбища» прямо начинается словами: *И не винтики, не кирпичики / В Ленингра-*

де теперь не поют. / А поют теперь песню новую, / Но на этот мотив создают [Филина 2002: 36]). Кроме того, среди общих композиционно-стилистических элементов следует отметить чрезвычайно важный для развития действия сюжетный поворот от исходного благополучия (или, по крайней мере, равновесия) к его нарушению, имеющему драматические последствия. В тексте П. Д. Германа это строки: *Но, как водится, безработица / По заводу ударила вдруг*. Их корреляты в других сюжетных версиях см. в Приложении 2; что же касается «Митрофаньевского кладбища», то здесь им как раз соответствует: *Но изменчива (изменница) злая судьба*.

Однако ее перенесение в устный вариант «Кирпичиков» не сопровождается вытеснением «прототипической» строки, маркирующей прежде всего «производственную» тему, в то время как инновация относится исключительно к личной судьбе героев. Именно в связи с их личной судьбой подвергается коррекции и оптимистическая тональность исходного произведения, – как мы убедимся, с подобной тональностью повествования и с соответствующим «счастливым концом» (*Так любовь моя и семья моя / Укрепилась от всяких невзгод...*) фольклорная традиция вообще не может согласиться; при этом в разных сюжетных версиях она выходит из положения различным образом. В финале устного варианта 1b герой погибает на войне.

Другой способ разработки драматической коллизии – в стиле «жесточкого романа» – предлагает версия 2. Здесь в изобилии используются «общие места» городской лирической песни (девушка *всем известна своей красотой*, она *весенний прекрасный цветок, черноокая, жестокая*, у нее *губы алые*; юноша *не мог отвести с нее глаз*, у него *любовь одинокая*, он *про любовь... шептал тихо ей*; они *целовались, миловались*; она *навсегда закрыла глаза*; он *к ней ... упал на грудь* и т. д.). Переориентация на любовный сюжет проявляется в том числе и в прямом преобразовании поэтических формул первоисточника: *Каждую ночь с ней встречались / Там, в саду, где поет соловей...* вместо *Каждую ночь с ним встречались, / Где кирпич образует проход...*). Гибнет тут не герой, а героиня, причем «производственная» тематика первоисточника сохраняется, но переводится в ракурс трагического конфликта с «личной» судьбой: *машина (машинишка жестокая)*, под которую попадает *пролетарочка / коцегарочка*, – это, несомненно, та самая машина, за которой она и работает (мотив враждебных человеку и даже губительных механизмов, причем именно фабрично-заводских – вполне в духе времени).

Что же касается «красного платочка», который, согласно первому варианту (2а), герой дарит героине и в котором (согласно обеим редакциям) она погибает, то здесь вспоминаются «вальсирующие пары в бальной "прозодежде", но в красных косынках и кепках» из представления «Пав-

линьего хвоста», откуда эта знаковая деталь, возможно, и перекочевала в романс (в первотексте П. Д. Германа она отсутствовала). Впрочем, красный платок на пролетарской девушке / молодой женщине несомненно относится к числу характерных символических атрибутов того времени (вспомним красный платок у «Работницы» К. С. Петрова-Водкина, 1925 г.); достаточно широко используется он и в песне. «Красный платочек» называет свой материал, посвященный частушкам о современной женщине, уральский фольклорист И. Хребес [1925], ср. песню 20-х годов «Красненький платочек – черненький наган» тех же П. Д. Германа и В. Я. Кручинина [Rothstein 1980: 381] и т. д.

В упомянутом выше фабульном повороте от исходного благополучия к его нарушению, представляющем собой, как уже было сказано, одну из важнейших сюжетно-стилистических констант «Кирпичиков», продолжает настойчиво звучать фаталистический мотив (*Но недолго так продолжалось – / Знать, судьба ей такая была...; Но судьба на нее покачнулася / А судьба та была такова...*); напомним, что появляется он еще в ближайшей к первотексту романсной переработке песни (вариант 1b). Кроме того, зачин данной версии (*Как на фабрике была парочка: / Он был, Сенька, рабочий простой... или: В одном городе жила парочка. / Он был шофер, рабочий, простой...*) имеет другую – по сравнению с прототекстом – структуру, которая в последующей традиции оказывается достаточно продуктивной. Он вводит не одного героя (героиню), а сразу пару равноправных персонажей, а это несколько меняет характер самого сюжета. Обратим также внимание, что рассказ здесь идет не от 1-го лица (как у П. Д. Германа), а от имени некоего вынесенного за его рамки повествователя.

Хотя одна из известных нам записей данной версии (2b) относится к 1970 г. (Козельский р-н; Архив кафедры фольклора МГУ), а источник второй записи (2a) не датирован («тетрадь Е. Г. Маношиной» [Бахтин 1997а: 785–786, 975–976]), у нас нет сомнений в том, что сама эта версия возникла по крайней мере еще до начала 30-х годов. Прежде всего, отраженная в ней картина мира полностью объяснима лишь исходя из реалий 20-х годов, однако наиболее важный аргумент предложенной датировки – сравнение этой песни с записанной в 1932 г. версией 8 (РГАЛИ. Ф. 483. Ед. хр. 509), явно пародирующей не прототекст, а именно версию 2.

4.

Итак, традиция предлагает два варианта драматического развития событий: гибель героя на войне и гибель героини «на производстве». Однако этот путь преодоления финальной гармонии в исходном сюжете – далеко не единственный, есть и другой, который можно было бы назвать «паро-

дийным» и который, как мы убедимся, оказался весьма продуктивным, обладающим неистощимыми потенциями текстопорождения. Кстати, восприятие «Кирпичиков» как текста именно пародийного отмечалось еще в постановке «Павлиньего хвоста» [Бахтин 1997: 226].

Первая из пародий такого рода (версия 3; см. табл. II), записанная Ю. М. Соколовым в 1930 г., продолжает разработку «любовной» тематики. Первотекст используется довольно полно – из 32 строк пародии 12 строк (т. е. более 1/3) имеют в нем прямые опоры. Помимо этого, пародия обнаруживает знакомство с версией 9: строки *Свою милочку по затылочку / Шандарахнул слегка кирпичом* скорее всего опираются на формулу *И кирпичиком по затылочку...* (9а), в том или ином виде присутствующую почти во всех вариантах этой весьма популярной песни. Заметим также, что рассказ здесь идет от 1-го лица (но героя, а не героини), а сама героиня, ранее безымянная, обретает имя «Мурка» (*Мурка девка*), принадлежащее известному персонажу блатной песни, с которым прочно связана тема *измены и наказания за измену*. Вероятно, при составлении пародии опора на этот текст городского фольклора также присутствовала, хотя бы и неосознанная.

Следующая версия (4), датированная 1930–1932 г. (сообщено Э. В. Гофман [Померанцевой], из материалов Института по изучению преступности; РГАЛИ. Ф. 483. Ед. хр. 509 [Чистяков 1979: 72]), предлагает редкое для традиции городской песни продолжение событий пародируемого произведения. В ней герой (*Сенька*, «красный директор» *товарищ Семен*) развенчивается как расхититель, пьяница и развратник, чье семейное счастье (идиллический финал стихотворения П. Д. Германа) оказывается погубленным, а карьера заканчивается в *душной, мрачной Годжирской тюрьме*. Кроме того, будучи сюжетным продолжением исходного текста, версия 4, тем не менее, записана в качестве отдельного, самостоятельного произведения и имеет важный формальный показатель такой самостоятельности: повествование не от 1-го лица (как в первотексте), а в 3-м лице. При этом пародия использует целый ряд сюжетно-стилистических конструкций, отсылающих к исходному тексту (*Тут познал Семен счастье важное.., И по винтику, по кирпичику.../ И по рублику, по червончику.., Но нарушилась жизнь семейная...*). Это вообще характерно для механизмов фольклорного новаторства, когда вновь возникающее произведение подается как продолжение уже существующего (в том числе в традиционном эпосе [Неклюдов 1994: 239–240]). Что же касается строк *Сенька сел на высокой скамье, / Но не в садике под сирению, / А в Московском губернском суде*, то они позволяют предположить, что здесь содержится отсылка и к романсной версии 2а (*Там, в саду, где поет соловей*); еще один дополнительный аргумент для ее достаточно ранней датировки.

Версия 5 (запись того же времени и из тех же фольклорных материалов) скорее всего является сюжетной вариацией версии 4. Она полностью сохраняет ритмико-мелодический рисунок первоисточника (пометка собирателя: «Поется на мотив "Кирпичиков"» [Чистяков 1979: 72]), однако текстуально не повторяет ни одной из его стилистических конструкций (кроме, пожалуй, строк *Но ревизия любопытная / Заглянула в торговый отдел*, восходящих всё к тому же месту первоисточника: *Но, как водится, безработица / По заводу ударила вдруг*). Герой здесь утрачивает имя (теперь он просто «директор»), а вместе с ним и биографию, которая изложена в первоисточнике и на которую опирается версия 5; впрочем, его *усы* и *галифе*, возможно, являются намеком на некое «героическое прошлое». Надо добавить, что все эти темы – и растрата казенных денег, и роман с секретаршей, и «омещанивание» бывшего красного командира, героя гражданской войны – относятся к числу активно обсуждавшихся в газетной публицистике и литературе 20-х годов; вспомним «Растратчиков» В. П. Катаева (1926), «Гадюку» А. Н. Толстого (1928), «Клопа» и «Баню» В. В. Маяковского (1928, 1929), «Золотого телянка» И. Ильфа и Е. Петрова (1929–1930) и т. д.

Обратим внимание еще на два момента. Первый – мотив расхищаемых денег, причем формула *по рублику, по червончику* возникает как параллель к формуле *по винтику, по кирпичику* (в свою очередь прямо воспроизведенной из первоисточника); в последующей традиции *червончики* начинают устойчиво «рифмоваться» с *кирпичиками*. В версии 5 тема *червончиков* становится сквозной (*За полмесяца шесть червончиков / Получала девица тогда.., У директора есть червончики. / У меня - голубые глаза.., А червончики и пятерочки / Улетучились, словно бензин.., Я готов отдать вам червончики. / Но сидеть я за вас не хочу!*).

Второй мотив (со своей литературной историей и богатым литературным контекстом) – девица-хищница, не только обирающая героя, но и доводящая его до судебного преследования (песня резюмирует: *Ах вы, девочки, вы, бутончики, / Я к вам сердцем горячим лечу, / Я готов отдать вам червончики, / Но сидеть я за вас не хочу!*). Он также имеет продолжение в песенной традиции «Кирпичиков», прежде всего в версиях 9е и 10.

Все три текста, записанные в 1930–1932 г., до нашего времени в живом бытовании, похоже, не дошли. Скорее всего, они и не имели широкого хождения, во всяком случае сохранилось только по одному варианту каждого из них. Тем не менее, надо отметить, что версии 4 и 5 (каково бы не было их происхождение) обнаружались среди записей блатных песен, а это – весьма убедительный показатель принятия их устной традицией.

С несравнимо большим основанием к блатным песням можно причислить тексты 6, 7 и 8 (табл. III), хранящиеся среди тех же материалов Э. В. Гофман (Померанцевой). Они опять-таки могут рассматриваться как пар-

дийные; во всяком случае, зависимость первых двух от исходного текста чрезвычайно велика: стихотворение П. Д. Германа перефразируют 32 строки из 39 (более 3/4) в версии 6 и 15 строк из 28 (более 1/2) в версии 7 (причем здесь весь этот перифраз относится к первой половине песни).

Версия 6 разрабатывает уже заявленную тему *червончиков*. В ней Сенька оказывается *монетчиком* (т. е. тем, кто изготавливает деньги, в том числе поддельные [Даль II: 3446]). Со своей подругой Катей он налаживает «кустарное» производство фальшивых ассигнаций (*свой червонный завод он открыл*), за что вместе с ней попадает в тюрьму. Параллелизм *кирпичиков* и *червончиков* здесь используется как конструктивный способ текстопорождения, слова *червончики*, *червонный* прямо замещают *кирпичики*, *кирпичный* из первотекста: *червонный завод* вместо *кирпичный завод*, *за червончики* вместо *за кирпичики*. Во вступительном куплете песня сообщает об этой замене как о вполне сознательном приеме (*Не «Кирпичики», а «Червончики» / Называю я песню свою...*), предлагая и новый тип песенного зачина, разнообразные модификации которого еще неоднократно будут использоваться традицией (*Эту песенку про кирпичики / В Ленинграде поет каждый дом* [9а], *Ни кирпичики, ни червончики / Я в народе теперь не пою* [10b], *Всё «кирпичики», да «кирпичики»! / Почему б не пропеть про Шанхай?* [Никоненко 2001: 61]).

В версии 7 любовная линия отсутствует, а безымянный герой (повествование от 1-го лица) является обитателем *исправительного дома*. Он занят в *мастерской* (по-видимому, кузнечной) *исправительным трудом*, надеется на *сокращение сроков* и после освобождения собирается *заниматься лишь честным трудом*. Согласно введенному в 1924 г. Исправительно-трудовому кодексу (ИТК) РСФСР, *исправительный дом* (исправдом, исправительно-трудовой дом) – название тюрьмы для осужденных на срок свыше 6 месяцев или же (*переходный исправдом*) места заключения с полусвободным режимом для отбывших полсрока и «исправляющихся». Поскольку следующий ИТК появляется только в 1933 г., тогда как песня записана в 1932 г., речь в ней (*Но, как водится, кодекс вводится...*) может идти только об ИТК 1924 г. Ожидать от него «сокращенных сроков» еще можно было, тем более что и вообще в 20-е годы средний срок тюремного заключения за воровство составлял всего 8 месяцев [Джекобсон 1998: 15, 337]. Остается предположить, что в 1924 г. песня и возникла – во временном интервале между появлением первотекста и введением в конце того же года ИТК.

Идея трудового перевоспитания берется на вооружение большевистской властью сразу после революции (в Программе РКП/б/, принятой в 1919 г. на VIII съезде партии) и помещается в контекст более широкого проекта по «переделке» («перековке», «переварке», «переплавке») всего

«отсталого» населения страны с целью создания человека нового социального общества. Она становится основой советской юриспруденции [Авербах 1936] и при своем практическом приложении приносит много зла [Шаламов 2000: 80–81]. Впоследствии удерживается термин *перековка* (так называется отделение лагеря на Соловках и лагерная газета в Белбалтлаге); по словарям он фиксируется только с 1929 г. (стихотворение В. В. Маяковского «Стих как бы шофера»), но появляется несомненно раньше [Душенко 1997: 465]. Концепция трудового перевоспитания в коллективе и для коллектива была «в России 1920–1930-х годов... широко распространена и неумолимо пропагандировалась и вне юридической сферы, в литературе и в быту» [Клейн 1995/1996; ср.: Рыжкова 2003]. Как можно понять из рассматриваемой песни, она встречала сочувствие и понимание даже среди самих «перевоспитываемых».

Следующая песня (версия 8), как уже говорилось, явно опирается не на первоисточник, а на его романсную переработку (версия 2а); впрочем, эта опора проявляется лишь в первой строфе песни. Герои – *жулик*, *карманник* *блатной* и его подруга по кличке *пролетарочка*. Подобная пара персонажей достаточно характерна для городского фольклора, например: *Оба сошлись они на подбор, – / Она проститутка – а он карманный вор* («Любовь ширмача, как огонь, горяча...») [Джекобсон 1998: 62–63]; один из вариантов этой песни, восходящей к стихотворению Гейне в переводе А. Н. Майкова (1857), цитирует А. И. Куприн в повести «Яма», материал для которой писатель собирал еще в 1890-е годы в Киеве [Куприн 1958: 146, 748 (прим.)]. Вспомним также блатные («женские») частушки: *Не ходи по льду (Ты не стой на льду) – лед провалится, / Не люби вора – вор завалится... / Я любила вора и любить буду...* [Мурка 2002: № 6/В; Джекобсон 1998: 262–263] или: *Мама, я жулика люблю... / Фраер топает за мной / А мне нравится блатной...* [Мурка 2002: № 10/А; Джекобсон 1998: 323–325] – ср. в рассматриваемом тексте: *он был жулик, карманник блатной, / А она... / Фраеров фаловала в пивной (фаловать – здесь: склонять к сожигательству)*. Центральный эпизод песни «Мамочка, мама, прости, дорогая...» ([Джекобсон 1998: 260–261; Институтка 2002: № 7/А]), в сущности, имеет ту же сюжетную структуру, что и центральный эпизод версии 8:

Раз, темной ночью, пошли мы на дело...
И в уголочку забрали меня...
Мусор пытал меня, крыса позорная,
– Сказывай, сука, с кем в деле была?
А я отвечала гордо и смело:
– Это душевная тайна моя

[Джекобсон 1998: 261]

Только как-то раз «пролетарочку»
Посадили за кражу в тюрьму...
– Где, скажи, теперь твоя парочка?
Старой жизни назначили слом...
– Я не знаю, где моя парочка,
Я по ней дни и ночи грущу...

[Чистяков 1979: № 29;

Кулагина, Селиванов 1999: № 526]

Таким образом, вместо *гордо и смело* скрываемой *душевной тайны* о своем возлюбленном – грустное незнание о его дальнейшей судьбе; вместо *мусора, крысы позорной* – уважительно упомянутый *политрук*, который *однажды ... поздно вечером постучался в тюрьму (!)* к героине. Но главное: как и в предыдущей версии, поразительная легкость «перековки» – после вполне мирно выражаемого нежелания работать (в соответствии с воровскими законами) и в результате ласковой беседы воспитателя-политрука. Идея трудового перевоспитания в мастерской, превращения проститутки по кличке *пролетарочка* в настоящую пролетарочку охотно принимается песней, а ее «счастливый конец» безусловно симметричен оптимистическому завершению «Кирпичиков» П. Д. Германа. Здесь, можно сказать, круг пародирования, начавшегося с переименования идиллического финала первоисточника, замыкается.

5.

Можно считать, что рассмотренные 8 версий относятся к основному корпусу «Кирпичиков», в наибольшей мере сохраняющему и тематические контуры первоисточника, и имя/прозвище, которым в первоисточнике (или на первом шаге его переименования) наделен центральный персонаж (*Сенька / товарищ Семен, директор, пролетарочка*), и обстоятельства его/ее биографии (хотя бы и юмористически интерпретированные). Однако, как упоминалось, за пределами этого корпуса есть немалое количество песен, в ритмико-мелодическом (отчасти и в стилистическом) отношении зависящих от «Кирпичиков», но содержательно уже не имеющих к первоисточнику никакого отношения.

В целом эти периферийные по отношению к «Кирпичикам» тексты достаточно далеко отходят от своего прототипа. Одновременно они гораздо в большей степени, чем само стихотворение П. Д. Германа и чем первые непосредственно откликнувшиеся на него пародийные переделки, соответствуют тематическим и стилистическим матрицам городского фольклора. В балладах на инцестуальные сюжеты (о брате и сестре, матери и сыне) связь с первоисточником изредка сохраняется в зачинных строках: *На Украйне, где-то в городе, / Я в убогой семье родилась /.../ Поняла я тогда, что наделала я, / ... / Что любовником был родной сын* [Мордерер, Петровский 1997: № 390]; *На известный мотив, на кирпичики / Я вам грустную быль расскажу, / Как здесь в городе сын одной семьи / Из сестры себе сделал жену* [Дроздова 1932]. Однако случаи столь прямой опоры на «Кирпичики» редки и несистематичны; скажем, ссылка на них есть только в одном из 15 вариантов «Кладбища Митрофаньевского» (уже упоминавшееся вступление *И ни винтики, ни кирпичики / В Ленинграде теперь не*

поют... [Филина 2002: 36–39]), а 10 вариантов песни «В одном городе близ Саратова...» вообще не включают подобных аллюзий.

Иначе обстоит дело с балладами, пронумерованными здесь как версии 9, 10 и 11, – их связь с соответствующей традицией всегда обозначается во вступительной строфе.

Первая из этих песен (табл. IV), до недавнего времени популярная (показатель – довольно большое количество устных редакций), содержит еще несколько восходящих к первотексту формул (*Где стена образует проход..., Где кирпич выстилает проход..., И по камушкам, по кирпичикам...*). Что же касается новообразованной формулы *и кирпичиком по затылочку*, то она представляет собой дальнейшую разработку темы *кирпичиков* (ср. другую ее разработку: *И несчастную всю судьбу свою / Он, как жженный кирпич, поломал* [Бахтин 1997: 226–227]). Вспомним, что эта формула используется и в пародийной версии 3 (*Свою милочку по затылочку / Шандарахнул слегка кирпичом*), куда она наверняка попадает из песенного фольклора, скорее всего – из рассматриваемой версии 9. То же относится еще к одному совпадению: *От хороших-то я от девочек, / Как горошек от стенки, лечу* (версия 9) – *Ах вы, девочки, вы, бутончики, / Я к вам сердцем горячим лечу...* (версия 3). Указанные соответствия дают основания и для довольно уверенной датировки версии 9: между годами 1924 (время создания первотекста) и 1930 (время записи пародии, которая прямо опирается на нее).

Песня описывает сценку ограбления богатой парочки, у которой уже нет практически никакой связи с центральными персонажами первотекста. В описании их одежды (*шубка беличья, воротник из бобра*), скорее всего, присутствуют дополнительные семантические ассоциации, отсылающие к уголовному жаргону: *белки* – деньги, *бобер* – богато одетый человек, объект грабежа [Балдаев, Белко, Исупов 1992: 26, 30]. Заметим, что в сюжетно самостоятельном варианте 9е (табл. V), где нет описания дорогой одежды, сама героиня при своем появлении сравнивается с *белкой* (*девочка, словно белочка*). Впрочем, она уже оказывается не жертвой, а наводчицей. Кстати, и в вариантах 9а, 9б, 9с, 9д есть некоторая разница в обращении грабителей с героиней и с героем: если с ней бандит говорит *ласково* (или *наставительно*), то ему – *кирпичиком по затылочку*; если ей оставляют хоть какое-то белье, то *на нем и того даже нет*. Возможно, такое «галантное» отношение к женщине со стороны налетчиков связано не с их «рыцарским кодексом», а со «знанием традиции» о совсем другой роли женского персонажа в том же сюжете (как это и имеет место в варианте 9е).

В своем дневнике (1922–1931 г.) Е. И. Замятин записывает следующий сюжет:

Он и она – идут ночью. Идиллические разговоры.

– Руки вверх!

С него снимают шубу, часы, деньги.

Ее – не тронули. После этого он возненавидел ее [Замятин 2001: 165].

Неизвестно, что явилось источником этой записи. Не исключено, что им послужила песенка с рассмотренным или сходным сюжетом, – писатель был достаточно внимателен к фольклору, в том числе городскому, о чем свидетельствуют его дневники. Нельзя исключить тот же фольклорный источник и у следующей сценки из «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова [1978: 568]: «В ярком свете сильнейших уличных фонарей он увидел на тротуаре внизу под собой даму в одной сорочке и панталонах фиолетового цвета. На голове у дамы, правда, была шляпка...» – ср. финал нашей песни (во всех ее вариантах): *Дама в шапочке, без рубашечки... Дама в шляпочке и в бюстгальтере... Модна дамочка в панталончиках... Дама в шляпочке, при сорочичке...*

Вариант 9е можно считать «промежуточным» между версиями 9 и 10: с первой он объединен мотивом уличного грабежа на обратном пути из кино, со второй – фигурой девицы-хищницы, которая с корыстными целями доводит до беды героя, не ведающего о грозящей ему опасности. Вариант 9е в свою очередь сюжетно близок к другим, довольно многочисленным песням об ограблении доверчивого ухажера, попавшегося на приманку красотики-наводчицы, особенно – к песне «Очи черные», исполнявшейся на соответствующий мотив и известной на Соловках уже в 20-е годы [Пентюхов 1995: 140–141; Джекобсон 1998: 72–73].

Появление версии 10 (табл. V) скорее всего связано с «мужской оценкой» Кодекса законов о браке, семье и опеке, принятого ВЦИК 19 ноября 1926 г. (и введенного с 1 января 1927 г.), который признавал фактический брак и необязательность его регистрации, придавая особое значение охране интересов матери и ребенка. «В городе больше всего возражений встретила статья об алиментах по фактическому браку для жены и для детей» [Брак 1927: 343]. В тематически и сюжетно близком к рассматриваемой песне рассказе М. М. Зощенко «Расписка» (1929), несомненно, содержащем прямой отклик на этот Кодекс, народный судья говорит: «...советский закон стоит на стороне ребенка и защищает как раз его интересы. И в данном случае по закону ребенок не должен отвечать или страдать, если у него отец случайно попался довольно-таки хитрый сукин сын» [Зощенко 2002: 77–78]. При этом с отца будущего ребенка алименты взыскивались и в пользу беременной женщины (ст. 143 Кодекса; см. также соответствующее постановление ЦИК и СНК СССР от 27 июня 1936 г.). Кстати, согласно этим документам, треть зарплаты следовало выплачивать в качестве алиментов на двоих детей; хотя подобная деталь в песне (10b, аудиоза-

пись) выглядит своего рода гиперболой, она обнаруживает близкое знакомство авторов с положением дел в данной области. Таким образом, наиболее вероятная датировка версии 10 – конец 20-х годов (начиная с 1927 г.).

Версия 11 (табл. VI) также разрабатывает один из характерных мотивов народной баллады – измена жены мужу, ушедшему на фронт. Военная тематика дает возможность опереться не только на зачин, сформировавшийся в традиции и прочно связанный с разными версиями «Кирпичиков», но и еще на одну строку первотекста: *Тут война пошла буржуазная...*, из которой получается: *Вот пришла война. Мужа в армию...* (11b), или на ее фольклоризованный вариант: *Началась война буржуазная...* (1a), давший форму: *Началась война – мужа в армию...* (11a). Обратим внимание на созвучие: *буржуазная – мужа в армию* (где появление звука *в* провоцируется несвойственным русскому языку сочетанием *уа*: *буржу^аазная*); это созвучие предлагает определенный фонетический рисунок для его последующей семантической интерпретации. Наконец, завершающая строфа в варианте 11b показывает, что мы имеем дело с жанровой разновидностью «вагонных» песен, исполнявшихся (особенно после войны) в пригородных поездах (пародией на подобную песню является упоминавшийся выше текст: *Люди добрые, посочувствуйте – / Человек обращается к вам...* [Бахтин 1997: 228]).

6.

Итак, традиция «Кирпичиков», возникшая в середине 1920-х годов, далее существует в течение по крайней мере пятидесяти лет. На протяжении всего этого времени она сохраняет свою продуктивность и на основе ритмико-мелодической матрицы, заданной «Кирпичным заводом» Германа – Бейлинзона, порождает всё новые песни, опирающиеся как непосредственно на этот источник, так и на ранее инспирированные им устные версии. Помимо постоянной ритмико-мелодической структуры, песенная традиция в качестве опорных поэтических формул привлекает также ряд стихотворных строк первотекста. При этом из его поэтического корпуса (40 строк) устные редакции в той или иной степени используют не менее половины, естественно, варьируя сообразно сюжету получившиеся формулы (см. Приложение 2). Однако чем выше зависимость песни от первотекста, тем в меньшей степени она соответствует канонам и стереотипам фольклора, хотя и эти «нетипичные» версии, судя по всему, в полной мере принимаются устной традицией.

Период наиболее интенсивного текстопорождения приходится на вторую половину 1920-х годов, т. е. сразу после появления «Песни о кирпичном заводе» Германа – Бейлинзона. Этому в немалой степени способствует

ее тиражирование в песенниках, на нотных листах и грампластинках. Надо полагать, в это время зависимость традиции от первоисточника оказывается особенно велика. Распространяемый в относительно неизменной форме, он функционирует как «контролирующая инстанция», само наличие которой сильно ограничивает свободу варьирования, но не препятствует пародированию, даже напротив – способствует ему. Действительно, традиция юмористических переделок песни много превосходит противоположную ей романсно-балладную традицию. Иная картина – в корпусе текстов, сохраняющих ритмико-мелодическую структуру «Кирпичиков», но содержательно (да и стилистически) с ними уже не связанных. Здесь решительно преобладают сюжеты, построенные на драматических коллизиях (убийство, самоубийство, инцест).

Получив ни с чем не сравнимую популярность в фольклоре, «Кирпичики» становятся своего рода «метатекстом», пригодным для изложения любых житейских историй – трагических и комических. Переделками «Кирпичиков» песенный фольклор откликается и на любые актуальные темы современности. Он реагирует на введение Исправительно-трудового кодекса РСФСР и Кодекса законов о браке, семье и опеке, воспекает трудовое перевоспитание правонарушителей, порицает изготовление фальшивых денег, расхищение казенных денег и государственного добра, нравственное падение «красных директоров» и т. п. В эти годы он идеологически чрезвычайно лоялен, готов даже поддержать некоторые инициативы власти и вступить с ней в диалог. Однако такое положение сохраняется только до начала 30-х годов. За последующий период у нас очень мало записей песен и вообще каких-либо свидетельств о бытовании городского фольклора, но можно почти с полной уверенностью сказать: никогда более он не будет проявлять подобной лояльности к официозу, который станет для него либо безразличен, либо враждебен; пожалуй, единственным исключением является Великая Отечественная война. В целом же, начиная с 30-х годов продуктивность рассмотренной нами матрицы падает, в сущности, баллада, которой «Кирпичики» откликнулись на события военного времени, явилась последним значительным текстом данной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

- Авербах 1936 – *Авербах И.* От преступления к труду. Под ред. А. Я. Вышинского М.: Советское законодательство, 1936.
- Адоньева, Герасимова 1996 – Современная баллада и жестокий романс. Сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. СПб., 1996.
- Андреевский 1997 – *Андреевский Г.* Москва: 20–30 гг. М., 1998.

- Арнольдов 1927 – Песни и частушки города и деревни. Сост. А. С. Арнольдов. [Тверь], 1927.
- Балдаев, Белко, Исупов 1992 – Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона (речевой и графический портрет советской тюрьмы). Авторы-составители Д. С. Балдаев, В. К. Белко, И. М. Исупов. М.: Края Москвы, 1992.
- Бахтин 1997 – *Бахтин В. С.* «Кирпичики» // Нева. 1997. № 10. С. 225–229.
- Бахтин 1997а – Не смей думать что попало! // Самиздат века. Сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, В. Бахтин, Н. Ордынский. Минск–Москва: Полифакт, 1997.
- Бейлезон 1925 – Бейлезон [С.] Две собачки. Вальс, исполняемый в пьесе «Лес» А. Островского. М., 1925.
- Брак 1927 – Брак // Большая Советская энциклопедия. Т. 7. М., 1927.
- Булгаков 1978 – *Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л.: Худ. лит., 1978.
- Герман, Прозоровский 1924 – Кирпичики. Сл. П. Германа. Муз. Б. Прозоровского. М., 1924 (изд. автора).
- Гладков 1929 – *Гладков А.* По поводу одной мелодии // Жизнь искусства. 1929. № 1.
- Даль II – *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. М.: Русский язык, 1989.
- Джекобсон 1998 – *Джекобсон М., Джекобсон Л.* Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник (1917–1939). М.: Совр. гуманитар. ун-т, 1998.
- Душенко 1997 – *Душенко К. В.* Словарь современных цитат. 4 300 ходячих цитат и выражений XX века, их источники, авторы, датировка. М.: Аграф, 1997.
- Замятин 2001 – *Замятин Евг.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2001.
- Зильбербрандт 1976 – *Зильбербрандт М. И.* Песня на эстраде // Русская советская эстрада 1917–1929: Очерки истории. Под ред. Е. Д. Уваровой. М., 1976.
- Золотницкий 1978 – *Золотницкий Д. И.* Будни и праздники театрального Октября. М., 1978.
- Зошенко 2002 – *Зошенко М.* Фокин-Мокин: Избранное (1914–1958). Сост. В. Грищенко. СПб.: Издательский Дом «Кристалл», 2002 (сер. «Русский стиль»).
- Кирпичики 1926 – Кирпичики. Народный песенник. [Б. м.] Приволжская правда, 1926.
- Кирпичики 1926а – Кирпичики. Комсомольский песенник. М., 1926.
- Комсомольский песенник 1927 – Комсомольский песенник. М.: Молодая гвардия, 1927.
- Крюков, Шведов 1977 – Русские советские песни (1917–1977). Сост. Н. Крюков, Я. Шведов. М., 1977.
- Кулагина, Селиванов 1999 – Городские песни, баллады, романсы. Сост., подгот. текста и коммент. А. В. Кулагиной, Ф. М. Селиванова. Вступит. ст. Ф. М. Селиванова. М.: Филол. ф-т МГУ, 1999.
- Куприн 1958 – *Куприн А. И.* Яма // Куприн А. И. Собрание сочинений в шести томах. Т. 5. Произведения 1914–1928. М.: ГИХЛ, 1958.
- Мордерер, Петровский 1997 – Русский романс на рубеже веков. Сост. В. Мордерер, М. Петровский. Киев: Оранта-Пресс, 1997.

- Неклюдов 1994 – Неклюдов С. Ю. Новотворчество в эпической традиции // Поэтика средневековых литератур Востока: Традиция и творческая индивидуальность. Отв. ред. П. А. Гринцер, А. Б. Куделин. М.: Наследие, 1994. С. 220–245.
- Никоненко 2001 – Блатные и застольные песни. Сост. С. С. Никоненко. М.: Лабиринт-К, 2000.
- Нутрихин 1962 – Песни русских рабочих (XVIII – начал XX века). Вступит. ст., подгот. текста и примеч. А. И. Нутрихина. М.–Л.: Сов. пис., 1962 (Биб-ка поэта. Большая сер., 2-е изд.).
- Пентюхов 1995 – Песни узников. Сост. В. Пентюхов. Красноярск: Произ.-издат. комб. «Офсет», 1995.
- Рудницкий 1969 – Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
- Рыжкова 2003 – Рыжкова Н. Музыка из ГУЛАГа. Музыкальная библиотечка «перековки» // Нева. 2003. № 7.
- Смолицкий, Михайлова 1994 – Русский жестокий романс. Сост. В. Г. Смолицкий, Н. В. Михайлова. М., 1994.
- Соколов 1932 – Соколов Ю. Русский фольклор. Ч. 4. М., 1932.
- Стернин 2001 – Песни нашего двора. Сборник. Сост. Г. Стернин. М.: Эксмо-Пресс, 2001.
- Уварова 1983 – Уварова Е. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983.
- Уварова 1991 – Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х годов. Вступ., сост., примеч. Е. Д. Уваровой. М., 1991.
- Успенский, Филина 2001 – В нашу гавань заходили корабли – 2. Сб. песен. Сост. Э. Н. Успенский, Э. Н. Филина. М.: Рипол-классик, 2001.
- Успенский, Филина, Позина 2001 – В нашу гавань заходили корабли. Песни. Вып. 5. Сост. Э. Н. Успенский, Э. Н. Филина, Е. Е. Позина. М.: Стрекоза-Пресс, 2001.
- Филина 2002 – В нашу гавань... Актеры и песни. Автор сб. Э. Филина. М.: Эксмо, 2002.
- Хребес 1925 – Хребес [И.] Красный платочек. (Бытовое песнетворчество) // Молодая гвардия. 1925. № 6.
- Шаламов 2000 – Шаламов В. Очерки преступного мира. [Вологда:] Грифон, 2000.
- Шелег 1995 – Споем, жиган... Антология блатной песни. Автор-составитель М. Шелег. СПб., 1995.
- Rothstein 1980 – Rothstein R. A. The Quiet Rehabilitation of the Brick Factory: Early Soviet Popular Music and Its Critics // Slavic Review. Vol. 39. № 3 (Sep., 1980).
- Клейн 1995/1996 – Клейн И. Беломорканал: литература и пропаганда в сталинское время. Пер. с нем. М. Шульмана, под ред. автора. Версия для печати (28199) <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/k114.html> [немецкий оригинал см.: Zeitschrift fuer Slavische Philologie. № 55 (1995/1996). S. 53–98].
- Дроздова 1932 – Песенник Т. Дроздовой. 5-й класс гимназии. Псков, 1932 (Отдел рукописей ИРЛИ РАН).

- Чистяков 1979 – Кичман. Фольклор деклассированных слоев города и деревни. Записи разных лет. [Сост. и коммент. В. А. Чистякова]. М., 1979. Машинопись.
- Чистяков 1980 – Городской романс. Из архива кафедры фольклора МГУ. Вып. 1. Сост., вступ. ст. и коммент. В. А. Чистякова. М., 1980. Машинопись.
- Гавань 2001 – В нашу гавань заходили корабли. 1. Вам никогда не позабыть меня... М.: ООО «Востокхим», 2001 (аудиокассета).
- Институтка 2002 – Легенды блатной песни. Институтка. М.: Русский Компакт Диск, 2002 (аудиокассета).
- Мурка 2002 – Легенды блатной песни. Мурка. М.: Русский Компакт Диск, 2002 (аудиокассета).

Считаю своим долгом выразить признательность за помощь в работе над данной темой Д. Н. Мамедовой и Д. М. Фельдману.

Работа выполнена в рамках проекта: «Русский авангард. Истоки, развитие и значение» (2005-2007, NWO-РФФИ, № 050689000)

Приложение 1
Версии «Кирпичиков»

Таблица 1

1а	1б	2а	2б
<p><i>На окраине где-то города Я в убогой семье родилась, Горе мыкая, лет пятнадцати На кирпичный завод нанялась. Было трудно мне время первое, Но потом, проработавши год, За веселый гул, за кирпичики Полюбила я этот завод. На заводе том Сеньку встретила, Лишь, бывало, слышишь гудок, Руки вымоет и бежит к нему В мастерскую, набросив платок. Каждую ноченьку с ним встречался, Где кирпич образует проход... Вот за Сеньку-то, за кирпичики Полюбила я этот завод. Но, как водится, безработица По заводу ударила вдруг, Сенька вылетел, а за ним и я, И еще двести семьдесят штук. Тут война пошла буржуазная, Огрубел, обозлился народ, И по винтику, по кирпичику Растаскал опустевший завод. После Смольного, счастья вольного, Развернулась рабочая грудь,</i></p>	<p>На окраине возле города Я в рабочей семье родилась, Горемычная, лет семнадцати На кирпичный завод нанялась. Отец с матерью жили весело, Но изменчива злая судьба - На заводе том Сеньку встретила, Где кирпичная в небо труба. На заводе том Сеньку встретила - Развеселым он мальчиком был, И сама тогда не заметила, Как он тоже меня полюбил.</p> <p>Но, как водится, безработица Налетела, проклятая, вдруг. Сенька вылетел, а за ним и я, И еще двести семьдесят штук. Началась война буржуазная, Озлобился рабочий народ, И по винтикам, по кирпичикам Растащили кирпичный завод.</p>	<p>Как на фабрике была парочка: Он был, Сенька, рабочий простой, А она была пролетарочка, Всем известна своей красотой. Вот она ему и понравилась, Что не мог отвести с нее глаз, И во сне она ему снилася, Как увидел ее в первый раз. - Пролетарочка, черноокая, Ты весенний прекрасный цветок, Ой, какая ты уж жестокая, Подойди, поцелуй хоть разок! А она ему так ответила: - Ой, какой ты чудак, паренек! Не такая я уж жестокая - Подойди, поцелуй разок! Я работаю за машиною... И сказал: «Потерплю, потерплю! Заработаю два с полтиною, Пролетарке платочек куплю!» Каждую ноченьку с ней встречался Там, в саду, где поет соловей, Целовались, миловались, Про любовь он шептал тихо ей. Но недолго так продолжалось - Знать, судьба ей такая была: Молодая жизнь прекратилась,</p>	<p>В одном городе жила парочка. Он был шофер, рабочий, простой, А она была кочегарочка, Всем известна своей красотой. Как-то раз они повстречались, Он не мог отвести от ей глаз... И всю ноченьку ему снилося, Как увидел ее первый раз. «Кочегарочка черноокая, Ты мой ранний весенний цветок, Ты пойми любовь одинокую, Приласкай, поцелуй хоть разок!» Кочегарочка усмехнулась: «Ой, какой ты смешной, паренек, Неужели я так жестокая? Так давай поцелую разок».</p> <p>Но судьба на нее покачнулася, А судьба та была такова, И младая жизнь покончалась -</p>

<p><i>Порешили мы вместе с Сенькою На знакомый завод заглянуть. Там нашла я вновь счастье старое, На ремонт поистративши год, И по винтику, по кирпичику Возродили мы с Сенькой завод. Запыхтел завод, загудел гудок, Как бывало, по-прежнему он. Стал директором, управляющим На заводе товарищ Семен. Так любовь моя и семья моя Укрепилась от всяких невзгод... За веселый гул, за кирпичики Полюбила я этот завод [Мордерер, Петровский 1997, № 389 (по изд. 1924 г.)].</i></p>	<p>Сенька кровь свою проливал в бою - За Россию он жизнь отдал, И несчастную всю судьбу свою Он, как жженный кирпич, поломал [Бахтин 1997, с. 226-227].</p>	<p>Под машину попала она. Тут пришел Семен и упал на грудь, На измятый весенний цветок. Целовал ее губки алые, Целовал ее красный платок. - Пролетарочка, черноокая, Ты навеки закрыла глаза. Ой, машинушка, ты жестокая, Пролетарочку ты отняла! [Бахтин 1997а, с. 785-786]</p>	<p>Под машину попала она. Прибежал он к ней и упал на грудь, На весенний, измятый цветок; Целовал ее губы алые, Целовал ее красный платок. «Кочегарочка черноокая, Ты навеки закрыла глаза, Ой, машинушка ты жестокая, Ты зачем кочегарку взяла?!» [Кулагина, Селиванов 1999, № 263]</p>
---	---	--	--

Таблица II

3	4	5
<p>На окраине где-то города Там, где наша семейка жила, Папа часто брил себе бороду, А мамаша меня родила. Было трудно ей время первое: Как, бывало, начну я орать, Руки вымоет и бежит ко мне Поскорее пеленки менять. Но вот стукнуло мне пятнадцать лет,</p>	<p>Дни за днями шли, и навар гудел, Сенька правил наваром: пей, жарь! Пил шампанское и омары ел, Не смущал его пьяный угар. В центре города по балам ходил, Слушал музыку, песни любил И по винтику, по кирпичику Понемногу с завода тащил. Тут познал Семен счастье важное - Полюбил всей душою цыган И по рублику, по червончику Разрушал он советский карман. Каждую ночь проводил Семен</p>	<p>Был торговый трест показательный, А в том тресте торговый отдел, А в отделе стул основательный, На котором директор сидел. И в отделе том машинисточка И сидит целый день без конца, За полмесяца шесть червончиков Получала девица тогда. Причесав усы свои кисточки И поправив свое галифе, Наш директор раз машинисточке Предложил прогуляться в кафе. Глазки вспыхнули, как бутончики,</p>

<p>Поступил во вторую ступень, Там я встретился с Муркой девкою И влюбился в нее, как тюлень. И как водится, стали ссориться, И узнал я, к несчастью, вдруг, Что у Мурки есть Ванька с Петькою И еще двести семьдесят штук. Заревел тут я, потемнел тут я. И решил я стать палачом: Свою милочку по затылочку Шандарахнул слегка кирпичом. Задрожала она, побелела вся И на землю, не охнувши, бряк. И от этого, от кирпичика На затылке остался синяк. Так добился я счастья прежнего, На ремонт поистратив три дня. Стала Мурочка тихой курочкой И теперь только любит меня.</p> <p>Так нашел я тут счастье новое, Упрочивши его кирпичом. И по винтику, по кирпичику Счастье новое мы создаем. [Соколов 1932, с. 91-95; Rothstein 1980, p. 387-388]</p>	<p>Средь знакомых цыган и певиц, Шансонетками увлекался он, Обожал и изящных девиц. Но нарушилась жизнь семейная - Ненавидит уж Сеньку жена: «Быть директоршей не желаю я!» - В иступленьи кричала она. «Заседания, совещания Каждый день посещать я должен - То заводские, то партийные», - Отвечал раздраженный Семен. Ну а в кассе как покопалися - Там растрата! О ужас! Кошмар! В складах тоже там обнаружено: Был расхищен различный товар. Через полгода, весною раннею, Сенька сел на высокой скамье, Но не в садике под сирению, А в Московском губернском суде. Не шумит завод, не гудит гудук, И не видно Семена нигде - Наш Семен присел на годов пяток В душной, мрачной Годжирской тюрьме [Чистяков 1979, № 21; Кулагина, Селиванов 1999, № 521].</p>	<p>И подумала вмиг егоза: У директора есть червончики, У меня - голубые глаза. Полюбил сильней машинисточку, Каждый день он все больше худел, Но ревизия любопытная Заглянула в торговый отдел. В кассе были лишь рублевочки Да пятак почерневший один, А червончики и пятерочки Улетучились, словно бензин... Ах вы, девочки, вы, бутончики, Я к вам сердцем горячим лечу, Я готов отдать вам червончики, Но сидеть я за вас не хочу! [Чистяков 1979, № 37; Кулагина, Селиванов 1999, № 544].</p>
--	---	--

Таблица III

6	7	8
<p>Я вам песенку популярную, Я вам песенку свою пропою, Не "Кирпичики", а "Червончики" Называю я песню свою...</p> <p>На окраине, в Роше Марьиной, В буржуазной семьеке он жил, И, не мешкая, лет семнадцати Свой червонный завод он открыл. Было трудно жить время первое, Но потом, проработавши год, За кустарный труд, за червончики Полюбил Сенька этот завод. На заводе том Катьку встретил он, Как, бывало, слышат гудок, Побросают все и бегут вдвоем, Под собою не чувствуя ног. Каждоу ноченьку с ним встречались, Где хламье образует проход. Вот за Сеньку-то, за монетчика, Полюбила Катя этот завод. После столького житья вольного Захотелось тут Катеньке вдруг, И решили они вместе с Сенькою В ресторанчик один заглянуть. Там нашли они вина старые, Порастратив рублей восемьсот, И пошли они, Сенька с Катейо, Отъ... ть вновь на завод. Но, как водится, из Губрозыска По заводу ударило вдруг: Сеньку сцапали вместе с Катейо</p>	<p>На окраине града Ленина Я в преступной среде развился, Еще мальчиком лет шестнадцати В исправительный дом забрался. Было трудно нам время первое, Но потом, проработавши год, Я привык к нему, как и он ко мне, Позабыл остальной весь народ. В исправительном с трудом встретился; Задрожит лишь, бывало, звонок, Лицо вымою и бегу скорей, В мастерскую несясь со всех ног. Каждый день мы там все работали, Где горны раздувают меха, Вот за этой за работушкой И проводим мы время пока.</p> <p>Но, как водится, кодекс вводится, По тюрьме вдруг прошла тут молва: «Сокращенные сроки заводятся,</p>	<p>На базаре их была парочка: Он был жулик, карманник блатной, А она, его «пролетарочка», Фраеров фаловала в пивной. На заводе все знали парочку, Улыбались блатные сму. Только как-то раз «пролетарочку» Посадили за кражу в тюрьму. Вот сидит она, делать нечего, Тараканов считает и мух... Но однажды к ней поздно вечером Постучался в тюрьму политрук: «Где, скажи, теперь твоя парочка? Старой жизни назначили слом. Мы теперь с тобой, «пролетарочка», В мастерскую работать пойдем!» «Я не знаю, где моя парочка, Я по ней дни и ночи грущу. Только кличкой я «пролетарочка», А работать совсем не хочу!» Года два прошло после этого. «Пролетарка» уже в мастерской. Как-то раз она поздно вечером Возвращалась с работы домой. Это было все в лето жаркое, Проходила она по Тверской, Вдруг назвали ее «пролетарочкой», И обнял паренек молодой... На базаре их была парочка: Он был жулик, карманный блатной - А теперь она - пролетарочка,</p>

<p>(И червончиков тысячу штук). Тут пошли суды пролетарские - Огрубел, обезумел парод!- И по винтику да по гаечке Растащили червонный завод. И сидят они за решеткою, Вспоминают червонный завод,- Вот за Сеньку-то, за монетчика, Полюбила Катька завод [Чистяков 1979, № 22].</p>	<p>Загуляем на воле, братва!» Так мечтаем мы и надеемся. День за днем так идет и идет. Новый кодекс пока там поспеется, Не заметишь, как срок подойдет. На свободе ж мы постараемся Заниматься лишь честным трудом. Что прошло в тюрьме, все останется В нашей памяти будто бы сном [Чистяков 1979, № 20; Кулагина, Селиванов 1999, № 506].</p>	<p>Сам он слесарь в большой мастерской [Чистяков 1979, № 29; Кулагина, Селиванов 1999, № 526].</p>
---	---	--

Таблица IV

9а	9б	9с	9д
<p>Эту песенку про кирпичики В Ленинграде поет каждый дом. В переулочке с милой дамочкой Шел прилично одетый пижон. А навстречу им в переулочк Трое типов каких-то идут. - Разрешите-ка папиросочку, Не считайте, товарищ, за труд. А на ней была шубка беличья, Воротник на ней был из бобра, А как вынул он портсигарчик - то - В нем без малого фунт серебра. У налетчиков глаза мутные. Так они отдавали приказ: - Вы присядьте-ка на кирпичики, Расшнуруем ботиночки с вас. Кавалер хотел воспротивиться, Но с блатными шутить ведь нельзя. И кирпичиком по затылочку -</p>	<p>Как-то в городе, на окраине - Это было весенней порой - Из кино вдвоем с милой дамочкой Шел шикарно одетый пижон. Вдруг откуда-то с переулочка Двое типов навстречу идут: - Угости-ка нас папиросочкой! Не сочтите, товарищ, за труд!.. А на ней была шубка беличья, А на нем воротник из бобра; А как вынул он портсигарчик свой - В нем без малого фунт серебра. Завели они их в сад заброшенный, Где кирпич выстилает проход: - Вы присядьте-ка на кирпичики Да снимайте свое барахло.</p>	<p>Где-то в городе на окраине, Где стена образует проход, Из кино вдвоем с модной дамочкой Шел шикарно одет паренек. А навстречу им из проулочка Трое типов каких-то идут: «Разреш-ка, брат, папиросочку, Не сочти ты, товарищ, за труд». Модна дамочка в меховом пальто, А на нем воротник из бобра. А как вынул он портсигарчик свой - В нем без малого фунт серебра. Вдруг один из них вынул финский нож, Приказал им пальтишки отдать, Усавив потом на кирпичики, Он велел им ботинки сымать. Кавалер хотел воспротивиться, Но силенки, увы, не равны.</p>	<p>В одном городе, на окраине, Где рабочий народ проживал, Из кино домой с одной дамочкой Шел прилично одетый пижон. Дама в шляпочке, шубке беличьей, А на нем - воротник из бобра. А как вынул он портсигарище - В нем без малого фунт серебра! Но, как водится, - безработица! - Раздеваться был отдан приказ:. - Сядьте, дамочка, на кирпичики, Расшнуруем ботиночки с вас. Фраер вздумал бы воспротивиться, Но с бандитами шутки плохи: ... камешком по головушке -</p>

<p>Разлетится в куски голова.</p> <p>Жалко, не было здесь фотографа, А то б вышел прекрасный портрет Дама в шапочке, без рубашечки, А на нем и кальсончиков нет [Бахтин 1997, с. 228 (рук. песенник Н. Ясюкевича, кон. 40-х гг.).]</p>	<p>Тут захныкала горько дамочка, Рукавом утирая слезу: -Как же я пойду по грязи такой? Я домой ведь совсем не дойду! Тут сказал ей бандит наставительно: -Выбирайте посуше где путь! Вы по камушкам, по кирпичикам Доберетесь домой как-нибудь... Жаль, что не было там фотографа Он хороший заснял бы портрет: Дама в шляпочке и в бюстгальтере, А на нем и того даже нет! [Шелег 1995, № 21]</p>	<p>И кирпичиком по затылочку - Исключили его из игры. Тут заплакала горько дамочка, Утирая слезу рукавом: «Как пойдем мы в ночь непроглядную В непролазной грязи босиком?» И ответил ей бандит ласково: «Выбирайте посуше где путь. И по камушкам, по кирпичикам Доберетесь домой как-нибудь». Жалко, не было тут фотографа Эту бедную пару заснять: Модна дамочка в панталончиках, А на нем и кальсон не видать! [Стернин 2001, с. 148-149]</p>	<p>Разлетятся все ... мозги. Долго плакала наша дамочка, Утирая слезу кулачком: - Как пойду домой темной ноченькой, В непроглядную ночь босиком? - Ой вы дамочка, торопитесь, Выбирайте короче вы путь. И по камушкам, по кирпичикам Доберетесь домой как-нибудь! Жаль, что не было там фотографа Интересный бы вышел портрет: Дама в шляпочке, при сорочичке, А на нем даже трусиков нет. [Чистяков 1979, № 71 (зап. 1978 г.).]</p>
--	--	--	--

Таблица V

9е	10а	10б
<p>Времени шесть часов, дело к вечеру, Собрался на бульвар я погулять, В серой кепочке, брюки в дудочку, Нарядился я, парень, на «ята». Прихожу туда, кругом музыка, Сел на лавочку я отдохнуть, Вижу, девочка, словно белочка, Ну, конечно, я ей подмигнул. На руке часы громко тикали, «Сколько времени?» — я спросил. Через пять минут познакомились, И в кино я ее пригласил. А картина-то шла очень чудная, Только я ничего не видал.</p>	<p>Не кирпичики, не чугунные В Ленинграде теперь не куют, А поют всегда песню новую, Как девчонки на суд подают. И вот, друзья мои, расскажу я вам, Этот случай бывал и со мной. Встретил барышню я круглолицую, Дело было вечерней порой. Подошла ко мне и промолвила: «Вы скажите, который же час?» Я ответил ей, а она опять: «Разрешите узнать, как Вас звать?» Слово за слово, познакомились, Незаметно попали в кино,</p>	<p>Ни кирпичики, ни червончики Я в народе теперь не пою. А спою я вам, как девчоночки Иногда нас подводят вовсю. Познакомился с черноглазую, Это было весенней порой. Щечки алые, губки бантиком, И прилично одета собой.</p>

Всю картину-то эту чудную
Я девчонку свою обнимал.
Кино кончилось, все домой пошли,
Стал я девочку тут провожать.
Я спросил ее: «Где живете вы?».
- Вдоль по Павловской, кварталов за пять.
Вот квартал прошли, вот второй прошли,
Стали к кладбищу мы подходить,
Вижу, девочка изменилася,
Из ограды кого-то кричит.
Из ограды-то вышли четверо,
Да такие четыре орла!
Сбили с ног меня и ограбили,
Я остался совсем без белья.

Я купил билет, и отправились
Кинокартину смотреть с <...>.
Кино кончилось, а она меня
Подошла и за руку взяла.
«Милый Шурочка, проводи меня,
Это скучно идти мне одной».
Проводил ее до парадного,
Ровно губки меня обожгли.

Прихожу домой, раздеваюсь,
А поглядел на часы: ровно три.
Раздеваюсь сам и думаю:
«Вот знакомство-то, черт побери».

Не видал ее, не встречал ее,
Тут еще повстречал как-то раз.
Изменилася круглолицая
И поближе ко мне подошла.
«Милый Шурочка, я беременна,
Я об этом пришла вам сказать».

Вдруг милиция с протоколами,
Через месяц повестка пришла.
Меня вызвали обвиняемым,
Круглолицая тут уж была.
Я просил суду, суд не верил мне,
Надо было бы раньше смотреть.

Проводил ее до парадного,
Ее губки меня обожгли.
Шел обратно я той дороженькой,
По которой мы с миленькой шли.
Прихожу домой, раздеваюсь,
Посмотрел на часы - ровно три.
Раздеваюсь, а сам думаю:
«Вот девчоночка, черт побери!»
Так полгода прошло, выпал первый снег,
О знакомстве я стал забывать.
Не видал ее, не встречал ее,
Вдруг недавно встречаю опять.
Увидала меня, изменилася,
Вдруг вплотную ко мне подошла:
«Милый Колечка, я беременна,
От тебя это скрыть не смогла...»
Тут как громом меня ошарашило:
Ведь я видел ее только раз.
Уверял ее, умолял ее,
Но не спас меня этот отказ.
Протокольчики, через милицию,
Через месяц повестка была.
На суд вызвали обвиняемым,
«Губки бантиком» тоже пришла.
*Говорил судьям — не поверили:
«Надо раньше за этим смотреть!»*
Вот за эти-то губки бантиком

<p>От хороших-то я от девочек, Как горошек от стенки, лечу, Вдоль по Павловской, мимо кладбища Провожать никого не пойду. [Успенский, Филина, Позина 2001, с. 134-136]</p>	<p>За чужой грешок, за незнаемость, По пятнадцати в месяц плачу [Адоньева, Герасимова 1996 № 184 (зап. 1978 г., Вологодская обл.)].</p>	<p><i>Припаяли платить одну треть! От хорошеньких милых девочек, Как от стенки горох, я лечу. За чужой-то грех губкам бантиком Сто пятнадцать целковых плачу!</i> [Успенский, Филина 2001. с. 58-59; Гавань 2001, № 4].</p>
--	--	---

Таблица VI

11a	11b
<p>На заводе том была парочка Он был шофер, она - счетовод. И была у них дочка Раечка, Ей пошел уж тринадцатый год. Началась война - мужа в армию; Он с вещами пошел на вокзал, И попрощался он с женой верною, И такие слова ей сказал:</p> <p>«А ты жди меня и будь верною, Обещайся почаще писать». Вот прошел уж год и другой настал, Надоело жене мужа ждать - Стала модничать, носить шляпочки, С лейтенантами стала гулять. Однажды вечером, делать нечего, Дочь решила отцу написать. «Милый папочка, - пишет Раечка,- Мама стала тебя забывать, Стала модничать, носить шляпочки, С лейтенантами стала гулять. Милый папочка, - пишет Раечка,-</p>	<p>В одном городе жила парочка, Он был шофер, она - счетовод, И была у них дочка Аллочка, И пошел ей тринадцатый год. Вот пришла война. Мужа в армию Провожала жена на вокзал... Распростившись с женой верною, Он такие слова ей сказал: «Ухожу на фронт драться с немцами, И тебя, и страну защищать, А ты будь моей женой верною И старайся почаще писать». Вот уж год война, и второй война, Стала мужа жена забывать: С лейтенантами и майорами Поздно вечером стала гулять.</p> <p>«Здравствуй, папочка, - пишет Аллочка. - Мама стала тебя забывать. С лейтенантами и с майорами Поздно вечером стала гулять... Здравствуй, папочка, - пишет Аллочка. -</p>

<p>А еще позабыла сказать,- Вчера вечером приказала мать Дядю Петю отцом называть». Вот пошло письмо, получил боец, Сам собою не стал дорожить, И в одном бою получил он смерть И теперь он в могиле лежит. А вы, женщины, вы неверные, Муж на фронте, а вы здесь - гулять! Война кончится, муж придет домой, Что ты будешь ему отвечать? [Кулагина, Селиванов 1999, № 366 (1971 г., Козельский р-н. Архив каф. ф-ра МГУ)]</p>	<p>А еще я хочу написать, Что вчерашний день мать велела мне Дядю Петю отцом называть». Получив письмо, прочитав его, Муж не стал уж собой дорожить. И в последний бой пал он смертью И сейчас он в могиле лежит. Ах вы, жenuшки, вы неверные, Муж на фронте, а вы здесь гулять! Война кончится, мужевья придут Что вы будете им отвечать? Я кончаю петь. Не взыщите вы, Что у песни печальный конец. Вы еще себе мужа встретите, А детям он неродный отец [Стернин 2001, с. 176-177].</p>
--	---

Приложение 2

Варианты поэтических формул

<i>На окраине где-то города Я в убогой семье родилась (1).</i>			
<p>На окраине града Ленина Я в преступной среде развился (6).</p>	<p>Как-то в городе, на окраине - Это было весенней порой (8b).</p>	<p>Как на фабрике была парочка: Он был, Сенька, рабочий простой (2a).</p>	<p>Эту песенку про кирпичики В Ленинграде поет каждый дом (8a)</p>
<p>На окраине, в Роще Марьиной, В буржуазной семейке он жил (5).</p>	<p>Где-то в городе на окраине, Где стена образует проход (8c).</p>	<p>На базаре их была парочка: Он был жулик, карманник блатной (7).</p>	<p>Я вам песенку популярную, Я вам песенку свою пропою, Не "Кирпичики", а "Червончики" Называю я песню свою... (5)</p>
<p>На Украине, где-то в городе, Я в убогой семье родилась. [Мордерер, Петровский 1997, № 390]</p>	<p>В одном городе, на окраине, Где рабочий народ проживал (8d)</p>	<p>На заводе том была парочка Он был шофер, она - счетовод (10a).</p>	<p>Ни кирпичики, ни червончики Я в народе теперь не пою (9b).</p>

		В одном городе жила парочка, Он был шофер, она - счетовод (10b).	Не кирпичики, не чугуны В Ленинграде теперь не куют, А поют всегда песню новую (9а). На известный мотив, на кирпичики Я вам грустную быль расскажу [Дроздова 1932]
--	--	---	---

<i>На заводе том Сеньку встретила Лишь, бывало, слышат гудок... (1)</i>		
На заводе том Катюку встретил он, Как, бывало, слышат гудок... (5)	Как-то раз они повстречались... Он не мог отвести от ей глаз... (2b)	И в отделе том машинисточка... (4)
В исправительном с трудом встретился; Задрожит лишь, бывало, звонок... (6)	Вот она ему и понравилась, Что не мог отвести с нее глаз ... (2а)	

<i>Вот за Сеньку-то, за кирпичики Полюбила я этот завод (1).</i>		
За кустарный труд, за червончики Полюбил Сенька этот завод. ... Вот за Сеньку-то, за монетчика, Полюбила Катя этот завод (5).	Вот за этой за работницей И проводим мы время пока (6). Вот сидит она, делать нечего, Тараканов считает и мух... (7)	Вот прошел уж год и другой настал, Надоело жене мужа ждать... (10а)
Вот она ему и понравилась, Что не мог отвести с нее глаз... (2а)	И сидят они за решеткою, Вспоминают червонный завод (5)	Вот уж год война, и второй война, Стала мужа жена забывать... (10b)

<i>Каждую ночь с ним встречался, Где кирпич образует проход... (1).</i>		
Каждую ночь с ним встречался, Где хламье образует проход (5).	Каждую ночь проводил Семен Средь знакомых цыган и певиц... (3).	Завели они их в сад заброшенный, Где кирпич выстилает проход... (8b)
Каждый день мы там все работали, Где горны раздувают меха (6)	Полюбил сильней машинисточку, Каждый день он все больше худел...(4)	Где-то в городе на окраине, Где стена образует проход... (8c)
Каждую ночь с ней встречался Там, в саду, где поет соловей... (2a).		

<i>Но, как водится, безработица По заводу ударила вдруг (1)</i>			
Но, как водится, безработица Налетела, проклятая, вдруг (1a)	Но недолго так продолжалось - Знать, судьба ей такая была (2a)	Но ревизия любопытная Заглянула в торговый отдел (4)	Кавалер хотел воспротивиться, Но с блатными шутить ведь нельзя (8a)
Но, как водится, из Губрозыска По заводу ударило вдруг (5)	Но судьба на нее покачнулася, А судьба та была такова (2b)	Но однажды к ней поздно вечером Постучался в тюрьму политрук (7)	Кавалер хотел воспротивиться, Но силенки, увы, не равны (8c)
Но, как водится, кодекс вводится, По тюрьме вдруг прошла тут молва (6)	Я женой была - не кокеткою, Но постигла нас снова судьба (Но тут снова настигла беда) [Мордерер, Петровский 1997, № 390; Смолицкий, Михайлова 1994, № 70]	И как водится, стали ссориться И узнал я, к несчастью, вдруг (3)	
	Но нарушилась жизнь семейная - Ненавидит уж Сеньку жена (3)		

Тут война пошла буржуазная... (1)

Началась война буржуазная... (1a)	Началась война - мужа в армию... (10a) Вот пришла война. Мужа в армию... (10b)	Тут пошли суды пролетарские... (5)	Тут захныкала горько дамочка... (8b) Тут заплакала горько дамочка... (8c)
-----------------------------------	---	------------------------------------	--

*И по винтику, по кирпичику
Растаскал опустевший завод (1).*

И по винтикам, по кирпичикам Растащили кирпичный завод (1a).	И по винтику да по гаечке Растащили червонный завод (5)	И по винтику, по кирпичику Понемногу с завода тащил. ... И по рублику, по червончику Разрушал он советский карман (3). И по винтику, по кирпичику Растащили Суэцкий канал [Бахтин 1997, с. 228].	Вы по камушкам, по кирпичикам Доберетесь домой как-нибудь... (8b, c, d)
---	--	---	--

*После Смольного, счастья вольного,
Развернулась рабочая грудь... (1)*

После столького житья вольного
Захотелось тут Катеньке вдруг... (5)

*Там нашла я вновь счастье старое,
На ремонт поистративши год... (1)*

Тут познал Семен счастье важное -
Полюбил всей душою цыган... (3)

Там нашли они вина старые,
Порастратив рублей восемьсот... (5)

Разрешите-ка папиросочку,
Не считайте, товарищ, за труд (8a).

Угости-ка нас папиросочкой!
Не сочтите, товарищ, за труд!... (8b)

Помогите нам добровольцами
Не сочтите вы это за труд! [Бахтин 1997, с. 228]

АНДРЕЙ НЕМЗЕР

МНОГОЛИКИЙ «СТАРИК»

Стихотворение «Старик Державин» (написано в июле 1962; впервые опубликовано в альманахе «День поэзии. 1962» – М., 1963) занимает важное место в поэтическом мире (и авторском мифе) Давида Самойлова. Между тем текст его зримо трансформирует тривиальные факты, тем самым ставя перед интерпретатором ряд вопросов.

Вопреки «Старику Державину» его автор был «рукоположен» в поэты – и не один раз. Первое благословение было получено Самойловым и его друзьями Павлом Коганом и Сергеем Наровчатовым от И. Л. Сельвинского осенью 1938 года – о визите юных поэтов к Сельвинскому и испытанном потрясении Самойлов рассказал в мемуарном очерке «Ифлийская поэзия»¹. Второе благословение было в пору «Старика Державина» совсем свежим. 5 апреля 1958 года Л. К. Чуковская прочла Ахматовой фрагмент поэмы «Ближние страны»; стихи Ахматовой «понравились <...> и даже очень. Она взяла у меня из рук "Москву" и перечла всего Самойлова: отрывок из поэмы и стихи – все насквозь, глазами». В комментарии Л. К. Чуковская приводит позднее (1989) мемуарное свидетельство Самойлова: «И вот <...> она прочла – или ей прочли куски из моей поэмы "Ближние страны". Несколько отрывков ей понравилось, и она передала это через Лидию Корнеевну Чуковскую с тем подтекстом, что можно к ней прийти...»². В очерке «Анна Андреевна» Самойлов датирует свой визит приблизительно 1959 годом, «лет через тринадцать» после того, как впервые увидел Ахматову на поэтическом вечере в Колонном зале³: «Я идти "прикладываться" к Ахматовой медлил <...> Однако кто-то какие-то слова от нее передал. И я решился позвонить», – встреча состоялась в тот же день. «О чем именно говорили в тот первый раз – не помню <...> После первого знакомства виделись с Ахматовой не то что очень часто, но регулярно во все ее приезды в Москву» (321–322, 323). Самойлов ничего не говорит о комплиментах его стихам, которые, вероятно, слышал при знакомстве, равно как и о последующих, что зафиксированы и в его дневнике, и в других источниках⁴, однако сам факт приглашения, быстрое согласие Ахматовой на встречу и слова «я <...> несколько лет пользовался

ее доброжелательством и доверием» (320) свидетельствуют: «рукоположение» произошло.

Благословение Сельвинского Самойлов в начале 1960-х мог считать незначимым, ибо, сохранив благодарность наставнику, он уже давно скептически оценивал его личность и поэзию⁵. Благословение Ахматовой, сознание величия которой пришло к Самойлову, видимо, как раз в пору их знакомства и сохранилось до конца жизни⁶, он мог воспринимать как снисходительное, не без доли лукавства (о чем ниже). Но предполагать, что в 1962 году Самойлов оба этих сюжета «забыл», у нас нет оснований. Более того, их ответы присутствуют в тексте «Старика Державина».

Цитируя в зачине строки «Евгения Онегина» (глава восьмая, стр. II), Самойлов вкладывает в местоимение первого лица множественного числа новый смысл. «Мы» у Пушкина – это поэт и муза; в «Старике Державине» – несколько поэтов, что в пору ночных предсмертных раздумий «старика Державина» исполняли воинский долг. Участники дружеского поэтического кружка, в который наряду с Самойловым, Коганом и Наровчатовым входили Михаил Кульчицкий, Михаил Львовский и Борис Слуцкий, воевали, разумеется, на разных фронтах, но самойловское расплывчатое «мы» отсылает скорее к этой общности, чем к однополчанам, с которыми поэт держал «оборону под деревней Лодвой» на Волховском фронте осенью 1942 – зимой 1943. Его друзья-поэты были на других боевых позициях, но в том же положении – их-то и вспоминает «старик Державин».

«Мы» самойловского стихотворения повторяет в XX веке общность поэтов-лицеистов. Ассоциация поддержана не только «державинским» контекстом и устойчивой традицией сопоставления любой русской «плеяды» с пушкинской, но и полушутливой ифлийской мифологией: «Если ИФЛИ был "красным лицом", то Сокольники выполняли функцию Царскосельских садов. (Отсылка не только к «лицейскому локусу», но и к отождествившимся державинским благословением пушкинским «Воспоминаниям в Царском Селе. – А.Н.). Средой ифлийского поэтического чувства были Сокольники. В предвечерних хождениях по Лучевому просеку от института до метро рождалась идея литературного альманаха "Сокольники"» (116), – далее следует описание визита к Сельвинскому. Ифлийцы шли к нему с тем чувством, с каким лицеисты ждали Державина.

Мотив общего возбуждения перед приездом Державина на экзамен приметен и в мемуарной заметке Пушкина («Как узнали мы, что Державин будет к нам, все мы взволновались. Дельвиг вышел на лестницу, чтоб дожидаться его и поцеловать ему руку, написавшую «Водопад» <...> Разумеется, читаны были его стихи, разбирались его стихи, поминутно хвалили его стихи»⁷), но еще более отчетлив он в романе Тынянова «Кюхля», на который ориентируется Самойлов. Отсюда приходит сращение цитат из вось-

мой главы «Евгения Онегина» и наброска Державина «Тебе в наследие, Жуковский!», выраженное словосочетанием «передать лиру», которого нет ни у Пушкина, ни у Державина (у Державина: «Я ветху лиру отдаю»⁸), – зато оно дважды появляется у Тынянова. Сперва – в грезах заглавного героя: «а иногда он становился великим поэтом – Державин целовал его голову и говорил, обращаясь не то к той же толпе, не то к лицеистам, что ему, Вильгельму Кюхельбекеру, передает он свою лиру»; затем – после экзамена, когда Кюхельбекер бормочет Пушкину: «Александр! Александр! Горжусь тобой. Будь счастлив. Тебе Державин лиру передает»⁹. Описание же самого «старика Державина» восходит к другому роману Тынянова, где одряхлевший поэт в ожидании смерти мечтает о наследнике и гневается на недостойных претендентов, в том числе – Жуковского (ср. «малого способного» в стихах Самойлова): «Песнь его на двенадцатый год сомнительна: всё на мотив романса, и заставил вальсировать героев. Впрочем, есть талант <...> Потому и сердился на Жуковского – Жуковский мог бы ему наследовать. Ходили к нему молодые люди, приносили свои произведения, читали, он, бывало, загорался надеждою, да быстро гас <...> и все были мельче, чем в его время, шекотливее, бегатели. Избрал одного – забыл, избрал другого – тоже забыл»¹⁰.

Тыняновские подтексты работают в стихотворении Самойлова тройко. Во-первых, они напоминают о возможности конфуза (мнимое благословение Жуковского и других «мелких» соискателей, крушение надежд Кюхли, растерянность Дельвига, услышавшего вопрос Державина швейцару) – не факт, что переборчивый «старик Державин», доживи он до возвращения кого то из «нас» с войны, признал бы «нового Пушкина» и «передал лиру». Во-вторых, возникающий по ассоциации мотив восторженного ожидания благословения косвенно дискредитирует не только Сельвинского, но и его визитеров, поддавшихся соблазну. В-третьих, державинское (по Тынянову) положение напоминает положение Ахматовой, как оно обрисовано в воспоминаниях Самойлова, тонко отсылающего здесь к своему стихотворению: «К ней почтительно потянулись поэты младших поколений, от Наровчатова до Вознесенского. Все спешили получить лиру из ее рук». И далее (после анекдота о безвкусном инскрипте Вознесенского и реакции на него Ахматовой): «Но, лиру приберегая, рукополагала в поэты довольно охотно» (321).

Самойловский «старик Державин» строптивее не только ложного патриарха Сельвинского, но и Ахматовой, однако «сельвинские» и «ахматовские» обертоны текста позволяют приблизиться к основному прототипу. Вспоминая о визите в «обиталище богов» (к Сельвинскому), Самойлов указывает точный адрес – «писательский дом в Лаврушинском переулке» (116). В том же доме жил главный кумир ифлийцев, прийти за благослове-

нием к которому они не решились, – Пастернак. В уже цитировавшихся мемуарах Вяч. Вс. Иванов пишет: «Более чем снисходительность, заранее сверхположительное отношение к чужим стихам было у Анны Андреевны установочным, если это были стихи ее современника, особенно не преуспевающего. Не раз, упрекая в разговоре со мной <...> Бориса Леонидовича Пастернака в невнимании к поэтам – его современникам, Ахматова противопоставляла ему Пушкина»¹¹. Самойлов, близко друживший с Ивановым, встречавшийся с Пастернаком на переделкинской даче его родителей и, вероятно, обсуждавший со своим другом различия в отношении к младшим поэтам Пастернака и Ахматовой, в очерке о Пастернаке (вероятно, предполагая, что при издании он будет соседствовать с очерком об Ахматовой и антитеза не ускользнет от читателя) вспоминает: «...говорил с ним о незначасем, не вызвав его интереса, хотя и удостоившись однажды не-обязательного приглашения: да, надо бы встретиться, поговорить. Пастернак, я знаю, общался с некоторыми поэтами. Но учеников не держал» (318).

По мемуарному признанию Самойлова, в Пастернака он влюбился «лет семнадцати» и «года два бредил только его стихами», но затем, в ИФЛИ, «стал несколько остывать от первой влюбленности. Отчасти потому, что увлекся Хлебниковым; отчасти же ввиду расхождений с кругом ифлийских "пастернакианцев"» (316, 317; ср. также 119)¹². Апогея антипастернаковские настроения достигают в сентябре 1944 года, когда Самойлов пишет стихотворение «Пастернаку», снабженное эпиграфом из «Высокой болезни» («Мы были музыкой во льду...»), пронизанное полемическими реминисценциями и резко обличающее адресата¹³. «Музыка», о которой Пастернак говорит в «Высокой болезни», не соответствует духу времени, тоже требующему музыки, но иной: «Я помню лед на Ладого. И срубы / С бойницами, где стынет пулемет. / Где ж ваша музыка! Я помню этот лед, / Мы там без музыки вмораживали трупы <...> И музыка была, / Пусть незатейлива. Пускай гармошкой вятской / С запавшим клапаном и полинявшей краской, / Пускай горбатая – и ей стократ хвала! // Где каждый час свистя влечет беду / И смерть без очереди номер выкликает, / Нельзя без музыки, без музыки во льду, / Нельзя без музыки! / Но где она такая?»¹⁴.

Чаянье новой музыки организует написанное в том же 1944 году первое стихотворение диптиха «Катерина», где появляются реминисценции стихов Мандельштама («В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», «Концерт на вокзале»). Обретение музыки для Самойлова было связано не с поздним Пастернаком (ср. двойственную оценку романа «Доктор Живаго» в записи от 29 января 1958 года: «Значение этой книги много выше ее достоинств. Пленительная независимость мыслей и серьезность в решении

важнейших вопросов бытия. В остальном – проза не очень высокого класса. Автор не знает жизни народа, всё это слабо» – I, 297), а с Ахматовой. В 1960 году он пишет посвященное Ахматовой стихотворение «Я вышел ночью на Ордынку», венчающееся счастливым вопросом: «Откуда музыка у нас?»¹⁵.

Возвращение к Пастернаку приходит лишь после кончины поэта, на похоронах которого Самойлов не был¹⁶ и на уход которого стихами сразу не отозвался. Отложенным откликом, на наш взгляд, и стал «Старик Державин». Вновь обращаясь к дням войны («оборона под деревней Лодвой», где Самойлов был ранен, корреспондирует со «льдом на Ладоге», в который вмерзали «мы» послания; в обоих текстах появляется «пулемет»), напоминая себе о тогдашнем разрыве с Пастернаком, Самойлов радикально меняет акценты: «старик Державин», знающий, что «лиры запросто не дарят» (как не дарят их и за ратную службу), мудрее и выше честно исполняющих долг поэтов-солдат, хотя и кажется им «льстецом» и сановником («в чинах»). Эти аттестации «старика» строятся по модели укориэи, адресовавшихся и Державину, и Пастернаку, который перед войной и в 1946 году (до постановления ЦК) воспринимался как поэт если не близкий к власти, то ею заласканный. «Скаредность» же «старика Державина», не отдавшего лиру ложным претендентам (сберегшего ее в чистоте для будущего Пушкина), прямо связывает его с Пастернаком, не желавшим когда-либо выглядывать себе наследника. Важно, что «старик Державин» уже мертв – все глаголы в стихотворении (в том числе в итожащем четверостишье, где речь идет не о «старике» в годы войны, а о «старике» вообще) стоят в прошедшем времени¹⁷. При этом Самойлов делает «пастернаковский» план стихотворения тайным, не давая отсылку к новому (актуальному для 1962 года) мифу о поэте, строящемуся на мотивах государственной травли, мученичества и безвременной смерти и закрывающему прежнюю – «державинскую» – репутацию Пастернака.

Напротив, ахматовские мотивы (приглядывание к молодым, игровая забота о «передаче лиры») не прячутся. На наш взгляд, это не оплошность и не «обманка»: Самойлову важно соединить в «старике Державине» великих поэтов-современников, не позволив жестко отождествить его ни с одним из них (Ахматова в 1962 году жива¹⁸, упрекнуть в лъстивости и сановности ее невозможно). Поэтому, продолжая тайнопись «Старика Державина», он будет насыщать державинскими мотивами стихи, связанные с Ахматовой и – через нее – с другими великими русскими поэтами XX века: «Смерть поэта» (1966), «Возвращенье от Анны...» (конец 1970 – начало 1971), «Стансы» (1977–1978). Со всей отчетливостью неразделимость Ахматовой и Пастернака заявлена в стихотворении «Вот и всё. Смежили очи гении...» (1967), написанном, вероятно, к первой годовщине кончины Ах-

матовой и развивающем «Старика Державина». «Мы» этих стихов, те, чьи голоса «стали слышны» после ухода неназванных Пастернака и Ахматовой (очерк о Пастернаке Самойлов назовет «Предпоследний гений»), недостойны их – и державинской – лиры. Среди «нас» нет «Пушкина», что подчеркнута цитированием характеристики стихов обреченного Ленского, «нам» (и себе в том числе) переадресованной, – «Говорим и вяло и темно».

Сам же принцип со-противопоставления прототипов при обрисовке «старика Державина» (или, пользуясь оборотом самойловских «Стансов», «коренного поэта») был следствием уроков «Поэмы без героя», где, по точной формулировке Р. Д. Тименчика, «оппозиции этих архисем («поэт-символист», «поэт-футурист», «поэт-акмеист» – А.Н.) выделяют архисему второго уровня – "поэт начала века", которая, входя в оппозиции с другими архисемами, выделившимися в недрах того же текста, в конечном итоге выделяет архисему "Поэт вообще", "Поэт мироздания"¹⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Самойлов Д. Перебирая наши даты. М., 2000. С. 116–118. Ср. там же о поэтическом семинаре Сельвинского при Гослитиздате – С. 126–127. Далее ссылки на это издание даются в скобках.
- ² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 2. С. 296, 702. В № 2 журнала «Москва» за 1958 год были опубликованы глава «Ближних стран» «Сквозь память» (3–5 главы этой главы в окончательной редакции поэмы) и стихотворения «Начало зимних дней» (между 1949 и 1955), «Телеграфные столбы» (1956) и «О, много ли надо земли» (1957).
- ³ Впечатления от вечера Самойлов зафиксировал в дневнике 4 апреля 1946 года; см.: Самойлов Д. Поденные записи: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 231; далее ссылки на это издание даются в скобках, римская цифра обозначает том, арабская – страницу.
- ⁴ Ср.: «Говорила, что ценит четырех поэтов – Тарковского, Бродского, Липкина и меня» (I, 350; 16 января 1964); «Потом о стихах Тарковского, Корнилова, Самойлова, Липкина: – Вот это и будет впоследствии именоваться "русская поэзия шестидесятых годов". И еще, пожалуй, Бродский» (Чуковская Л. Указ. соч. Т. 2. 524 [запись от 28 сентября 1962]); «Говоря о современной нам поэзии, Анна Андреевна – с небольшими вариантами – нередко повторяла один и тот же набор имен тех, кого считала самыми одаренными: Петровых, Тарковский, Самойлов, Корнилов» (Иванов Вяч. Вс. Беседы с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 495). Список примеров можно продолжить.
- ⁵ См. дневниковую запись от 16 апреля 1948: «Сельвинский – настоящий новатор, огромный талант, чрезвычайно умный человек. А между тем он ничего не создал. Его творчество анекдотично. Его уважают поэты, даже завидуют ему. Но – самое страшное – читатели его не читают, да и читать его невозможно <...> В

- Сельвинском мало души. Он не умеет быть самим собой. Он – бутафория, блестящая, талантливая, но бутафория. Он замыслил себя громадным поэтом, замыслил себе облик не по плечу» (I, 250).
- ⁶ Ср.: «Простое величие я видел однажды / В Ахматовой Анне Андревне» (1989). Поэтические тексты Самойлова цитируются по тому «Стихотворений», составленному и подготовленному В. И. Тумаркиным для Большой серии «Новой библиотеки поэта» (в печати). Приношу благодарность составителю, ознакомившему меня с этой работой.
- ⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. VIII. С. 48.
- ⁸ Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1958. С. 449.
- ⁹ Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. Л., 1973. С. 43, 49.
- ¹⁰ Тынянов Ю. Пушкин. Л., 1976. С. 368, 369–370.
- ¹¹ Иванов Вяч. Вс. Указ. соч. С. 495.
- ¹² В действительности дело обстоит сложнее. Восторженные записи о Пастернаке появляются в дневнике еще шестнадцатилетнего Давида Кауфмана (25 и 26 ноября, 2 декабря 1936), но вскоре (3 и 17 февраля 1937) сменяются фиксирующими не только приязнь, но и сомнения. 1 апреля 1938 он пишет: «С Пастернаком далеко не уедешь. Думая о нем, раньше я не чувствовал, что его манера, оторванная от его мирозерцания, не живет <...> Пастернак может остаться любимой безделушкой мастера, но не путем и учением» (I, 92, 93, 95, 107, 112, 125).
- ¹³ В очерке о Пастернаке Самойлов рассказывает об этом стихотворении и цитирует несколько строк, датируя текст не 1944 годом (как свидетельствует рукопись), а 1946: «... Во время войны я мало думал о Пастернаке и о поэзии вообще (дневники и стихи свидетельствуют об обратном. – А. Н.). Но отношение к нему, может быть, после вечера в Колонном зале, вылилось в стихотворение <...> предложил стихи Всеволоду Вишневскому в журнал «Знамя». Стихи тогда, сразу после войны, к счастью, не были напечатаны. После постановления о ленинградцах (т. е. о журналах «Звезда» и «Ленинград», август 1946 – А. Н.) Вишневский позвонил мне и предложил стихи опубликовать. – Теперь поздно, – сказал я» (317). Вероятно, стихи были отданы в «Знамя» под впечатлением от вечера в Колонном зале, о котором позже Самойлов писал: «Все выпали из памяти, кроме Ахматовой и Пастернака. Именно с ними связывалось чувство возбуждения и странной неудовлетворенности <...> Во-первых, неприятно было видеть Ахматову и Пастернака рядом и как бы на равных с тогдашними официальными, казенными поэтами. Их официализация казалась порчей качества и заглушала вещие голоса печали предостережения. Во-вторых, была уверенность, что только мы, фронтовики, видели и поняли трагедию войны. И что именно это есть главная тема поэзии. И что для выражения ее нужны грубые, заскорузлые слова, особый наш новый поэтический язык. "Не про то" и "не так", казалось, писали Ахматова и Пастернак» (320). Отказ от публикации не означал для Самойлова перемены позиции – до 1949 года он включал стихотворение в составляемые для себя итоговые подборки, что согласуется с отношением Самойлова и его друзей к постановлению ЦК: «Мы не хотели сильно обижать Ахматову, Зощенку или Пастернака, но считали, что обижают их из тактических соображений. И горди-

лись тем, что умеем четко отличать стратегию от тактики» (159; ср. также дневниковые записи от 28 августа и 12 сентября 1946, отразившие разговоры с Наровчатовым и Слуцким, – I, 232, 233).

- ¹⁴ Текст не публиковался. Включен в том «Новой библиотеки поэта».
- ¹⁵ Существенно, что текст сокращен до шести строк, отброшены варианты продолжения, где возникла собственно музыка: «Чудак какой-то или гений / Играл мелодию дождя, / Не нарушая сновидений, / И праведников не будя»; далее еще два четверостишья. Посвящение «А.А.» и знаковый топоним объясняют, что неожиданно обретенная музыка – это поэзия Ахматовой.
- ¹⁶ «31 мая (1960 года – А. Н.) мы (находившиеся в Риге Самойлов и Леон Тоом. – А. Н.) узнали о смерти Пастернака. Сразу же решили ехать на похороны <...> но тут со мной что-то приключилось – какая то сердечная напасть. Пришлось вернуться, вызвать врача, который уложил меня в постель. На похороны Пастернака мы опоздали» (312). Характерно, что эпизод этот помещен не в очерк о Пастернаке, а в «Главу с эпилогом». О выступлении Слуцкого на писательском собрании 31 октября 1958 года и своей на него реакции (после собрания Слуцкий пришел к Самойлову, еще не принятому в ССП, а потому на судилище законно отсутствовавшему, и дал прочесть свою антипастернаковскую речь – «какую, не ужаснулся», 168) Самойлов пишет в главе «Друг и соперник».
- ¹⁷ Ср. аргументацию в рассуждениях Самойлова о датировке стихов Слуцкого: «Где-то Евтушенко писал, что "Бог" и "Хозяин" написаны при жизни Сталина. Написаны после смерти, но вскоре, еще до XX съезда. Там все глаголы в прошедшем времени. Про одно стихотворение кто-то сказал: "Там все глаголы врут". У Слуцкого все глаголы говорят правду» (164).
- ¹⁸ Вероятно, 23 сентября 1962 года Самойлов читал Ахматовой «Старика Державина» не просто как одно из свежих стихотворений. Однако Ахматова заговорила о другом из тогда же услышанных стихотворений – «Наташе» (1962). См.: Чуковская Л. Указ. соч. Т. 2. С. 521. Сходно, прослушав «Пестеля, поэта и Анну», Ахматова не отреагировала на свое присутствие в этих стихах, предпочтя обобщенно одобрительную реплику « – В этом много сказано. Впрочем, это вам дано» (II, 14; запись от 10 июля 1965).
- ¹⁹ Тименчик Р. Д. Несколько примечаний к статье Т. Цивьян <<Заметки к дешифровке "Поэмы без героя">> // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1971. Вып. 284. Труды по знаковым системам. V. С. 280.

ГЕННАДИЙ ОБАТНИН

**ЕЩЕ РАЗ О ПЕРВОМ СОНЕТЕ
ИЗ ТРИПТИХА ВЯЧ.ИВАНОВА «РОЗЫ»**

Пора сказать: я выпил жизнь до дна,
Что пенилась улыбками в кристалле;
И ты стоишь в пустом и гулком зале,
Где сто зеркал, и в темных ста – одна.

Иным вином душа моя хмельна.
Дворец в огнях, и пир еще в начале;
Моих гостей – в вуали и в забрале –
Невидим лик и поступь не слышна.

Я буду пить, и томное похмелье
Не на земле завтра ждет меня,
А в храмовом прохладном подземелье.

Я буду петь, из тонкого огня
И звездных слез свивая ожерелье –
Мой дар тебе для свадебного дня¹.

Стихотворение входит во вторую книгу сборника Иванова «Сог agdens», в значительной своей части посвященную посмертным отношениям со своей покойной женой, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, и очевидно, что перед нами – в первую очередь любовный сонет, к ней обращенный. Образ подземелья, вместе с рифмой и темой розы появляется и в рондо «Вечерний луч» из того же круга посмертных текстов:

Вечерний луч, как дальний плач свирелей,
По сумеркам моих угрюмых келий
Отзвучия роняет; и лучу
Певучему я внемлю и молчу,
И каплет мед в отраву темных зелий.

Как пепел тризн глухим вином похмельй
 Кропит Печаль, – отрадой безвеселий –
 Игрою струн – я заглушить хочу
 Вечерний луч.

Но, роза, ты, над синевой ущелий
 Заря вершин, подруга подземелий,
 Где я тоску унылую влачу, –
 Сквозящему покорная мечу,
 Ты бережешь багрянцем ожерелий
 Вечерний луч...

(II, 487).

Не исключено, что источником для «подруги подземелий» из этого стихотворения, скорее всего, служат соловьевские строки про розы и их «темный корень», которые более явно проглядываются в начальных строках третьего сонета из интересующего нас цикла («...всё неодолен / Мой змеевидный корень, – смертный плен / Земных к тебе, небесной, вожделений» – II, 435). Мы привели рондо «Вечерний луч» целиком, чтобы продемонстрировать почти тот же самый набор рифм, что и в сонете. Более того, написанный за много лет до того сонет «Носталгия» из «Кормчих звезд» не только добавляет к набору «ожерелье-подземелье-похмелье-келье» рифму «новоселье», но и первой строкой как бы предвосхищает тему проходящей жизни:

Подруга, – тонут дни! Где ожерелье
 Сафирных тех, тех аметистных гор?²
 Прекрасное немило новоселье.
 Гимн отзвучал: зачем увенчан хор?..

О, розы пены в пляске нежных Ор!
 За пиром Муз в пустынной нашей келье –
 Близ волн морских вечернее похмелье!
 Далеких волн опаловый простор!..

И горних роз воскресшая победа!
 <...>

(I, 623 – 624).

Печальное новоселье – тема этого стихотворения, как, собственно, и интересующего нас сонета из цикла «Розы». При помощи рифм в нем создается определенное смысловое поле: «ожерелье-подземелье-келье-новоселье», где «безвеселие» и, как следствие, некое «зелие-похмелие». Отметим, что все три текста так или иначе касаются и мотива розы: наш сонет – заглавием цикла, «Вечерний луч» – просто обращением к ней и «Носталгия» – путем использования метафор для зари, отражающейся в море («горные розы» и «роза пены»).

Герой сонета выпил «кристалл» вина жизни³. Античные надгробия (например, этрусские) часто представляли собой скульптурное изображение пирующего, т. е. полулежащего за столом покойного с пустым сосудом в руке – только не кубком (кристаллом), но фиалой или фиалом (в глаза бросается родственность со среднеазиатской пиалой). Последний представлял собой плоскую чашу с полусферой-выемкой посередине, а не «широкую бутылку с горлышком» или «стройный высокий кувшинчик», как нам встретилось в толковых словарях, и держался двумя пальцами – за ее край и за выемку, как держат пиалу (что реально виделось И. Анненскому за «мукой идеала», пролитой «из заветного фиала» в эпиграфе к «Тихим песням?»). Пир покойников – чрезвычайно распространенный мотив древнего искусства: например, с описания египетских изображений начинается статья о «симпозионе» в авторитетной «Энциклопедии античности Паули»⁴. В не менее известной книге Эрвина Роде «Психея» описаны несколько посмертных обычаев, возможно, актуальных для происходящего в стихотворении. Один из них – это поминки, когда на начинавшимся после погребения празднике душа усопшего невидимо пирует с живыми; другой – дионисийский праздник Анфестерий, «навь гостинь» – как в свойственной ему манере его назвал Иванов⁵, – когда живые кормят выходящих мертвых и сами едят вместе с ними; и, наконец, настоящий пир мертвецов, изображавшийся на барельефах спартанских могил, где мертвецам прислуживают люди, выполненные в виде фигур поменьше ростом⁶. Герой стихотворения допивает вино жизни и устраивает для мертвых – судя по всему, благородного происхождения, («в вуали и забрале» – пир. Парадоксальность ситуации состоит в том, что, выпив жизнь до дна, он остается пока еще как бы мертвым, он еще только умрет и назавтра окажется рядом со своими гостями, похороненным, как и полагается по его положению, в крипте храма. День смерти окажется и днем свадьбы – родство этих двух обрядов в архаических культурах было хорошо известно Иванову⁷. Такое положение главного героя, «живого мертвого», обратное блоковскому «мертвецу среди людей», помимо того, что, вероятно, как-то соотносимо с эмоциональной и визионерской жизнью Иванова после смерти жены, возвращает нас к теме фиала. Если дерзко заменить «кристалл» на «фиал», то первые два стиха будут звучать как эпитафия, речь надгробной персоны – тоже своего рода заговорившего покойника.

Этот произвол, однако, можно оправдать тем, что соседство «кристалла» и «фиала», как оказалось, не столь уж редко для русской поэзии. Например, в позднем (1919 г.), не публиковавшемся при жизни стихотворении А. Герцык эта переключка особенно выпукла, может быть, из-за того, что стихотворение посвящено размышлению о своем жизненном пути:

Вожатый, что ведет меня измлада,
 Склонился в тихий час и мне сказал:
 Пусть дни твои горят, как звезд плеяда,
 Как до краев наполненный фиал!

Пусть каждый будет полн любовью, страдой,
 И будет всё ж прозрачен, как кристалл.
 Нейди вперед, не засветив лампы,
 Чтоб каждый день в веках не угасал!⁸
 <...>

Это соположение находим уже в «Евгении Онегине», где «кристалл» также соседствует со словом «фиал», содержащий, быть может, для нас неслучайно, напиток любви (5, XXXII):

За ним строй рюмок узких, длинных,
 Подобно галии твоей,
 Зизи, кристал души моей,
 Предмет стихов моих невинных,
 Любви приманчивый фиал,
 Ты, от кого я пьян бывал!

Предположим, что у Иванова был обрисованный выбор. Почему же он выбрал «кристалл»? Всем известно, что это слово (как и «томное похмелье») – из поэтического языка пушкинской эпохи. Достаточно посмотреть в словарь языка Пушкина, чтобы за знакомой всем чернильницей найти значение «хрустальный бокал». Более того, за «магическим кристаллом» предпоследней строфы «Евгения Онегина» следует строфа прощальная, и ее некоторые строки могут послужить даже основным претекстом для всего ивановского сонета в целом:

<...>
 Иных уж нет, а те далече,
 Как Сади некогда сказал.
 <...>
 Блажен, кто праздник Жизни рано
 Оставил, не допив до дна
 Бокала полного вина,
 <...>

Интерес к золотому веку русской поэзии характеризует такое культурное начинание Иванова, как Поэтическая академия, собиравшаяся весной 1909 г. Само по себе это начинание было весьма в духе времени – именно в 1908–1909 гг. в русском обществе расцветает «пассеизм» как общественное

настроение, центром которого можно смело считать журнал «Старые годы»⁹. Показательно, что иногда вместо Иванова лекции на «башне» читал Ю. Верховский, уже тогда страстный поклонник пушкинской эпохи. Интересной параллелью к занятиям Верховского творчеством А. Дельвига может служить книжка С. Л. Бертенсона, близко стоявшего к журналу «Старые годы», а также к организованному именно в 1909 г. Обществу защиты памятников старины, о П. Катенине (1909). Поэтому не случайно, что в кругу учеников «про-академии», как позже, с открытием Академии стиха, Общества ревнителей художественного слова при «Аполлоне», стали называть собрания на «башне», процветали стилизации литературного быта из пушкинской эпохи, обмен посланиями, реальная и воображаемая практика дамских альбомов и т. п. Всё это создавало антураж пассаизма, который стал ассоциироваться с определенным настроением в поэзии 1910-х годов, дань которому отдали поэты самых разных дарований. Следы его можно найти в стихах одного из слушателей «про-академии», Осипа Мандельштама. Возьмем, например, одно из его стихотворений, где рифмуются, как и в интересующем нас сонете Иванова (которому это стихотворение и было послано автором 13 августа 1909 г.), «зала» и «кристаллы»:

В просторах сумеречной залы
 Почтительная тишина.
 Как в ожидании вина,
 Пустые зыблются кристаллы;¹⁰
 <...>

Несмотря на то, что мы пока лишены возможности датировать разбираемый текст, ясно, что литературный пассаизм и есть ближайший контекст ивановского сонета, именно оттуда появляется кристалл и именно туда надо помещать его эмоциональный строй. Мандельштам, пока лишь поэт-ученик, естественно оказывается в круге тех же тем, хотя в их трактовке очевидны и его личные акценты. Одна из них – вино и поэзия. В посланном Иванову 22 октября 1909 г. стихотворении «В холодных переливах лир...» вино соседствует с музыкой (осень «Печатает вино в амфорах» – I, 40):

Как успокоенный сосуд
 С уже отстоянным раствором,
 Духовное – доступно взорам,
 И очертания живут.

(I, 40)

Осенние «переливы лир» имеют отношение к искусству запечатывания вина, оформления стихийного, пьяного начала. Через год, летом 1910 г.

Мандельштам опять посылает Иванову стихотворение «Вечер нежный. Сумрак важный...», где морской прибой, описанный как музыка (ср. ивановское «музыка валов»), вызывает у героя состояние опьянения и некое чувство:

<...>

В нас вошла слепая радость –
И сердца отяжелели.

Оглушил нас хаос темный,
Одурманил воздух пьяный,
Убаюкал хор огромный:
Флейты, лютни и тимпаны.

(I, 55)

В другом стихотворении, посвященном С. Каблукову, все три темы – опьянение, бурное море и сердечное переживание – еще более отчетливо связаны:

<...>

Растет прилив славословий –
И вновь, в ожиданьи конца,
Вином божественной крови
Его – тяжелеют сердца.

(I, 56)

Очевидно, что образный, да и концептуальный строй стихотворений Мандельштама находится в прямом родстве с ивановским (или наоборот), недаром он позже «признал его "Камень"»¹¹. Тема, поднятая в этих стихотворениях, чрезвычайно важна для Иванова-теоретика в целом и по многим причинам остро актуальна для 1909 г. в его жизни. Результатом его размышлений над ней стала эпохальная статья «Заветы символизма» с ее апологией формы в искусстве и обуздания личных страстей в духовной жизни художника («внутренний канон»). Находящееся в видимом противоречии с положениями Иванова как идеолога поэтического языка, его полным неприятием рифмы¹², пристрастие к рифменным играм может быть понято именно в качестве формы такого обуздания. В курсе стиховедения, прочитанном на «башне», Иванов был сосредоточен не только на «ритмомании»¹³, как это называл В. Чудовской, но в большой мере и на истории и идеологии твердых строфических форм, организатором которых чаще всего выступает именно рифмовка. Напомним, что именно тогда на «башне» и около расцвели игры по отгадыванию рифм и написанию стихов на заданные рифмы. Для комментируемого сонета такими рифмами можно считать перечисленные выше к слову «ожерелье».

К. Ф. Тарановский возводил образ ожерелья из мертвых пчел из стихотворения Мандельштама к ожерелью из рассматриваемого сонета, соединенного с эротическим мотивом пчел из второго стихотворения того же цикла. В качестве источника для образа у Иванова он нашел поразительный пример: стихотворение В. Печерина «Торжество смерти», где соседствуют и ожерелье, и память. Ассоциация жемчуга со слезами, присутствующая в этом стихотворении («...Жемчугу богатое собрание? / Смотрите: крупно каждое зерно, / И каждое зерно – слеза, воспоминанье...»), мотивирующая образ «звездных слез», Тарановским однозначно возводится именно к Печерину: «Ожерелье – произведение высокого мастерства; оно у обоих поэтов символизирует не поэзию вообще, а конкретные строки: у Вячеслава Иванова – о любви и слезах, у Мандельштама – мертвых пчелах-поцелуях, превративших сладость жизни в свет и теплоту»¹⁴. Нет сомнения, что пчелы, их укусы в особенности, у Иванова в этот период творчества ассоциировались с эротизмом, и такая трактовка находится в непростых отношениях с традицией¹⁵. Но ассоциация жемчужного ожерелья с поэзией как раз распространена. Мы имеем дело с определенным топосом «(жемчужного) ожерелья», где смыкаются темы памяти, любви к женщине и стихов-молитв (четок). Кроме того, ассоциация жемчуга и слез относится к древнейшему слою метафор: она есть в Ипатьевской летописи, народных поверьях¹⁶ и распространена, например, у Рудаки¹⁷, жемчуг как застывшие слезы (дождь) Аллаха – вообще частый мотив восточной литературы.

Возвращение топоса, понятия греческой риторики, в качестве удобного литературоведческого понятия связано с классической книгой Эрнста Курциуса «Европейская литература и латинские Средние века» (1948). В кратком обзоре структуры античной риторики Курциус останавливается на одном более разработанном ее подразделе под названием «inventio». Он, как и другие пять, в свою очередь, делился на пять частей, свойственных для юридической речи, из которых третья, «argumentatio» или «probatio», была призвана убедить слушателя в правдоподобности, доказательности того, о чем говорить оратор. Постепенно для каждого случая установился набор аргументов, призванных сделать это. Это были интеллектуальные темы, мыслительные ходы, готовые для развития и модификации по усмотрению каждого конкретного оратора. Они и назывались «общие места», и были переведены на латынь как *loci communes*, а из латыни перешли далее и в европейские языки. Совершенно естественно античник Ф. Зелинский заканчивал одно из своих писем к античнику Иванову обыгрыванием топоса прощания: «Пока же позвольте пожелать Вам... впрочем, этот топол уже исчерпан. Итак, просто, но сердечно пожать Вашу руку как Ваш неизменный Ф. Зелинский»¹⁸. После угасания греческих городов-государств и падения римской республики, т. е. после исчезновения необходи-

мости в юридической и политической риторике, наука ораторского искусства, по сути, приобрела новое, несвойственное ей значение: она проникла в литературу и пронзила все литературные жанры. Впрочем, некоторые топосы изначально имели не риторическое, а поэтическое происхождение, поскольку обмен между поэзией и прозой был весьма интенсивным. Античные топосы получили новую жизнь, стали своеобразными клише¹⁹. Для их описания Курциус и предложил вернуть исконное название «топос». Процессу перехода античной топики в литературу Средних веков и далее в литературу Нового времени Курциус посвятил специальную главу, из которой становится более ясным, что именно он имел в виду. Например, для топоса утешения по поводу человеческой смертности было принято перечислять известных исторических и даже мифологических героев, которые всё же умерли, несмотря на их знаменитость. Или топос авторского самоуменьшения, относящийся обычно к вводной части речи, уменьшения собственного убогого дара, языка, стиля, метра и т. д. Другим разделом топосов были топосы заключения, например, конец рассказа мотивировался наступлением ночи²⁰. Поскольку на таком обширном материале невозможно говорить о любого вида заимствованиях – о цитате, аллюзии, реминисценции, – то Курциус не раз объясняет их распространенность принадлежностью к коллективному бессознательному в юнговском смысле, как если бы эти авторы, между которыми лежат сотни лет, видели одинаковые сны²¹.

Топос поэзии как ожерелья можно найти в самых разных текстах – и у Пушкина (отмеченное Тарановским стихотворение «В прохладе сладостных фонтанов...»), и у Фета («Что ты, голубчик, задумчив сидишь...»). 1883 – где герой расстроен тем, что не может найти слова из приснившейся ему песни, как выпавшие из ожерелья бусины: «Точно случилось жемчужную нить / Подле меня тебе врознь уронить...»). Во «2-й, драматической» «Симфонии» Андрей Белый этот образ, подобно Печерину, напрямую связывает с памятью. Поскольку в музыкальной ткани «симфонии» к каждому образу необходимо еще подойти, ближайшей мотивирующей метафорой здесь опять служит сравнение слез с жемчугом. Одна из героинь симфонии, «сказка», узнает о самоубийстве влюбленного в нее «демократа»: «...5. Дрожали коралловые губы, а по бледно-мраморным щекам капались серебряные жемчужины, застывая в ирисах, приколотых к груди»²². Страницей спустя ее «память о мечтателе, сидя в маленькой лодочке, уплывала в даль изумрудного моря»²³. Этот образ, судя по тому, что сама сказка в тексте неоднократно ассоциируется с А. Бёклином, может быть отчасти мотивирован сюжетом «Острова мертвых», вариацией античного мифа об «островах блаженных», куда отправляются души усопших после смерти. В пределах той же нумерации и появляется интересующий нас итоговый вариант: «9. Память о мечтателе, сидя в челне, уплывала в даль

изумрудного моря: это была девушка в ожерелье из слез». В таком законченном виде образ повторяется еще раз позже, в рамках минисюжета о священнике Иоанне, талант которого состоит в утешительной подготовке умирающих к смерти. В этом контексте преодоления смерти опять появляется и «любовь сказки к памяти мечтателя», ставшая из темы мотивом: «А память уплывала в даль изумрудного моря; это была юная девушка в ожерелье из слез»²⁴.

Поэтическая культура 1910-х гг. также не прошла мимо этого образа, даже если посмотреть только на названия книг. Название стихотворного сборника Александра Биска «Рассыпанное ожерелье» (1912) могло бы быть прямой аллюзией на Фета, если бы его не открывал в качестве дешифрующего эпиграфа авторский перевод стихотворения из Рильке, где подспудно присутствует и тема девического альбома («Я б хотел эти песни прилежно / В ожерелье снизить на заре, — / Подарить его девушке нежной, / Одинокой сестре»). Интересно, что слезы сразу появляются рядом с жемчужным ожерельем и в стихах Биска: «...Нитку жемчужин сплели волоконца / В матово-белой, туманной дали. / Лодка скользит и волнует слезинки / Там, позади, в прихотливой гряде...»²⁵. Чрезвычайно важно, что и весь сборник Биска, по наблюдению К. М. Азадовского, является если не подражанием, то продолжением рильковской поэтики²⁶. Еще более показательно название стихотворного сборника Георгия Рыбинцева «Ожерелье из слез и цветов» (1913). Стихи его непрерывно кого-нибудь напоминают: первый раздел называется «Тихая радость» («дышать и жить»), название второго раздела сразу напоминает и Коневского и Иванова одновременно: «Пристрастия и раздумья», Бальмонт слышится в заглавии «Под весенним небом», а заканчивается книга просто «Трилистниками». В самих стихах этого еще больше: и «Тихая тайна», и «Коломбина», и «В ресторане» (Блока вообще много), и т. д. Но самое интересное, что и эмоциональный строй Рыбинцева похож на «маллармизм» раннего Мандельштама²⁷: тонкие чувства, переживание хрупкости и тяжести мира вещей и т. д. У обоих поэтов они концентрируются в темах Бога и памяти: сквозным мотивом и Мандельштама и Рыбинцева является молитва, гимн или благодарность Богу, только у Рыбинцева этот мотив как-то связан с заглавием сборника и его основной метафорой, ожерельем. Декларативный текст, стихотворение «Поэтам», открывающее книгу, молитву предлагает как единственный поэтический выход:

<...>

Только у вас одиноких
Светлый Христос на пути,
Знаний святых и высоких —

Светы молитвы глубокой.
Только бы с вами идти...²⁸

Мотив повторяется в стихотворениях «Молитва вечерняя», «Радость Господня» со строками «Светлые, светлые гимны / Радостных песен слова. / День золотой и бездымный / В сердце звенит синева»²⁹. Примечательно, что в сборнике есть и стихотворение «В альбом», с эпиграфом из Баратынского, уподоблявшего альбом кладбищу³⁰.

Следующей ступенью к профанации этих тонких чувств является «Ожерелье слез», первый сборник Натана Пинчука (1914). В предисловии к его книге Л. Мунштейн (Lolo) советовал читателям: «Переплетите четки своего внимания с деликатной молчаливостью и осторожно загляните в хрупкую душу поэта»³¹. Ожерелье слез у Пинчука обозначает, собственно, сам сборник стихотворений, причем, конечно, любовных, как явствует из одноименного текста, открывающего книгу и посвященного некой Б.К. Автор подносит ей ожерелье-книгу стихов:

За то, что грусны песен звуки
Души коснулись твоей,
За то, что поняла ты муки
О доле лучшей юных дней
Прийми! <...>³²

Далее, впрочем, эта ассоциация не появляется, зато мощно («Когда впервые я почувал вдохновенье...»³³) разворачивается тема унылой слезливой любви и тоски, вплоть до кокетливого признания: «Знаю я сам, что тоской беспрестанною / Все уж наскучили песни мои...»³⁴.

Несмотря на все старания, нам остался пока недоступным сборник поэта и художника Л. Голубева-Багрянородного «Ожерелье плевков» (Ростов-на-Дону: Эгосамость, 1919), равно как и изданные там же и тогда же его «Слезы восковые», утерянные в доступных книгохранилищах, но уже по заглавию можно предположить, что эгофутуристическую агрессию Голубева-Багрянородного вызвал сам образ стихов-ожерелья³⁵. Женская составляющая этого топоса проявилась в забавной книге второстепенного эмигрантского писателя В. Перемиловского «Ожерелье жемчужное» (Харбин, 1923), которая представляет собой антологию фрагментов из русских литературных и житийных текстов, посвященных женщинам, и ее оглавление, соответственно, организовано по именам этих героинь: «Ефросиния» (отрывок из «Плача Ярославны»), «Лукерья» (отрывок из «Живых мощей» Тургенева) и т. д.

Но всякий топос имеет источник или источники, и для топоса поэзии как ожерелья – это любовная персидская и отчасти арабская поэзия

(вспомним Саади, упомянутого Пушкиным в последней строфе «Евгения Онегина»). В качестве показательного примера можно указать на трактат арабского юриста и богослова Абу Мухаммада Али ибн Ахмада ибн Хазма (р. 994) о любви, изложенный, как и было принято, в виде занимательных историй, смеси прозы и стихов, под названием «Ожерелье голубки» (разумеется, голубка – символ сладострастия)³⁶. Пример этот показателен тем, что его никак нельзя считать источником для поэзии 1910-х гг.: он был переведен на русский язык лишь в 1933 г., с арабской рукописи, хранившейся в Лейдене, и никак не мог быть до этого года известен нашим поэтам. Между тем, в арабском существует глагол, обозначающий одновременно «приводить в порядок» и «нанизывать на нитку», который обычно применяется в отношении стихов³⁷. В русской поэзии это отнюдь не языковая метафора, ср. у Д. Крючкова: «Кто-то ниже жемчуга слов, / Чередой / Потонул / В нишах окон...»³⁸. У персидского поэта Хафиза в переводе Е. Дунаевского: «Хафез, нанизывай, как жемчуг, стихи напевные газели – / Чтоб в небе звездным ожерельем тебе рассыпалась хвала»³⁹. У А. Джамии стихи-жемчужины, разумеется, носят любовный характер: «Измученный редкостным перлом светлой тайны твоей любви, / Нанизал Джамии ожерельем жемчуг слова на нитку строк»⁴⁰. Жемчуг не обязательно ассоциировался со стихотворным текстом, это может быть прозаический рассказ, как в сочинении Имада ибн Мухаммада ан-Наари «Жемчужины бесед», где каждая жемужина – это занимательный рассказ ученого попугая, отвлекающего свою хозяйку от супружеской измены в отсутствие хозяина в течение пятидесяти двух ночей⁴¹. Нет смысла проследивать, каким образом образ ожерелья мог дойти до Иванова, – каналов его трансляции слишком много. Например, сравнение жемчужного ожерелья с поэзией есть и в «Западно-восточном диване» Гёте, в стихотворении, входящем в книгу любовных стихотворений «Зулейка-наме»: «Здесь перлы поэзии, / Те, что мне выбросил / Страсти твоей могучий прибой / На берег жизни пустынной, / Искусными пальцами / Тонко подобранные, / Сплетенные с золотом / И самоцветами, – / Укрась ими шею и грудь! / Они – дождевые капли Аллаха, / Созревшие в скромной жемчужнице!»⁴². Гёте – писатель особой важности для Иванова, а первую книгу «Западно-Восточного дивана» завершает наиболее цитирующееся им стихотворение «Блаженное томленье». В ином случае можно было бы указать на ориенталистские тексты европейского романтизма, например, на сборник В. Гюго «Восточные мотивы» (1829)⁴³, название которого повторено было заглавием первого сборника В. Величко (1890, 2-е изд. 1894). Восточное происхождение топоса ожерелья намекает на то, каким новым вином хмельна душа лирического героя: как и у Омара Хайяма и Гафиза, воспевавших – особенно в русских переводах – вино, у него «пить» и «петь» соседствуют. Да и тема пчел ассоциировалась

с Востоком, например, у Кузмина: в цикле «Венок весен (Газелы)» в шестом стихотворении «Вверх взгляни на неба свод: все светила!» он игриво соединяет пчелы-звезды и почти ивановские пчелы-поцелуи: «Легких пчел прилежный рой в росных розах, / Мед собирают в звездный сот все светила. / Поцелуев улей мил: что дороже?»⁴⁴.

Очевидно, что перечисленные выше ожерелья русских поэтов вольно или невольно были данью и продолжением моды на поэзию Востока, которая была шире, чем деление на литературные группы и течения. Иванов уже в 1906 г., в период «Северного Гафиза», отдал дань стилизаторским экспериментам с русской газелой, и тот же импульс «мудрости неги» можно было бы проследить вплоть до цикла «Герань персидская», открывающегося тремя газелами, в сборнике шутника П. Потемкина «Герань»⁴⁵. Можно вспомнить и литературно более далекий пример – цикл «Песни Палестины. С арабского» в неучтенном в солидной библиографии П. И. Тартаковского⁴⁶ сборнике «подбрюсника» А. Журина «Вечные мгновения» (М., 1913), где ориентализм привлек внимание поэта из-за экзотики, как и Гумилева с его «Жемчугами» (1910). Не забудем, что Иванов, и сам до приезда в Россию объездивший немало стран, до Палестины включительно, собирался составить компанию Гумилеву в одно из его африканских путешествий⁴⁷. Видимо, общей модой на Восток было вызвано появление такого колониального товара, как курьезное издание «Четки успеха. Четки здоровья. Четки счастья» (1912), представляющего собой крохотную книжечку высказываний, служащих какой-то разновидности самовнушения: «Я всегда буду здоровым», «Я доволен. Я счастлив», «Я буду ходить и сидеть прямо и каждый день давать работу мускулам», «Воздух – дыхание жизни. Я буду вдыхать его как можно чаще и как можно больше»⁴⁸. Каждое высказывание и есть бусина, а три раздела «четок» состоят из семи таких высказываний, так что их можно перебирать не только последовательно – для этого они напечатаны так, чтобы книжечка перелистывалась снизу вверх, а не справа налево, – но и, например, все седьмые подряд, они будут организованы тематически. Интересно, что на первой же странице обложки помещено строгое предупреждение, что «перепечатка будет преследоваться законом», которое, если задуматься, не может относиться к содержанию безличных, расхожих банальностей, но, очевидно, именно ко всей их композиции в целом. Так прихотливо проявляется здесь тема непрременной цельности четок-ожерелья, когда утерянная бусина нарушает смысл всего текста.

Ориентализм русского модернизма во всех его разновидностях – слишком большая тема, чтобы рискнуть хотя бы на приблизительные дефиниции⁴⁹, но интересующий нас образ появляется в текстах, далеких от пассаистской ориентации. Например, можно вспомнить здесь творчество

К. Липскерова. Переводами из «Гюлистана» Саади, предваренными упомянутой выше пушкинской строкой из финальной строфы «Евгения Онегина», завершается его первый сборник «Песок и розы» (1916). Первое стихотворение сборника ассоциирует слова в стихотворении и четки: «За словами благие веду я слова восьмистиший, / Как поклонник Аллаха молитвенно двигает четки»⁵⁰. Липскеров соединяет восточную стилизацию на стиховом и образном уровнях и совершенно иной Восток, воплотившийся в цикле, а позже и сборнике «Туркестанские стихи» (второе дополненное издание. М.: Альциона, 1922): оба Востока обозначены уже в заглавии как розы и песок. В «Туркестанских стихах» есть, например, цикл сонетов, и это Восток в восприятии пришельца, похожий на «плотскую» Украину В. Нарбута (ср., например, строку, описывающую случайное, не без эротизма, столкновение ночью на узкой улице: «Я чую дых и запах душных губ»⁵¹). Этот Восток Липскерову подарили меценатствующие супруги Брик – Лиле посвящено стихотворение «Ош», – свозившие поэта в Туркестан. Такой Восток иногда ассоциировался с другой окраиной империи, Кавказом, как у русского патриота В. Величко (см.: «За Русь! За нашу Мать / Поднимем кубок пенный!»⁵²) в цикле «Кавказская лира» из сборника «Арабески» (1904) или как в стихотворениях прозаика С. Буданцева, также пропущенных Тартаковским. Но если Величко, пусть редко, старается заговорить на языке любовной персидской поэзии, он сразу хоть как-нибудь да вставляет ожерелье: «Конца нет печалей моих ожерелью / И сердце в груди от любви изнывает!»⁵³. Персидская тема всплывала у эстетствующих поэтов, например, большую дань ей отдал А. Кусиков (Кусикян), чей ориентализм, впрочем, видимо, был мотивирован происхождением, как и у М. Шагинян с ее длительно популярным сборником «Orientalia» (1913), где, кстати, нет формальных следов поэтики восточной литературы. Среди предприятий, связанных с именем Кусикова, показательным является сборник трех поэтов, Кусикова, Бальмонта и Антония Случановского, «Жемчужный коврик». В стихах Кусикова из этого сборника не только становится ясным, что имеется в виду коврик молитвенный, но появляется и знакомая нам метафора «слезы/жемчуг»: «Ты кроткий в облаках, быть может, Ты услышишь / Мою Молитву Дня – / Мой Коврик жемчугом, слезами Сердца вышит. / Услышь меня!»⁵⁴. Кусиков имитировал стихотворные формы суфийской поэзии, например, в очевидно «хайямовском» цикле «Рубайят»⁵⁵.

Как и ожерелье из слез-звезд-стихов, «тонкий огонь» также, хотя и не в такой степени, полигенетичный образ. Основной источник его может опознать лишь знаток древнегреческой поэзии в оригинале, и этой находкой мы навсегда обязаны Н. В. Брагинской. Речь идет о выражении «тонкий огонь» (λεπτός πυρ) в знаменитом описании симптомов любовного

чувства, отрывке под номером XXXI, который незаконно в переводе Иванова получил название «Красавице»: «...по жилам тонкий / Знойным холодком пробегает пламень»⁵⁶. Вполне возможно, что Иванов в этом переводе пользуется словоупотреблением М. Ломоносова, нашедшего словосочетание «тонкий пламень» для описания северного сияния в «Вечернем размышлении о Божию Величестве» («Что тонкий пламень в твердь разит?»). Косвенным свидетельством интереса поэта к этой оде может служить использование другой цитаты из нее, «Не льдисты ль мешут огонь моря», в качестве одного из подзаголовков статьи «Кручи» (1919). Не исключено также, что здесь использован каламбур с библейским выражением «веяние хлада тонка» (3 Цар. 19:11–12, в русском переводе «веяние тихого ветра»). Иванов помнил это выражение: «В существе своем, художество – веселая наука, воплощение ритма и меры, чуткое ухо к веяньям тонким <...>» (статья «О веселом ремесле и умном веселии» – III, 65). Каламбур предполагает, что тот, к кому он обращен, легко распознает языки, тексты, выражения, между которыми идет каламбурная игра. Для языкового сознания начала XX века использование слова «кристалл» также было неизбежно двусмысленным, т. е. каламбурным. Иванов не прячет свои источники, он работает либо с заведомо узнаваемыми цитатами, либо с топосами. Помимо разобранного материала одним из доказательств интереса Иванова именно к ним будет указание на сравнение кудрей с фиалками – одновременно устойчивый эпитет в древне-греческой поэзии (знаменитое стихотворение Алкея к Сафо, Пиндар, Вакхилид), но и настолько распространенный образ в поэзии Востока, что это вызвало даже примечание переводчика: «*Фиалка* в персидской поэзии синоним кудрей»⁵⁷; ср. у Иванова в поэме «Суд огня», основанной на греческом мифе, но посвященной «гафизиту» С. Городецкому: «Кудри-фиалки под шлемом темны. / Очи влажны / Мглою опьянительной...» (II, 247). Кстати, глаза, «опьяненные» любовью, также не раз встречаются в поэзии Востока, ср., например, у Саади: «Двум опьяненным глазам нынче хвалу воздаю...»⁵⁸

Литературный топос образуется ключевыми мотивами (ожерелье-жемчуг-слезы [звезды]-стихи [в альбом]-молитва), что по своей организации напоминает семантику рифмы, – а Иванов, как и Блок, был убежден, что рифма есть смысловой, а не орнаментальный прием⁵⁹. Верность однажды найденным рифмам характерна для поэтики Иванова: рифма «Сирен – Лор(р)эн» повторяется в стихотворениях «Сирены» из сборника «Эрос» (II, 367) и в стихотворении «Два художника» из «Кормчих звезд» (I, 633), или более очевидная рифменная пара «свирель – хмель» находится в стихотворениях «Змея» и «Вызывание Вакха» (I, 363, 369; последний случай, впрочем, может быть обусловлен тем, что оба текста входят в «Эрос», создававшийся быстро, на одном дыхании⁶⁰), примеры можно продолжать.

Практика газелы с ее моноримом и редифом – увлекательная игра на бесконечной тавтологии – находится в том же ряду и одновременно не противоречит той негации роли рифмы, которая в целом характеризует идеологическую стихологию поэта. Но и топос – это также семантическое поле, по которому блуждает поэт или поэты. Интертекстуальный анализ, если его применять к творчеству Вяч. Иванова, нуждается, вместо вычисления цитаты-цикады⁶¹, в реконструкции топосов, где в анфиладе сквозящих образов их авторы теряются. Конечно, не редкость, что авторам это не нравится, и грань между топосом и заимствованием, даже если его назвать подражательностью, тонка, но верится в искренность Иванова, который не понимал Брюсова, предъявившего ему осенью 1913 г. претензии за использование «его» рифмы⁶². В конце концов, ведь мифотворцы и не должны стоять непременно за авторство своего мифа!

Этот подход нам кажется более созвучным самой природе ивановской поэтики. В сборнике Брюсова «Все напевы» есть посвященное Иванову стихотворение «Воссоздателю» (1909), где тонко подмечена суть ивановских отношений с традицией, т. е. в нашем ракурсе поэтика интертекста – это воссоздание целого по обломку и тем самым его оживление⁶³, что прекрасно описывает и переводческую манеру поэта (ср. выше с Биском). Эта поэтика воссоздания, кажется, могла бы быть полезной при анализе стихотворений и других поэтов-символистов. Например, в стихотворении будущего «тютчеведа» Г. Чулкова «Памяти Тютчева» она подана даже несколько декларативно: «Тебе, поэт разлада, раздвоенья, / Я воскурю душистый фимиам; / Предчувствие твое, твое томлень / В себе пересоздам <...>»⁶⁴. Самый архаизирующий стиль Иванова, хотя бы в силу своей особенности, влечет к поискам литературных предшественников, но поиск цитатных связей с другими поэтами-архаистами – ведь Иванов на них похож! – будь то Иван Коневской, В. Кюхельбекер или В. Тредьяковский, дает мало результатов. У слов нет автора, он есть только у сочетания слов, как нет автора у жемчужин, которые суть слезы Аллаха, но только у ожерелья из них.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Иванов Вяч. Собрание сочинений.* Брюссель, 1974. С. 434. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.
- ² «Ожерелье гор», видимо, достаточно распространенный образ. Ср., например, у В. Стражева: «У ног Флоренция в садах зеленых тонет, / И ожерелье гор в тумане млечном спит» (*Стражев В. Путь голубиный. Лирическая повесть.* М., 1908. С. 35). Примечательно, что стихотворение помечено «Fiesole» (почему Флорен-

ция и находится («у ног» героя), и соблазнительно было бы предположить, что и герой «Носталгии» также вспоминает пейзаж вокруг Фьезоле.

- ³ Образ вина жизни, которое «пенится улыбками», в силу его необычности нуждается в историзации. Не исключено, что отчасти он мог быть навеян античной литературой. В «Эллинской религии страдающего бога» Иванов косвенно указывает на один возможный источник: греки «...жили, окруженные вечным видением воздушно-голубых горных очертаний, островов, похожих на замки из самоцветных камней и обильного глубокими, прихотливыми заливами и заливами моря, голубого, как бирюза, или синего, как сафир или синее гроздие – греческой "Фалассы", улыбающейся, как говорит Эсхил, бесчисленными улыбками» (Новый путь. 1904. № 2. С. 65–66). С помощью эрудиции Н. В. Брагинской удалось установить, что имеется в виду начало «Прометея прикованного», строка 89. Не отсюда ли повторенный в двух стихотворениях Иванова, в «Богинях» и «В челне по морю» из цикла «Thalassia» в «Кормчих звездах», эпитет «ликующий» по отношению к морской воде? Или из того же цикла в стихотворении «Прилив», где облака, отраженные в воде прилива, «смеясь, лучатся»? Сравнение плеска волн со смехом было также в двух стихотворениях Катулла (31. 11–14): «vosque, limpidae lacus undae, / ridete quidquid est domi cachinnorum!» (буквально: «А вы, волны прозрачные озера, смейтесь, сколько есть дома смешинок»); в переводе А. Фета это стихотворение называется «К полуострову Сириону»: «Вы, волны озера сквозные, веселитесь: / Всё смейся, что в дому хохочущего есть» (Стихотворения Катулла. В переводе и с объяснениями А. Фета. СПб., 1899. С. 55). Примечание Фета свидетельствует о том, что строка запоминалась: «Какой неподдельной радостью звенит этот неожиданный стих, которому равного не скоро сыщешь», а также: 64 (Свадьба Пелея и Фетиды) ст. 269 и далее: «procedunt leviterque sonant plangore cachinni», в переводе Фета: «Тут, как зефир, что дыханием утренним спящее море / Пробуждает и, падая вкось, вызывает в нем волны, / Чуть лишь Аврора восстанет с порога подвижного солнца, / Тихо в начале они, дыханием кротким гонимы, / Двигаются, легкие звуки их плеска с хихиканьем сходны, / После под крепнувшим ветром вздымаются больше и больше, / И, пурпурным вдали отливая сияньем, катятся, / Так, покидая преддверие царских покоев, все вместе, / Порознь каждый к себе проворной стопой расходились» (Катулл... С. 115–116, находками цитат из Катулла мы опять обязаны Н. В. Брагинской). В какой степени этот образ можно соотнести со знаменитым рефреном «море смеялось» из рассказа Максима Горького «Мальва» (1897), пока трудно сказать. Образ, вновь найденный Горьким, разошелся по многим другим текстам, ср., например, в стихотворении Н. Полярова «Робкий полет паутины...»: «Море смеется устало...» (Стихи. М., 1908. С. 29).
- ⁴ Мы пользовались новым изданием (Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hrsg. Von Hubert Cancik und Helmuth Sneider. Stuttgart; Weimar, 1998. Bd. 4. S. 790), но Иванов, разумеется, имел в своей библиотеке по крайней мере несколько томов старого издания начала XX в. (пользуемся случаем внести поправку в №№ 997 и 1581 списка Ивановской библиотеки, см.: Обатнин Г. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Europa orientalis. 2002. XXI: 2).

- ⁵ *Иванов Вяч.* О Дионисе орфическом // Русская мысль. 1913. Ноябрь. Кн. 11. С. 70.
- ⁶ *Rohde E.* Psyche. The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks. Transl. by W. B. Hillis. London, 1925. P. 167–169.
- ⁷ См., например: *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 218.
- ⁸ *Герцык А.* Из круга женского. Стихотворения. Эссе. М., 2004. С. 155–156.
- ⁹ О пассаизме см. нашу статью: *Обатнин Г. В.* Из истории общественных настроений: пассаисты // Новый мир искусства. 2004. № 3. Впрочем, основную мысль ее можно описать цитатой из рецензии на выставку «Старых годов»: «Ретроспективные художественные выставки, "исторические концерты", "старинный театр" – явление, характерное для нашего времени. <...> Велико их значение и чисто-научное» (*Полиевктов М.* Выставка «Старые годы» // Лебедь. 1909. № 2 (6). 15 января. С. 39).
- ¹⁰ *Мандельштам О.* Собрание сочинений в 4-х тт. М., 1993. Т. 2. Стихи и проза. 1906–1921. С. 39 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы). Стихотворение «В просторах сумеречной залы...» описывает ряд бокалов, возможно, не без отзвука пушкинских строк про Зизи и «строй рюмок узких».
- ¹¹ Мандельштам в записях дневника С. П. Каблукова. Сопроводительный текст к публикации – А. Морозова // Вестник РСХД. 1979. № 129. С. 151.
- ¹² Обзор их см. в: *Обатнин Г. В., Постоутенко К. Ю.* Вячеслав Иванов и формальный метод // Русская литература. 1992. № 1.
- ¹³ Один из ревностных посетителей Про-Академии, В. Пяст, пытался даже печатно указать на то, что открытие ритма было совершено в Петербурге независимо от Андрея Белого: «Только два года тому назад, благодаря лекциям Вячеслава Иванова в его "про-академии", сведения об этом законном отсутствии ударений в одном из двух рядом стоящих ямбов или хореев сделались достоянием наших поэтов. <...> Было произнесено слово "пзон"; и слово это стало боевым сигналом, лозунгом дня в нашей поэтической семье» (*Пяст Вл.* Андрей Белый и поэтическая консерватория // Отклики художественной жизни. 1910. № 3. 28 октября. Стлб. 126–127).
- ¹⁴ *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 149.
- ¹⁵ Например, в античной традиции пчелы более всего ассоциировались с посредничеством между богами и людьми и обретением словесного/пророческого дара (знаменитые примеры с Пифией, которую Пиндар назвал «дельфийской пчелой» или сооружение сота на устах Платона, выражение «медовые речи/уста» и т. д., подробнее см. в: *Касьян М.* Божественные пчелы – gens aeterna // Индоевропейское языкознание и классическая филология – VIII. Материалы Чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского. 21–23 июня 2004 г. СПб., 2004. С. 323–336). От этой традиции во втором сонете Иванова из рассматриваемого цикла осталось наименование пчел «гостями Божьими» (II, 435). Ясно также, что ассоциация их с эротизмом также не изобретение Иванова – нам это встречалось, например, в истории искусства, у Л. Кранаха, – но это составляет тему отдельной комментаторской работы. Например, пчела в эро-

- тическом контексте весеннего плодородия фигурирует в славянских фольклорно-ритуальных текстах, см.: Иванов Вяч., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965. С. 126 – 127
- ¹⁶ См.: Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 томах. Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. кол.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (отв. ред.). СПб., 1995 (<http://www.feb-web.ru/feb/sloven/default.asp?feb/sloven/refers/es0.html>).
- ¹⁷ См.: *Османов М.-Н.* О. Стиль персидско-таджикской поэзии. М., 1974. С. 196.
- ¹⁸ *Тахо-Годи Е.* Пять писем Ф. Ф. Зелинского к Вяч. Иванову (Вступительная статья, подготовка текста, комментарии и публикация) // Вячеслав Иванов: творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 233.
- ¹⁹ *Curtius E. R.* European Literature and the Latin Middle Ages. Trans. by Willard R. Trask. New York, 1953. P. 70–71.
- ²⁰ Ibid. P. 80–83, 90.
- ²¹ Ibid. P. 101, 105.
- ²² *Белый Андрей.* Собрание эпических поэм. I. Северная симфония (1-ая, героическая). II. Симфония (2-ая, драматическая). М., 1917. С. 223 (Slavische Propyläen. München, 1971. Bd. 39).
- ²³ Там же. С. 224. Изумрудный цвет относится в симфонии к числу «мистических», что обусловлено актуальной цветовой гаммой поэзии В. Соловьева. В частности, один из «посвященных» героев цитирует стихотворение Соловьева «Золотые, изумрудные, черноземные поля...» (С. 238).
- ²⁴ Там же. С. 224, 228.
- ²⁵ *Биск А.* Рассыпанное ожерелье. СПб., 1912. С. 4.
- ²⁶ *Азадовский К.* Александр Биск и одесская «Литературка» // Диаспора: новые материалы. Париж; СПб., 2001. Вып. I. С. 101.
- ²⁷ Он известен нам по отзывам о «чуткости и тонкости переживаний», упомянутых С. Каблуковым (Мандельштам в записях дневника С. П. Каблукова. С. 135). Достойным быть замеченным нам кажется тот факт, что и молодой Мандельштам, ученик В. Гиппиуса, и молодой Р. Якобсон, ученик Г. Гастевена, начинали с переводов С. Малларме.
- ²⁸ *Рыбинцев Г.* Ожерелье из слез и цветов. М., 1913. С. 8.
- ²⁹ Там же. С. 12.
- ³⁰ Там же. С. 47.
- ³¹ *Пинчук Н.* Ожерелье слез. Одесса, 1914. С. 4. Пинчук еще раз использовал чужой писательский авторитет в качестве поддержки своего творчества: к третьему сборнику его стихов, «Исканья» (Пг., 1915), предисловие написал уже Л. Андреев. Впрочем, и третья книга автора была названа им всё еще «задумчивой юной лирой» (С. 4).
- ³² Там же. С. 5.
- ³³ Там же. С. 7.
- ³⁴ Там же. С. 19.
- ³⁵ Конечно, можно здесь вспомнить и знаменитое наименование Маяковским звезд «плевочками». О деятельности Л. Голубева в Ростове см.: *Крусанов А.* Русский авангард. М., 2003. Т. II. Кн. 2. С. 289.

- ³⁶ Издан по-русски в 1933 г., переиздание см.: *Ибн Хазм. Ожерелье голубки*. Перевод с арабского М. А. Салье. Под ред. Н. Ю. Крачковского. М., 1957.
- ³⁷ За наведение этой справки приносим искреннюю благодарность Т. Л. Никольской.
- ³⁸ *Крючков Дмитрий*. Цветы ледяные. Вторая книга стихов. Из-во «Очарованный странник». Пасха 14. [Пг., 1914.] С. 4.
- ³⁹ *Шемс-эд-дин Мохаммед Хафез*. Лирика. Пер. и статья Е. Дунаевского. [Л.:] Academia, 1935. С. 80. Ср. в переводе К. Липскерова: «Нанизав газели жемчуг, прочитай ее – и небом / В дар тебе, Хафиз, зажжется звезд полуночных плеяда» (Родник жемчужин. Персидско-таджикская классическая поэзия. М., 1979. С. 454).
- ⁴⁰ Родник жемчужин. Персидско-таджикская классическая поэзия. М., 1979. С. 474. Пер. В. Державина.
- ⁴¹ *Имад ибн Мухаммад ан-Наари*. Жемчужины бесед. Пер. с персидского М.-Н. О. Османова. М., 1985. С. 6.
- ⁴² *Гёте И.-В.* «Красиво написанным...». Пер. В. Левика // Гёте И.-В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 77–78.
- ⁴³ В котором, кстати, в стихотворении «Султан Ахмет» была ассоциация ожерелья и четок. Стихотворение представляет собой разговор между султаном и французской балериной, которая в ответ на признание в любви требует, чтобы он перешел в христианство. Ответ султана в переводе Ивана-да-Марья (И. Ф. и А. А. Тхоржевские): « –Ты жемчужин всех белее, / И тебе, прелестной фее, / Я клянусь монахом стать, – / Лишь позволь сейчас начать – / Вместо четок их на шее / У тебя перебирать!» (Собрание стихотворений Виктора Гюго в переводах русских писателей. Под ред. И. Ф. Тхоржевского. Тифлис, 1896. С. 73).
- ⁴⁴ *Кузмин М.* Осенние озера. Вторая книга стихов. М., 1912. С. 156.
- ⁴⁵ *Потемкин П.* Герань. СПб., 1912. С. 95–104. Персидской, конечно, должна быть сирень.
- ⁴⁶ *Тартаковский П. И.* Русская поэзия и Восток. 1800–1950. Опыт библиографии. М., 1975. На эту основополагающую книгу нам указал юбиляр.
- ⁴⁷ См.: Неизвестные письма Н. С. Гумилева. Публ. Р. Д. Тименчика // Известия Академии Наук. Серия литературы и языка. 1987. Т. 46. № 1. С. 62–63.
- ⁴⁸ Четки успеха. Четки здоровья. Четки счастья. М.: Т-во Скоропеч. А. А. Левенсон, 1912. С. 29, 43, 25, 21.
- ⁴⁹ Некоторая работа на эту тему уже сделана в монографиях всё того же Тартаковского «Русская советская поэзия 20-х – начала 30-х гг. и художественное наследие народов Востока» (Ташкент, 1974) и «Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова. 1900–1910-е гг. (Ташкент, 1987). Если первая из них касается модернистской традиции ориентализма, то вторая помещает творчество Хлебникова либо в идейный контекст, либо в далекую перспективу русского романтизма (Пушкина, Лермонтова и т. д.), что, видимо, является неизбежной данью цензуре. Объясним тем же и неоднократные заявления исследователя в богатой монографии 1974 г. об искусственности, пассивности и надуманности модернистских стилизаций форм восточной поэзии (об Иванове в этой связи см. с. 83, 161), позволившие ему даже определить этот массовый

- процесс как «дискредитацию» и «девальвацию» (С. 84). Интерес к истории ориентализма в последние годы за редкими исключениями избегал литературы и сосредоточивался, следуя за классической для этого подхода книгой Э. Саида «Ориентализм» (1978), на его идейно-политическом или колониальном аспектах. Здесь достойны упоминания материалы дискуссий о применимости идей Саида и специфике российского ориентализма в журналах нового поколения историков «Kritika/Критика: Explorations in Russian and Eurasian History» (2000. Vol. 1. № 4) и «Ab imperio» (2002. № 1).
- ⁵⁰ Липскеров К. Песок и розы. М., 1916. С. 5 (страницы не нумерованы).
- ⁵¹ Там же. С. 31.
- ⁵² Величко В. Арабески. Новые стихотворения. СПб., 1904. С. 244.
- ⁵³ Там же. С. 143: стих. «Газель (Персидская песня)». Имя Величко заставляет упомянуть и цикл переложений В. Соловьева «Из Гафиза», но лишь затем, чтобы поправить Тартаковского, поместившего его в июльский номер «Русского вестника» за 1885 год вместо правильного июньского.
- ⁵⁴ Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. [М.: Чихи-Пиши.] [б.г.] С. 27; вошло в сборник Кусикова «В никуда. Вторая книга строк» (М.: Имажинисты, 1920. С. 22).
- ⁵⁵ Кусиков А. Рубайат (из книги четверостиший) // Булань. И. А. Аксенов. Николай Асеев. Сергей Буданцев. Рюрик Ивнев. Александр Кусиков. Бенедикт Лифшиц. Борис Пастернак. Велемир Хлебников. [М.,] 1920. С. 17–19.
- ⁵⁶ Алкей и Сафо. М., 1915. С. 122 (Памятники мировой литературы). В переводе В. Вересаева он стал «легким жаром»: «Но немеет тотчас язык, под кожей / Быстро легкий жар пробегает, смотрят, / Ничего не видя, глаза, в ушах же – / Звон непрерывный...» (Сафо. Стихотворения и фрагменты. Перевел с греческого размером подлинника В. Вересаев. М., 1915. С. 23).
- ⁵⁷ Шемс-эд-дин Мохаммед Хафез. Лирика. С. 195.
- ⁵⁸ Родник жемчужин. Персидско-таджикская классическая поэзия. М., 1979. С. 371. Пер. А. Кочеткова.
- ⁵⁹ Ср. в воспоминаниях В. Стражева, как на чтении «Незнакомки» Бунин выступил против неточных рифм в этом тексте, и Блок сообщил, что «ценит в рифме ее органичность, ее смысловое содержание, и с мелькнувшей улыбкой признался, что ему нравятся его органические рифмы: "ресторанами – пьяными"» (Стражев В. И. Воспоминания о Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 42). Считал ли Блок рифму «шлагбаумами – дамами» из того же стихотворения также смысловой? С дамами-шлагбаумами в стихотворении, напомним, гуляют «испытанные остряки». «Рифменным» откликом на саму Незнакомку можно считать строки Вс. Князева: «В черной шляпе, в черной шляпе, в длинной шляпе с перьями – / Она вся была созвучье с древними поверьями...» (Князев Вс. Стихи. Посмертное издание. СПб., 1914. С. 51).
- ⁶⁰ Не исключено, что начало посвящения к «Эросу»: «ТЫ, ЧЬЕ ИМЯ ПЕЧАЛИТ СОЗВУЧНОЮ СЕРДЦУ СВИРЕЛЬЮ» (II, 363), также предполагает угадывание созвучия «Сергей-свирель».
- ⁶¹ Приведем возникавшие у нас по ходу работы неудачи такого вычисления. Например, у Б. Бера в цикле «Арабские мотивы» стихотворение под названием «В

стихах моих, где рифмы так певучи...», написанное тем же 5-стопным ямбом, что и наш сонет, организовано трижды повторенной анафорой «Я буду петь», а следующее за ним имеет строку с топологическим образом «Твои уста – жемчужный улей счастья» (*Бер Б. В.* Сонеты и другие стихотворения. СПб., 1907. С. 180–182). Еще пример: связаны ли название знаменитой тетради «В ста зеркалах», куда Ахматова собирала стихи, ей посвященные (см.: *Мейлах М. Б.* Альбом Ахматовой 1910 – начала 1930-х годов [К столетию Анны Ахматовой] // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1991. М., 1997. С. 39) и «сто зеркал» из разбираемого текста? Разумеется, всегда есть возможность наличия общего источника. Например, у Бера есть стихотворение «В белых одеждах явился он мне» (С. 184–185) – тот же самый сюжет, что у трех стихотворений Кузмина в цикле «Газелы» из «Осенних озер» (С. 177–179), но только Кузмин честно сделал ссылку на «1001 ночь» (во французском переводе). Наверно, это один из способов образования топоса, если не принимать всерьез роль коллективного бессознательного, как это делает Курциус.

⁶² См.: *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 37–38.

⁶³ *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений: В 7-ми тт. М., 1973. Т. 1. С. 542.

⁶⁴ *Чулков Г.* Кремнистый путь. М., 1904. С. 51.

АЛЕКСАНДР ОСПОВАТ

ТРИ ЗАМЕТКИ К ТЮТЧЕВУ И ПУШКИНУ

1. «ПРАВОСЛАВНЫЕ» МУСУЛЬМАНЕ

Трехстрочное стихотворение Тютчева «О наша крепость и оплот...», при первой публикации присоединенное к двум строфам его же стихотворения «Видение» (Галатея. 1829. № 34. С. 144), хотя и сочинено во время русско-турецкой войны 1828–1829 гг., манифестирует взгляд отстраненного наблюдателя. Христиане молятся своему богу (впрочем, ассоциируя его с иудейским), мусульмане – своему; в концовке луна зажигает Олегов щит «над воротами Истанбула»: это, конечно, намек на развязку, но он не поддается однозначному истолкованию. Через двадцать пять лет, накануне Крымской войны, Тютчев снова напечатал этот текст, озаглавив его «Олегов щит» и подвергнув весьма существенной редакции (Раут. Книга третья: Исторический и литературный сборник в пользу Пресненского семейного приюта <...>. Издание Н. В. Сушкова. М., 1854. С. 430). Изменения, в частности, претерпела вторая строфа стихотворения «О наша крепость и оплот...» (четвертая в слитной публикации «Галатеи»), которой теперь открывался «Олегов щит».

Редакция 1829 г.:

«Алла! пролей на нас твой свет!
Краса и сила Православных!
Бог истинный, тебе нет равных,
Пророк твой – Могамед!...»

Редакция 1854 г.:

«Аллах! пролей на нас твой свет!
Краса и сила правоверных!
Гроза гяуров лицемерных!
Пророк твой – Магомет!...»

Поводом к этой правке несомненно послужила яркая двусмысленность в концовке второго стиха. Для перевода греческого понятия *orthodoxia* в русском языке издавна использовались этимологические дублиеты *православие* и *правоверие*¹, но уже к началу XIX в. лексема *православный* обозначала принадлежность только к греко-российскому исповеданию, а лексема *правоверный* употреблялась и в широком смысле – как характеристика любого иноверца с точки зрения православного («правоверный като-

лик)), и в более узком – применительно к мусульманину². Закреплению в речевом обиходе 1810–1820-х гг. субстантивированного адъектива «правоверные» в значении «мусульмане»³ способствовали в изобилии появлявшиеся на страницах русской печати «восточные повести» и «арабские сказки», и показательно, что клишированное в русле данной традиции противопоставление «правоверных» и «гяуров»⁴ введено в первую строфу «Олегова щита». *Аллаху* адресована здесь молитва о военной победе.

В редакции 1829 г. акцент поставлен иначе. Не как верховный патрон в битве с неверными славится *Алла*, но как единственный «Бог истинный». Именно этим мотивировано нарушение терминологической конвенции: вместо самоименования «нас <...> правоверных», специфицирующего принадлежность к одной из многих существующих конфессий, в уста мусульман влагается самоименование «нас <...> Православных!». Тем самым актуализируется этимологический смысл данной лексемы: те, кто содержат истинное благочестие, правый закон, православие.

Доминирующий в этой строфе мотив восходит к Эразму Роттердамскому, а его словесное оформление – к архаической норме, встречающейся в русских переводах «Похвалы глупости».

В том фрагменте «Похвалы глупости», где предложена классификация различных форм тщеславия, присущего нациям и даже отдельным городам (глава XLIII по установившемуся с 1765 г. делению), вслед за венецианцами, которые «счастливы сознанием своего знатного происхождения», и греками, «мнящими себя творцами всех наук и приписывающими себе достохвальные деяния древних героев», упоминаются и турки:

Turcae totaque illa vere barbarorum colluvies etiam religionis laudem sibi vindicat Christianos perinde uti superstitiosos irridens [Турки, это скопище настоящих варваров, притязают на обладание единственно истинной религией и смеются над суеверием христиан]⁵.

В первом печатном переложении «Похвалы глупости» на русский язык, увидевшем свет в 1789 г.⁶ в составе анонимного сатирического памфлета «Кривонос домосед»⁷, соответствующее место выглядит так:

Турки и все в невежестве пребывающие народы тщеславятся истинным своим православием⁸.

Ср. в первом русском переводе «Похвалы глупости», вышедшем под именем автора:

Турки и все в невежестве пребывающие варвары тщеславятся православием, называя Христиан суеверами⁹.

Таким образом, есть основания предположить, что за демонстративной объективностью, с какой в тютчевском катрене 1829 г. переданы пре-

тензии мусульман на *православие*, скрывался глубинный субверсивный план. Тривиализируя свой текст в 1854 г., автор должен был им пожертвовать.

2. «ЯНЫЧАРЫ» РУССКОГО ЦАРЯ

Вторая строфа стихотворения «Как дочь родную на закланье...», сочиненного вскоре после подавления Польского восстания 1830–1831 гг., читается следующим образом:

Но прочь от нас венец бесславья,
 Сплетенный рабскою рукой!
 Не за Коран самодержавья
 Кровь русская лилась рекой!
 Нет! нас одушевляло в бое
 Не чревобесие меча,
 Не зверство янычар ручное
 И не покорность палача!¹⁰

В предшествующей и последующих строфах Тютчев трактует замысел Провидения, которое назначило славянству принести «одноплеменную» Польшу в жертву на *очистительный костер*, а приведенный пассаж адресован тем, кому чуждо *сие-то высшее сознание*, – в частности авторам брошюры «На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина» (СПб., 1831), манифестировавшим позицию имперского патриотизма и торжествовавшим победу над мятежным ляхом¹¹. Среди ресурсов, использованных в тютчевской инвективе, обращает на себя внимание и нагнетание «турецкого» колорита, достигшее своего пика в предпоследнем стихе.

Этот стих был прокомментирован, кажется, лишь однажды. Разбирая «Стихи о русской поэзии» Мандельштама, Борис Гаспаров попутно заметил:

Образы янычар и «Корана самодержавья» у Тютчева <...> отсылали к державинской традиции <...>: они напоминали о Екатерине – «царевне Киргиз-Кайсацкия Орды» из «Оды Фелицы». Тютчев встраивает этот «турецко-татарский» аспект державинской традиции в другой контекст, придающий ему совершенно иную (но традиционную для русской истории) коннотацию¹².

Представляется, однако, что «зверство янычар ручное» прежде всего отсылает к описанию цареубийства 11 марта 1801 г. в финале пушкинской оды «Вольность»:

И слышит Клии страшный глас
 За сими страшными стенами,
 Калигуллы последний час
 Он видит живо пред стенами <...>
 Вином и злобой упоенны,
 Идут убийцы потаенны,
 На лицах дерзость, в сердце страх.

Молчит неверный часовой <...>
 О стыд! о ужас наших дней!
Как звери вторглись янычары!..
 Падут бесславные удары –
 Погиб увенчанный злодей¹³.

Выделенный нами стих также имеет литературную генеалогию. Параллель между янычарами турецкого султана и дворцовой стражей русского царя, введенная в европейский оборот в конце XVII в.¹⁴, обязана своим распространением Вольтеру. Начиная с «Истории Карла XII, короля Швеции» (1731)¹⁵ он неоднократно прибегал к этому сравнению, которое в развернутом виде представлено в его «Анекдотах о царе Петре Великом» (1748; в Кельском издании 1784–1789 гг. и в других авторитетных собраниях публиковались вместе с более поздней «Историей Российской империи при Петре Великом»).

В 1698 г., по получении известия о «гражданской войне», Петр срочно вернулся на родину из Вены. «Стрельцы, старое воинство царей, подобное янычарам – такое же буйное, такое же непокорное, менее отважное, но не менее варварское, пришли в волнение, подстрекаемые к бунту несколькими настоятелями и монахами [Les *strélitz*, ancienne milice des czars, pareille à celle des janissaires, aussi turbulente, aussi indisciplinée, moins courageuse et non moins barbare, fut excitée à la révolte par quelques abbés et moines]. <...> Петр, предвидевший, на что способны монахи и стрельцы, взял свои меры. Он располагал войском послушным, составленным по большей части из иностранцев хорошо оплачиваемых, хорошо вооруженных <...>. Такого войска не оказалось у султана Османа, который, подобно Петру, желал преобразовать своих янычар, но, в отличие от Петра, ничего не мог им противопоставить, не сумел их преобразовать и был ими задушен [C'était à quoi avait manqué le sultan Osman, qui voulant comme Pierre réformer ses janissaires, et n'ayant pu leur rien opposer, ne les réforma point, et fut étranglé par eux]¹⁶.

Таким образом, в ассоциативное поле, окружающее Павла I в двух последних строфах пушкинской оды, наряду с фигурой императора Калигулы, убитого заговорщиками из преторианской когорты, вводится фигура султана Османа II, задушенного янычарами в 1622 г., и эту новую проек-

цию подкрепляет хорошо известный факт из биографии покойного императора: как будто следуя завету своего официального прадеда, он сразу по воцарении начал реформу гвардии, предусматривавшую коренное обновление ее состава за счет лично преданных императору офицеров гатчинского и павловского гарнизонов.

Контекст «Вольности» объясняет полемическую функцию пушкинской реминисценции, появившейся в тютчевском тексте 1831 г. Она, в сущности, является репликой-укором Пушкину (не подразумевавшей, однако, знакомство с ней адресата – см. примеч. 10): тому, кто некогда обличал вышедшее из-под контроля зверство русских янычар, не пристало симпатизировать их «ручному» зверству, обращенному на славянских братьев.

3. «ВАТИКАНСКИЙ ДАЛАЙ-ЛАМА»

Ровно через год после того, как XX Вселенский Собор, созданный Прием IX, принял догмат, согласно которому папа, говоря с кафедры (т. е. «практически осуществляя предназначение пастыря и учителя всех христиан»), обладает непогрешимостью в вопросах веро- и нравоучения (*infallibilitatis ex cathedra*), – летом 1871 г. Тютчев написал стихотворение «Ватиканская годовщина»¹⁷. Оно завершается строфой, графически (строкой точек) отделенной от семи предшествующих:

Но нет, как ни борись упрямо,
Уступит ложь, развеется мечта,
И ватиканский далай-лама
Не призван быть наместником Христа.

В этом последнем из ряда публичных (или рассчитанных на распространение в узком кругу) тютчевских высказываний, трактующих тему Римской церкви, давно сложившийся набор характеристик понтифика пополнен уподоблением его «далай-ламе». Смысл данного перифрастического оборота понятен: папа, неуклонно умножающий и расширяющий свои прерогативы, на самом деле является верховным жрецом собственной (азиатской) религии, не имеющей ничего общего с христианством.

Типологическое сходство двух первосвященников отмечено уже в первом русском энциклопедическом словаре – «Лексиконе Российском...» В. Н. Татищева (увидевшем свет спустя несколько десятилетий после его смерти):

Далайлама, слово сие точно далай, на мунгальском называется океан, или великое море, а лама архиерей. Он есть главный государь

тангутский и священник высший всего того закона, равно как Папа. Калмыки и мунгалы почитают его за бога и так веруют, что он все ведаёт и видит, что во всем свете делается, и его почитают бессмертна и не только безгрешна, но и власть имущаго грехи отпущать и законы применять, по которому и другим многим обстоятельствам, кроме веры о Боге, во многом с Папезскими суеверствиями и законы согласует¹⁸.

Непосредственным же источником тютчевской игры слов послужил, по-видимому, тот фрагмент из книги Н. И. Греча «Чтения о русском языке», где неумеренный культ Пушкина описан по аналогии с преклонением католиков и буддистов перед своими вождями:

Я принадлежу к самым искренним и гласным читателям великих талантов Пушкина, но не обязан и не дерзаю превозносить его безусловно и исключительно. Эти безотчетные восторги и коленопреклонения испуганных писателей, во-первых, при жизни не могут быть приятны благородному писателю, уверенному, что в мире нет совершенства; во-вторых, приносят ему существенный вред, когда он сойдет со сцены: они легко превращаются в столь же безусловное порицание, и нередко в устах тех самых, которые, из личных расчетов, по духу партии или просто, по слабоумию, выхваляли в нем безошибочного папу или Далай-Ламу, боялись коснуться его славы, будто бы она была вылеплена из ломкого фарфору¹⁹.

Судя по письму, в котором Тютчев благодарит автора за подаренный экземпляр «Чтений»²⁰, он заглядывал в эту книгу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам / Труд И. И. Срезневского. СПб., 1895. Т. 2. Стб. 1349–1351; *Polikarpov F. Lexikon trejazyčnyj. Dictionarium trilingue. Moskva 1704 / Nachdruck und Einleitung von H. Keipert. München, 1988. S. 489.*
- ² В обоих изданиях Академического словаря этот узус не фиксируется, но примечательно, что если значение слова «правоверный» передается здесь как «содержащий правоверие, православный, истинную веру исповедующий», то определение слова «православный» – «исповедующий правую, истинную Христианскую веру» – не включает ответной ссылки. См.: Словарь Академии Российской, производным порядком расположенный. СПб., 1789. Ч. 1. Стб. 1021–1022; СПб., 1794. Ч. 5. Стб. 517. Ср.: Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. СПб., 1822. Ч. V. Стб. 130, 132.
- ³ Устойчивость такого словоупотребления обыграно в шутиливом пассаже из письма Пушкина Вяземскому от 29 октября 1824 г.: «Между тем принужден был

- бежать из Мекки в Медину, мой Коран пошел по рукам – и доныне правоверные ожидают его» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [Л.,] 1937. Т. XIII. С. 125).
- ⁴ См., напр., в «Деревянной красавице» О. Сенковского (1825): «Ты, что простер бритвоострый мост Эль-сыррат над бездонною пучиною ада, по которому правоверные пройдут спокойно в рай, а гяуры скользнут в вечную муку!» (Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М.; Л., 1960. С. 593).
- ⁵ *Desiderii Erasmi Roterodami Morias encomion, Sive declamatio in laudem stultitiae* <...>. Ulmae, 1747. P. 46; *Эразм Роттердамский. Похвала глупости / Перевод с латинского П. К. Губера; редакция перевода С. П. Маркиша. М., 1960. С. 57.*
- ⁶ Мы не учитываем рукописные переводы Эразма, циркулировавшие в России начиная со второй половины XVIII в. и восходившие к латинскому оригиналу или его французским переводам. См.: *Щапов Я. Н.* «Похвала глупости» Эразма Роттердамского в русских переводах (Рукописи в собраниях Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и Гос. архива Ярославской области) // *Записки Отдела рукописей <ГБЛ>. М., 1958. Вып. 20. С. 102–117.*
- ⁷ См.: *Кривонос домосед*, [] страдалец модной. СПб., 1789. С. 33–99. Оригинал идентифицирован в: *Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века: 1725–1800. М., 1964. Т. II. С. 94.*
- ⁸ *Кривонос домосед. С. 67.* Заметим попутно, что анонимный переводчик, с одной стороны, снял из этого пассажа Эразма характеристики римлян и иудеев, а с другой – самочинно дополнил перечень народов, склонных к тщеславию, еще двумя: «Поляки хвалятся меною ушей на честь, а Русские тем, что ни о чем много головы не ломают» (Там же).
- ⁹ *Похвала глупости, сочинение Дезидерия Эразма Роттердамского, писанное за 330 лет пред сим / Перевод с латинского подлинника. М., 1840. С. 70–71.* (Цензурное разрешение, выданное М. Т. Каченовским, датировано 28 ноября 1837 г.)
- ¹⁰ При первой публикации текста, осуществленной уже по смерти автора (Русский архив. 1879. Вып. 3. С. 385–386), начальные четыре стиха приведенной строфы были опущены.
- ¹¹ См.: *Осоват А. Л.* Пушкин, Тютчев и Польское восстание 1830–1831 годов // *Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн, 1987. С. 49–52.*
- ¹² *Гаспаров Б.* Сон о русской поэзии (О. Мандельштам, «Стихи о русской поэзии», 1–2) // *Stanford Slavic Studies. 1987. Vol. 1. P. 288–289.*
- ¹³ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2. Кн. 1. С. 14, 16.
- ¹⁴ См.: *Les Œuvres completes de Voltaire / The Complete Works of Voltaire. Vol. 46. Oxford, 1999. P. 62. Note 38.*
- ¹⁵ *Ibid. Vol. 4. 1996. P. 188.*
- ¹⁶ *Ibid. Vol. 46. P. 62–63.* Ср. также в «Истории Российской империи при Петре Великом» (*Ibid. Vol. 46. P. 491, 559–560; Vol. 47. 1999. P. 1075–1076.*)
- ¹⁷ Опубликовано в газете «Гражданин» 17 января 1872 г. (№ 3. С. 79; в автографе озаглавлено «Годовщина» и дан подзаголовок: «6/18 июля 1871»).
- ¹⁸ *Лексикон Российской исторической, политической и гражданской / Сочиненный господином тайным Советником и Астраханским Губернатором Васильем Никитичем Татищевым. СПб., 1793. Ч. II. С. 104.* См. в его же Примечаниях на

книгу Ф.-И. фон Страленберга «Историческое и географическое описание северной и восточной частей Европы...» (Стокгольм, 1730; на нем. яз.), изданных лишь в новейшее время (*Татищев В. Н.* История Российская: В семи томах. Л., 1968. Т. VI. С. 410).

¹⁹ Чтения о русском языке Николая Греча. СПб., 1840. Ч. II. С. 251.

²⁰ См.: Литературное наследство. М., 1988. Т. 97. Кн. 1. С. 518–519.

МАРИЯ ПЛЮХАНОВА

ЭТЮД О ДРЕВЕ БОГОМАТЕРИ

В последние годы особенно богаты и блестящи исследования по предмету, который раньше назывался историей древнерусского искусства, а теперь в основном связывается с понятием «святыни», то есть рассматривает реликвии, иконы, церкви в их символических значениях, в свете тех религиозных чувств и идей, которые они вызывали. Такой подход труден, но и эффективен, если он предусматривает реконструкцию по источникам исторически меняющихся функций, значений церкви, иконы, реликвии. Но он может легко привести к отказу от историзма, если изучаемому объекту значение приписывается на основе источников, не демонстрирующих с ним непосредственной связи, носящих обобщенный характер, или если исследователь руководствуется в выявлении значений своей интуицией и своим религиозным чувством, понимая его как вообще христианское, а значит объединяющее всех в едином высоком постижении сути вещей. Для рассматриваемого направления работ по древнерусской духовности характерен стихийный миллениаризм, спроецированный на прошлое. Русь сквозь призму своих икон в их новых интерпретациях оказывается гораздо более святой, чем может быть историческая страна.

Вот, например, интерпретация знаменитой иконы Симона Ушакова, изображающей древо с иконой Богоматери Владимирской в центре и с медальонами святых, святителей и правителей Руси на ветвях (у подножья древа – взирающие его митрополит Петр и Иван Калита): «Под покровом Божьей Матери трудами богоизбранных духовных владык и боголюбивых московских правителей возвращено могущественное, обильно плодоносящее Древо Московского царства. Древо, ассоциирующееся с "Крестным Древом" страстей Христовых, "Древом Иессеевым" родословия Иисуса Христа и виноградной Лозой Христа и Богородицы, насаждается совместными трудами великого московского князя Ивана Даниловича Калиты и первого московского чудотворца Петра митрополита в подножии "дома пресвятой Богородицы" – Успенского собора Московского Кремля. Произрастая из духовного центра Москвы, от святого гроба московского чудотворца, Древо ветвится, распространяясь по всем русским землям»¹.

Икона в этом представлении оказывается хилиастической, то есть изображающей царствие Божие на земле как воплотившееся в Московском государстве. Действительно ли Симон Ушаков выразил эту тенденцию? Наименование рассматриваемой иконы – «Древо государства Московского» – принадлежит научной литературе². Оно само по себе заслуживает изучения как исторический факт, но нового или даже просто новейшего времени. Этим названием, а не самим содержанием иконы задается ее интерпретация в хилиастическом ключе.

В исследовании об образе дерева в византийской и средневековой западной словесности А. Н. Веселовский различает крестное дерево как мировое, как дерево жизни, и другое дерево, часто – золотое, с механическими птицами, встречающееся в исторических памятниках или светских повествованиях, которое может символизировать царскую власть, изысканность цивилизации, политическое могущество, государственную иерархию – в зависимости от контекста и деталей³. Вообще же обычно символика дерева не применяется к государству.

Икона Симона Ушакова в ее актуальных для второй половины 17 века уже полусветских, политических, значениях, в контексте барочной культуры была содержательно проинтерпретирована В. Г. Чубинской. Чубинская выявила образцы для иконографии Ушакова на украинских гравюрах, изображавших произрастание дерева из храма, – из Успенской церкви Печерского монастыря, исследовала аллегорию воздвигания вертограда, центральную для культуры барокко, и рассмотрела политический аспект иконы – соотношение священства и царства, как оно представлено на этой иконе-картине. Чубинская отмечает, что генеалогическое дерево с медальонами является основным образом эпохи, что «люди этого времени мыслили образами дерева»⁴. Мы здесь остановимся на диахроническом аспекте –



предшествующей традиции богородичного древа, стараясь различать при этом западные и восточные расхождения и пересечения.

Первостепенную важность для нашего исследования имеет особенность иконы Ушакова, мало привлекавшая внимание исследователей: все персонажи в медальонах держат в руках свитки с текстами, это тексты из Акафиста Богородицы⁵. Таким образом, и вся икона и само дерево носят акафистный характер и входят как часть в традицию акафистных икон, типа «Похвалы Богородицы», предназначенных для праздника Акафиста или Похвалы Богородицы, праздновавшегося в субботу пятой недели великого поста. Вместе с тем, творение Симона Ушакова изображает триумф Владимирской иконы. Это икона иконы. Она может рассматриваться и как высшая точка развития культа Владимирской иконы, и, в более общем смысле, как плод длительной эволюции русских культов чудотворных богородичных икон, явившийся при завершении эпохи, накануне нового времени.

В магистральной общехристианской традиции символ древа, мирового древа⁶, заключается в образе креста, крестного древа. Это древо несет на себе Христа. Там, где господствует символика крестного древа, Богородица определена место у подножия древа. В словесной образности восточной литургии древо Богородицы и Богородица-дерево – темы, присутствующие в древнейших и основополагающих текстах, каков прежде всего Акафист.

... Радуйся цвѣте нетлѣния: радуйся вѣнче воздержания. радуйся, воскресения образъ облистающая, радуйся, аггельское житие являющая. радуйся древо свѣтлоплодовитое, от негоже питаются вѣрнии. радуйся древо благосѣннолиственное, имже покрываются мнози. радуйся, во чреве носящая избавителя плѣннымъ: радуйся, рождающая наставника заблудшимъ...⁷

(Акафист: Икос 7)

То есть литургическая традиция задает возможность образа Богородицы – плодovitого древа, дающего плод – Христа. Это – маслина, символ плодovitости. Или древо Богородицы – защищающая сень, покров. Однако собственно древо жизни, мировое древо, в службе Акафиста – Христос. В каноне благодарном Иосифа, входящем в службу: «Радуйся владычице, одушевленный рай, древо посредѣ имѣя жизни Господа»⁸.

В службах в связи с Богородицей присутствует и более близкий к идее произрастания вверх, но не развивающийся в образ древа Богородицы символ – ветвь от корня Иессеева. В Акафисте (Икос 3): «Радуйся, отрасли неувядаемая розго».

Юже проповѣдаша пророци божию Матерь быти святѣишу херо-
вима въсхвалима рождство бо ея радость проповѣда всеи все. процвѣте
ис корене иосеова Иакимова и Аны. пречистую дѣву въсхвалимъ. рож-
дство бо ея радост⁹.

(Из службы на Рождество Богоматери)

Стихира на Рождество Христово «Ис корене иосеова жьзль прозябе
Мария роди нам спаса миру всему...»¹⁰

(Стихира на Рождество Христово)

Корень Иессеев исходно, в ветхозаветном тексте книги Исаии (Гл. 11: 1–10), образ, вводящий пророчество о произрастании ветви от корня – о рождении мессии и установлении им на земле правды и мира. В Евангелиях имя Иессеево присутствует в родословии Иисуса Христа. Собственно Деве Марии в этой символикe корня Иессеева принадлежит момент произрастания, прозябания; плодом, прозябшим жезлом остается Христос, хотя Богоматерь может называться ветвью – розгой. «Цвете неувядаемый, радуйся едина прозябшая яблоко благовонное»¹¹. «Лозо истинная, гроздь зрѣлый воздѣлавшая»¹².

Такая символика не давала до определенного времени стимулов для распространения икон с дровом Богоматери. Наиболее прямое отношение к Акафисту и празднику его имели иконы, изображавшие Богоматерь с пророками. Этот иконографический тип, обычно и называемый «Похвала Богородице», получает особенное влияние с XIV в. в итало-греческом искусстве, и в Сербии, и в Болгарии, и в других странах византийского общества¹³. В пророческих текстах, помещенных на таких иконах, содержатся основные ветхозаветные символические образы, предзнаменующие Богоматерь, и/или изображаются сами образы – дом Премудрости, гора, лестница и др. Сюжет «Похвалы Богоматери» часто сопровождается клеймами, иллюстрирующими Акафист.

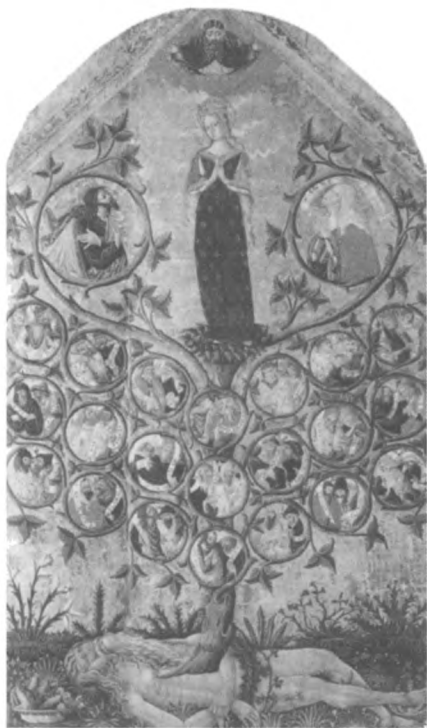
В России рассматриваемый иконографический тип вошел в традицию с конца XIV в. Первая известная на Руси такая икона – греческая, из московского Успенского собора, с клеймами Акафиста¹⁴. Эта икона является основополагающей для русской традиции «Похвалы Богоматери». Особенность эволюции этого иконографического типа – приближение пророков к фигуре Богоматери, так что они оказываются в одном пространстве.

Но было бы упрощенно считать, что «Похвала Богоматери» – просто иллюстрация Акафиста, распространение которой связано с нуждами праздника Похвалы Богоматери, то есть Акафиста. Праздник Акафиста – древний, активизация же иконографического типа, связанного с этим праздником, быстрое обогащение и эволюция его приходятся на период начиная со второй половины XIV в. – на новую эпоху в понимании Бого-

матери. Процесс актуализации такой иконографии может быть проинтерпретирован здесь как усиление ветхозаветной, а значит, исторической вообще ретроспективы, как рост потребности мыслить судьбу творения или исторический процесс через образ Богородицы. Параллельно Акафист расширяется в употреблении, используется для прославления чудотворных икон Богородицы, пока еще нет специальных служб для них, становится всё более продуктивной формой, применяемой для прославления святых. Он, метафорически выражаясь, растет и ветвится в литургической поэзии, неся на ветвях образы икон и подвижников. Недаром наиболее близким образцом иконы Симона Ушакова является фронтиспис книги «Акафисты», изданной в Киево-Печерской лавре в 1663 году¹⁵. Здесь представлено древо, вырастающее из Успенского собора Киево-Печерского монастыря, на ветвях которого – медальоны с печерскими подвижниками, а в вершине, в большом медальоне – икона Богородицы с младенцем.

Использование собственно образа Древа Иессеева, то есть родословия Иисуса Христа для Богородичной темы, в 15–16 веках скорее характерно для западной иконографии¹⁶, чем восточной, хотя не исключены византийские импульсы в западной иконографии¹⁷. Сопоставим русскую икону Ушакова с итальянской конца XV в., близкой иконографически, изображающей древо Иессеево с Девой Марией в вершине его¹⁸. Здесь это не только древо племени Давидова, но и явно вместе с тем древо жизни, произрастающее из тела Адамова в цветущем райском саду. Богородица представлена в образе Девы-Жены, облеченной в солнце, по Апокалипсису.

Исследователи итальянской иконы толкуют ее как образ непорочного зачатия Девы Марии и ставят в связь с утверждением в 70-е гг. XV в. празднования в честь Зачатия Девы Марии (потом отмененного и вновь утвержденного на основании нового догмата Непорочного Зачатия Девы Марии лишь в XIX в.). XV век



в Италии – время нового видения Богоматери, но едва ли не все исторически развившиеся тогда особенности изображения и прославления Девы Марии рассматриваются учеными в свете становления этого догмата, окончательно сформулированного лишь значительно позже. Подобно тому у русских ученых становление праздников чудотворных икон Божьей Матери – то, что можно было бы рассматривать как новую эпоху в понимании Богоматери, – сводится к идее святости московского государства, которая, возможно (и это следует проверить), и порождается в рамках этого процесса, но лишь как один из поздних продуктов его, а не как его цель и смысл.

Особенность русской иконы Симона Ушакова, выделяющаяся в сравнении с итальянской, – национальный, русский характер атрибутов. Дерево локализовано в Кремле, а не в райском саду, как на западных изображениях. Оно растет не из тела Адамова, не из почвы райского сада, а из Успенского собора. Значение его, очевидно, – не всемирное, а более скромное и лимитированное местными, в данном случае – московскими интересами. Речь идет о происхождении церкви, на этой иконе – Московской, а на сходных украинских гравюрах – Киево-Печерской.

Есть важная особенность изображений Богоматери XV–XVI вв. в Италии, на которую исследователи указывают как на черту, характерную для новых форм почитания Богоматери, говоря обычно о непорочном зачатии. Подобно русским иконам, хотя в совершенно другой стилистической манере, Мария часто изображается в окружении пророков, предвещавших появление ее в мире, держащих в руках свитки с текстами соответствующих пророчеств или образы пророчеств. В некотором смысле такую группу можно рассматривать как синонимическую древу, поскольку пророчества – символические ветхозаветные корни явления Богоматери¹⁹. Однако древо Марии часто сочетается с группой пророков. Всё вместе демонстрирует преемственную связь между Новым и Ветхим заветом. Некоторые пророки – Соломон и Давид – принадлежат и той и другой группе, и генеалогической и пророческой. Например, на картине Луки и Франческо Синьорелли изображены и пророки с пророчествами, и древо, на вершине которого стоит Мария, поддерживаемая херувимами, окруженная лилиями и розами²⁰. У подножья древа – Адам и Ева, принимающие яблоко от змея. Таким образом, в картине представлен исторический процесс как путь от корней к вершине: история идет от ветхозаветной Евы к Марии – новой Еве. Мария – и ствол, и всё древо; она представлена беременной, она же и вершина, она – следующий сегмент древа после той части его, которая представляет ветхозаветное древо добра и зла. Она – мировое древо, поскольку фигура ее переходит в фигуру сидящего Ветхого деньми; она как бы трон его или основание, и Дева и Ветхий деньми облечены в

солнце и т. д. Богоматерь здесь причина, свершение и вершина. Изумленно глядящие на нее пророки роняют листья с пророчествами, и те стелются на земле у корней древа. Картина весьма перенасыщена образами и символами. Как некоторые русские иконы эпохи митрополита Макария, подчиняясь необходимости передавать сложные литургические тексты, оказывались перегруженными символикой, так и эта картина – плод поздней, нетворческой уже фазы в развитии определенных идей и образов – лишена гармонии²¹. Исследователи указывают на ее прямую связь с текстами служб на Зачатие Девы Марии, к тому времени сложившимися²².

Эти службы были составлены в конце XV в. по необходимости, в связи с установлением папой Сикстом празднования Зачатия Богоматери 8 декабря. Новые службы представляли собой итог умствований и созерцаний длительного периода, свод образов – прежде всего ветхозаветных символов Богоматери, особенно любимых и бывших в особенном употреблении в XV в., – из пророчеств и из Песни Песней с ее роскошной растительной символикой. Новые западные литургические тексты, посвященные Богоматери, имеют типологическое сходство с Акафистом, особенно это касается так называемых лоретанских литаний. Этот молитвенный текст, весьма употребительный в католическом мире с 16 века, состоит из обращений к Марии, именуемой ветхозаветными символическими именами – образами, по типу Акафиста.

Со своей стороны, русские службы иконам, не обращаясь к Песне Песней, которая, в отличие от Запада, по-прежнему не входила в круг источников для литургических текстов, тем не менее развивали образ древа Богоматери, акафистный по своим истокам:

Стихира из службы 9 июля (Служба в цитируемом источнике связывается с иконой Смоленской Божьей Матери а потом становится службой Казанской Божьей Матери):

Яко златозарныи раи. и мѣсто прекрасное и богопросвѣщенное. и древо святое духомъ святымъ осѣненное. вмѣстилище свѣта невечерняго. тебе свѣдущимъ. ясно немръщяющею божественною лучею. младенцемъ твоимъ свѣтиши твари всеи. его же молящи царице богородице спаси царя и люди к тебѣ прибѣгающая от всѣхъ бѣдъ²³.

Богородица теперь не только райский сад для древа жизни, но и сама – древо, цветущее в этом саду.

В службе Владимирской иконе «растительные» образы традиционные, но по-новому интенсивные:

Что ты наричем, Богородице Владычице? Корень ли Иисеев? От Тебе бо нам Христос, яко цвет, изыде.

(Стихира на стиховне, глас 8)

Древо многоплодно явилася еси, пищу негиблющую вся насыщаючи, души же веселящи... (Здесь Богматерь как плодовитое древо.)

Канон (Из песни 3)

Жезл Аронов прозябла еси....

(Из песни 5)

От корене Иесеева древо возрасте всем животное...²⁴ (Здесь Богматерь не как древо, а как произращавающая.)

Богматерь-древо в райском саду здесь отсутствует, но через растительные образы специально развивается идея Богоматери как оси творения, как силы зарождения и развития истории, вообще присущая русским службам в честь икон Божьей Матери. В этом они параллельны новым формам культа Богоматери на католическом Западе, где в тот же период растительная символика Богоматери выходит на первый план, неся среди прочего идею корней творения и роста истории. Таким образом, и на западе и на востоке, при всем чрезвычайном различии стилистики, источников и пр., обнаруживают черты близости и в развитии иконографии Богоматери, и в некоторых тенденциях новых служб ей, что в дальнейшем, в 17 веке, обеспечивает проницаемость конфессиональных границ для обмена образами Богоматери.

Такой «пограничный» в русской традиции случай богородичного древа – культ Божьей Матери Елецкой. По нему особенно хорошо видны пути взаимодействий и диалогов, межконфессиональных, межкультурных и между словесными и изобразительными рядами. Богматерь Елецкая прославилась в XVII в. На иконе изображена икона Богоматери с младенцем на троне, помещенная на простом зеленом дереве – на ели; у подножья дерева стоит церковь. Главный документ культа, в данном случае особенно авторитетный, – книга Иоанникия Галятовского, посвященная Богородице Елецкой²⁵. Иоанникий – богослов и толкователь икон XVII в. Он был игуменом Успенского монастыря в Чернигове, где находилась чудотворная икона. Культ Елецкой Божьей Матери утверждается Иоанникием и им же интерпретируется. По легенде, икона



Богоматери с Младенцем явилась Антонию Печерскому, отцу русского монашества, среди ветвей древа – ели и обозначила своим явлением место, где была основана церковь с монастырем. Древняя церковь была разрушена Батыем, но вновь восстановилась при московских князьях. Поляки в начале XVII в. сожгли монастырь, и икона утратилась. Самой явившейся иконы Богоматери с младенцем нет в традиции – есть только икона с иконой на древе.

Образ Богоматери на древе разворачивается в нарратив, становится легендой об иконе, явившейся на дереве, указывающей место строительства церкви. Церковь, созданная по этому указанию, есть и просто церковь монастыря, и, до некоторой степени, русская церковь вообще, пережившая катастрофы и подъемы всей русской истории.

Иоанникий Галятковский, вдохновитель и хранитель культа Богоматери Елецкой, выученик Киево-Могилевской академии, весьма вероятно имел в виду украинские гравюры с богородичным древом, растущим из храма, с Антонием и Феодосием Печерскими у подножья его. Сама икона, та, что изображается на древе, по мнению исследователя, содержит признаки западного происхождения²⁶.

Иоанникий в своей книге старается вскрыть символическое смысл в образе дерева, для чего ему служат отсылки к ветхозаветным текстам. Вот тексты, на которые он указывает.

Посажу в пустыне кедр, ситтим, мирту, и маслину; посажу в степи кипарис, явор и бук вместе.

(Исаия 41: 18–20)

Итак вы выйдете с веселием и будете провожаемы с миром; горы и холмы будут петь перед вами песнь, и все деревья в поле рукоплескать вам.

(Исаия 55: 11–12)

«Я буду росой для Израиля, и он расцветет, как лилия, и пустит корни свои как Ливан. Расширятся ветви его, как маслины, и благоухание от него, как от Ливана. Возвратятся сидевшие под тенью его, и будут изобиловать хлебом, и расцветут как виноградная лоза, славны будут как вино ливанское... Я буду как зеленеющий кипарис; от Меня будут тебе плоды.

(Осия 14: 6–10)

Насыщаются древа Господа, кедр Ливанские, которые он насадил. На них гнездятся птицы: ели – жилища аисту.

(Псалом 103: 16–17)

Существенно, что Иоанникий Галятковский не ссылается на текст 14-й главы Книги Иисуса Сирахова, которая к тому времени для римско-католической церкви была основным источником образов древа Богоматери, использовалась для богослужебных чтений и цитировалась в молитвах. (Основополагающий, например, источник для службы Марии горы Кармел, получившей распространение в 16 веке.) Этот текст получил статус ветхозаветного пророчества о Богоматери, и на основании его дерево (а также лоза и роза иерихонская) вошло в круг символов Богоматери наряду с традиционными атрибутами, такими как лестница, врата, дом, столп. Текст 24 главы представляет собой монолог Премудрости. Применение его к Марии на латинском Западе было частью процесса сближения и отождествления Марии с ветхозаветной Премудростью, характерного для новой западной мариологии. В восточной церкви, при общности многих структурных элементов, атрибутов, символов, этот процесс не осуществлялся. 24 глава книги Иисуса Сирахова оставалась вне всякого литургического употребления, новые службы Богоматери – на праздники иконам, – в отличие от западных богослужений, не вовлекали образы древа-Премудрости в свои контексты. Естественной, так сказать, природной причиной этого различия в том, что касается употребления Книги Иисуса Сирахова, было грамматическое расхождение славянской и латинской версий. Если в латинском тексте Премудрость говорит о себе определенно в женском роде и все растительные образы относятся к женскому существу, то в славянском тексте аористы и имперфекты 1 лица не содержат признаков рода и текст в целом скорее представляет Премудрость в мужском роде.

Quasi cedrus exaltata sum in Libano, et quasi cypressus in monte Sion:
Quasi palma exaltata sum in Cades, et quasi plantatio rosae in Jericho²⁷.

Яко кедръ възнесохся в Ливанѣ, яко кпарись на горахъ аермоньскихъ. и яко фвникъ възвысихся иже на приморіи, и яко садъ шипковъ въ Ерихоне²⁸.

Таким образом, даже при условии влияний и контактов с западной символикой мариологического древа, которые, вероятно, имели место в случае культа Елецкой Божьей Матери, русская ель не стала деревом Премудрости, а Иоанникий Галятковский, при всей его латинской образованности, не стал цитировать ветхозаветные стихи о Премудрости – древе. Обратившись к ветхозаветным образам древа, Иоанникий как бы остановился на полпути, не осуществив превращение мирового древа в атрибут Богоматери.

Вышесказанное, как надеемся, позволяет нам вернуться к иконе Симона Ушакова с более ясным представлением о сходстве и различиях западной и русской традиций в символике древа Богоматери. Древо Ушакова –

вполне западного вида, с цветами, с фигурами на ветвях, но при этом, согласно русскому обычаю, на дереве изображена не Богоматерь, а икона ее. Образ древа Богоматери расширяет в 15–16 веках свое присутствие в русской традиции, наряду с западной и во взаимодействии с ней, ради выражения идеи становления, развития, истории. Образ древа с Владимирской иконой означает не Премудрость и не святое Московское царство, а историю – укоренение, становление и расцветание – московской церкви. На ветвях и у подножия древа изображены не ветхозаветные праотцы, как на западном древе Иессеевом, и не пророки, как на западных картинах с деревом Марии, а святые, архиереи и властители, служившие этому процессу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Последняя идея – о всех русских землях – уже никак из иконы не явствует. Интерпретация иконы предложена видным специалистом по московской иконе Л. А. Щенниковой. Здесь цитируется каталог: Христианские реликвии в Московском Кремле. М., 2000. С. 252–253.
- ² Автор описания иконы в другом каталоге указывает, что Симон Ушаков икону никак не подписал и все ее названия даны исследователями. Кроме рассматриваемого названия приведены еще «Богоматерь Владимирская», «Похвала Богоматери Владимирской». См. описание Н. Г. Бекеневой: Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. М., 1995. С. 128.
- ³ *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского стиха: III–V. СПб., 1882. IV: Сон о древе в повести града Иерусалима и стихе о Голубиной книге. С. 47–59.
- ⁴ *Чубинская В. Г.* Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской». Опыт историко-культурной интерпретации // ТОДРЛ. XXXVIII. Л., 1985. С. 290–308. Здесь цит. С. 293.
- ⁵ Описание иконы Ушакова с указанием содержания текстов на свитках см.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. Том второй: XVI – начало XVIII века. М., 1963. С. 411–413.
- ⁶ Обобщающая статья о символе мирового древа с литературой вопроса см.: *Топоров В. Н.* Древо мировое // Мифы народов мира. Т. I. М., 1980. С. 398–406.
- ⁷ Канонник или полный молитвослов. М., 2001. С. 95.
- ⁸ Канонник. С. 87.
- ⁹ Ильина книга. Рукопись РГДА. Тип. 131. Изд. В. Б. Крысько. М., 2005. С. 48.
- ¹⁰ Ильина книга. С. 356.
- ¹¹ Канонник. С. 85 (из песни 1 канона благодарного).
- ¹² Канонник. С. 100 (из песни 7 канона благодарного).
- ¹³ Об этом типе с перечнем памятников и библиографией, в основе которой работы Н. П. Кондакова, см.: *Саликова Э. П.* Сложение иконографии «Похвала Богома-

- тери» в русском искусстве XV–XVI веков // Русская художественная культура XV–XVI веков. М., 1998 (Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования, XI). С. 69–80; *Шамардина Н. В.* Галицкая икона «Похвала Богоматери» // Там же. С. 81–91.
- ¹⁴ См. о ней: *Саликова Э. П.* Сложение иконографии «Похвала Богоматери»...
- ¹⁵ Приведено в работе: *Чубинская В. Г.* Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской». Опыт историко-культурной интерпретации // ТОДРЛ. XXXVIII. Л., 1985. С. 295
- ¹⁶ Древо Иессеево с Девой Марией известно уже в XIII в. как сюжет миниатюр в рукописях монахов цистерцианцев (см.: *Chevlier J., Gheerbrant A.* Dictionnaire des symboles. Paris, 1982. P. 67). Такой тип изображений представлен в разделе «Апокалиптическая Жена и Древо Иессеево» в каталоге выставки, посвященной теме непорочного зачатия Девы Марии. Здесь приводятся и ранние миниатюры с древом Иессеевым и Марией. Но настоящее развитие такая иконография получает в XV в. (см.: *Una Donna vestita di Sole: L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri, a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco.* Roma; Milano, 2005).
- ¹⁷ В новейшей книге по византийскому культу Богоматери О. Этингоф касается богородичных изображений корня Иессеева, однако приводит, к сожалению, лишь два западных примера – это миниатюры из кодексов XII в. с неразвитой растительной символикой. Автор книги самостоятельно определяет символический смысл этих изображений (Церковь, Логос, София, Божественная Премудрость, Богоматерь-Церковь как Дом Премудрости), не касаясь тех текстов, иллюстрацией к которым являются приведенные миниатюры (*Этингоф О. Э.* Образ Богоматери. Очерк византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000. С. 77, 186–187). При этом генерализующем подходе всё сводится в конце концов к мировому древу – универсальному символу. Не возражая в принципе против генерализующего подхода, ведущего к единым и немногочисленным архетипам, думаем, что сейчас – время для дифференцирования символических значений и для их историко-филологических исследований, в манере А. Н. Веселовского, а не К. Г. Юнга. Сближение и отождествление Логоса, Премудрости и Девы Марии, известное нам по русскому символизму, – это процесс и феномен определенных эпох, а не архетип. Наша иллюстрация со стр. 129.
- ¹⁸ Маттео ди Пиетро, по прозвищу Маттео из Гуальдо. Генеологическое древо племени Давидова (Древо Иессеево) с Иоахимом, Анной и непорочной Девой. 1497 год // *Una Donna vestita di Sole: L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri, a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco.* Roma; Milano, 2005. № 12. P. 128.
- ¹⁹ О. Э. Этингоф исследует византийскую традицию изображения пророков с Богоматерью в XII в. и отмечает близость значения этой группы к значению древа Иессеева (*Этингоф О. Э.* Образ Богоматери... С. 177–204).
- ²⁰ *Una Donna vestita di Sole...* P. 159
- ²¹ Исследователи считают нужным подчеркнуть, что эту картину писал не столько великий Лука Синьорелли, сколько его брат, ремесленник Франческо, и ученики мастерской Синьорелли.

- ²² Una Donna vestita di Sole... P. 158
- ²³ На Господ, возвахъ: стихиры на 8, глас 4 // РО РНБ. Собрание Погодина. № 434. Л. 345.
- ²⁴ Цит. служба по современной минее, достаточно точно передающей текст XVI в.: Минея. Июнь, 23-й день.
- ²⁵ Скарбница потребная и пожитечная всему свету, прес(вя)тая Б(городи)ца Елецкая з великими скарбами з чудами своими. Од Иоанекия Галятковского архимандриты Чернеговского, Елецкого найденая. Из типографии, в Новгородку Северскому свету объявлена. 1676 року месяца августа дня 23. Указано в каталоге: Чудотворный образ. Иконы Богоматери в Третьяковской галерее. Авторы-составители В. М. Лидов и Г. В. Сидоренко. М., 2001. – Богоматерь Елецкая-Черниговская, с. 82 – описание иконы с библиографией. Легенда об иконе из «Скарбницы» подробно цитируется в новом исследовании иконографии Елецкой Богоматери: Пуцко В. Г. Ренессансные схемы русских икон Богоматери: Елецкая и Казанская // Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. Сборник статей. СПб., 2001. С. 91–99. Воспроизводим здесь иллюстрацию из статьи со страницы 92.
- ²⁶ См.: Пуцко В. Г. Ренессансные схемы русских икон Богоматери...
- ²⁷ Liber Ecclesiasticus XXIV, 17–18.
- ²⁸ Из главы 24 Сирах. Цит. по: Острожская библия. Фототипическое издание. – Библия сирѣчь книги Ветхаго и Новаго завѣта по языку словенску. М.; Л., 1988. По позднейшей нумерации стихов – Сирах. 24: 14–15.

Константин Поливанов

О ГОЛОВЕ БЕРЛИОЗА У ЯКОВА ПОЛОНСКОГО И МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Исследователи популярного романа М. А. Булгакова давно обнаружили, что это произведение во многих отношениях строится как своеобразный коллаж, совмещающий разные пласты времени, разные пространства, разнообразные литературные и нелитературные источники от Евангелия до «Фауста» Гёте, от «Мертвых душ» Гоголя до текстов Маяковского, от «Горя от ума» Грибоедова до «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза.

Прежде всего с «Фантастической симфонией», ее содержанием – трагической историей художника – и структурными принципами, соединяющими сакральное и пародийное, принято связывать авторский выбор фамилии председателя Массолита (см. прежде всего классическую работу Б. Гаспарова «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита"»).

В этой связи представляется любопытным добавить к возможным источникам образов, мотивов, а быть может, даже и «ключей» булгаковского романа стихотворение Я. Полонского 1858 года «Концерт».

КОНЦЕРТ

Здесь Берлиоз!.. я видел сам
Его жидовско-римский профиль
И думал: что-то скажет нам
Сей музыкальный Мефистофель?
И вот, при свете ламп и свеч,
При ярком грохоте оркестра,
Я из-за дамских вижу плеч,
Как тешит публику маэстро.
Трубят рога, гремит тимпан,
В колокола звонят над нами...
И над поющими струнами
Несется звуков ураган.

И адская слышна угроза...
 И раздаются голоса...
 И встали дыбом волоса
 На голове у Берлиоза.

Поют!.. увы! не понял я,
 Что значит хор сей погребальный?
 И вдруг – тебя увидел я,
 Знакомка милая моя,
 Тебя, мой критик музыкальный.
 К коленам уронив цветы,
 К полудню сорванные нами,
 Меж двух колонн сидела ты
 Бледна, с померкшими очами.
 Я угадал: страдала ты
 Без мысли и без наслажденья,
 Как от какой-то духоты
 Иль в ужасе от сновиденья.
 И думал: скоро на балкон
 Мы выйдем... звезды видеть будем...
 И эту музыку забудем
 (Инструментальный гром и звон) –
 Забудем, как тяжелый сон.

(Баден-Баден.)
 (Июль, 1858 г.)

Рядом с фамилией Берлиоза в стихотворении Полонского, как и у Булгакова, отчетливо возникает соединение музыкальной и «адской» темы – «музыкальный Мефистофель» и «адская угроза» в урагане звуков. Б. М. Эйхенбаум в комментарии к «Стихотворениям» Полонского в «Библиотеке поэта» по поводу «Концерта» писал: «Судя по музыкальным деталям (колокола, погребальный звон и проч.) речь здесь идет о "Погребальной и торжественной симфонии" Берлиоза. Музыка этого типа была Полонскому не по душе»¹. Ничто, впрочем, не мешает предположить, что речь идет и о «Фантастической симфонии», и в таком случае можно было бы заметить определенное сходство ассоциаций, которые одна и та же музыка вызвала у русских писателей с интервалом в несколько десятилетий.

Сходство не ограничивается лишь соединением музыки и ада бок о бок с именем Берлиоза.

Можно сопоставить «какую-то духоту» Полонского с духотой, объединяющей московскую и ершалаимскую часть романа Булгакова, и с образом страдающей от духоты женщины с букетом цветов. Надежду на забвение адской музыки, которой завершается «Концерт», легко сопоставить с

финалом «Мастера и Маргариты», наконец «жидовско-римский» профиль композитора перекликается с подробно анализировавшимся Б. Гаспаровым мотивом соединения в романе Иерусалима и Рима.

Разумеется, полностью отдавая себе отчет, что читатель конца XX – начала XXI века может воспринимать соединение мотивов в стихотворении Полонского совершенно иначе, чем его предшественники, трудно удержаться от соблазна предположить, что строчки «И встали дыбом волоса / На голове у Берлиоза» могли послужить одним из стимулов для Булгакова в выборе фамилии героя и создании сюжетных обстоятельств, связанных с его головой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полонский Я. П. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1954. С. 514.



Фото И. Винтермана

БОРИС РАВДИН

КАК ПРИКАЖЕТЕ ПОНИМАТЬ КНЯЖНУ АЛИНУ?

Татьяну Ларину мать везет в Москву, на ярмарку невест. В Москве они останутся у княжны Алины, кухни старшей Лариной, Прасковьи (она же *Rachette*). Княжна не только московская кухня Лариной, но и «московская кухня» как тип, как объект авторской иронии.

Напомним строфы «Евгения Онегина», на площадке которых будем перемещаться, раскачивать маятник.

У Харитонья в переулке
Возок пред домом у ворот
Остановился. К старой тетке,
Четвертый год больной в чахотке,
Они приехали теперь.
Им настезь отворяет дверь
В очках, в изорванном кафтане,
С чулком в руке, седой калмык.
Встречает их в гостинной крик
Княжны, простертой на диване.
Старушки с плачем обнялись,
И восклицанья полились.

– Княжна, *mon ange!* – «*Rachette!*» –

Алина! –

«Кто б мог подумать? – Как давно!

Надолго ль? Милая! Кухина!

Садись – как это мудрено!

Ей-богу, сцена из романа...»

– А это дочь моя, Татьяна. –

«Ах, Таня! подойди ко мне –

Как будто брежу я во сне...

Кухина, помнишь Грандисона?»

– Как, Грандисон?.. а, Грандисон!

Да, помню, помню. Где же он? –

«В Москве, живет у Симеона;

Меня в сочельник навестил:
Недавно сына он женил.

А тот... но после всё расскажем,
Не правда ль? Всей ее родне
Мы Таню завтра же покажем.
Жаль, разъезжать нет мочи мне;
Едва, едва таскаю ноги. <...>
Ох, силы нет... устала грудь...
Мне тяжела теперь и радость <...>
Под старость жизнь такая гадость...»

(VII, 39–42)

Наше внимание пока останавливают две реплики княжны Алины. Первая: «Ах, Таня! подойди ко мне...» и следующая: «Как будто брежу я во сне...»

Но сначала попробуем зрительно представить поле действия. На диване в гостиной простертая княжна, входят ожидаемые со дня на день гости. Не исключено, что, демонстрируя немощь, княжна возлежит на подушках. Медленно разворачивает голову на скрип дверей, возможно, приветствуя гостей, принимает скульптурную позу вполоборота. Гости подходят к дивану. Впереди Ларина, за ней Татьяна. Старушки (им лет 40–45) обозначают объятия, следуют восклицания. Следуют ли лобызания? Вроде положены. Разве что лобызаниям препятствует болезнь княжны – ведь она четвертый год в чахотке. Возможно, впрочем, что автор забыл об опасной болезни княжны, возможно, автор не слишком силен в гигиене и санитарии – и тогда поцелуи не исключены. После объятий и первых восклицаний княжна, столько сил потратившая на приветствие, может живописно откинуться на подушки. Предлагает садиться. Как садятся? Поскольку княжна уже не первый день принимает гостей в положении лежа, у ее дивана должны стоять кресла. На директрисе ее взгляда (при вполоборота) в кресло садится старшая Ларина. Младшая Ларина, Татьяна, скорее всего устраивается за креслом матери (осторожно присела в кресло с уступом от материнского? стоит за креслом матери?), маловероятно, что присаживается в кресло у изголовья дивана – она еще не настолько близка с хозяйкой дома, пусть и родственницей, чтобы претендовать на эту доверительную при больной позицию. Надо полагать, Татьяна ждет представления. Далее в черновике следует реплика княжны, явная реакция на появление незнакомой для нее гостьи, пришедшей вместе с Пашетт: «А это кто [?]». Автор оставляет эту полувульгарную реплику только для черновика, а в беловике Ларина, не дожидаясь каких-либо вопросов или вопросительных взглядов княжны, представляет свою дочь: «А это дочь моя, Татьяна». Возможно,

при этом несколько отстраняется, приоткрывая дочь, чтобы княжна могла обозреть Таню. Что должна сделать Таня после материнских слов? Поклониться и присесть, а если ранее, по взгляду матери, успела устроиться в кресле, еще и встать из кресла. Княжна Алина просит ее подойти поближе, вероятно, при этом делает что-то похожее на распростираание рук для объятий. Таня подходит. Что дальше? Тут у автора пропущены не только поцелуи, но и родственные объятия, вроде бы необходимые по протоколу. Разве что поцелуев, из-за отмеченных выше гигиенических норм (неужели автор нормы эти все-таки предусмотрел?), могло всё же не быть. Но склониться для ожидаемого поцелуя двоюродной тетки, как минимум для объятий, Тане следовало бы, а княжна для нанесения поцелуя должна была чуть приподняться на подушках. Крупным планом лицо Тани. Обращенный на нее взгляд княжны. Столкнувшись с дочерью Пашетт лицом к лицу, княжна оказывается чем-то настолько поражена, что даже забывает приобнять, не говорим облобызать свою двоюродную племянницу и вместо этих поуватоматических движений восклицает: «Как будто брежу я во сне...»

Вот перебор вариантов этой реплики в черновиках:

Мне кажется, [что я во сне]
 Ей богу брежу я во сне –
 Я брежу кажется во сне
 Я вижу <?> кажется во сне

Какими бы ни были оттенки недоумения в этих репликах, для всех вариантов незыблемо одно: в Татьяне, в ее лице, княжна увидела нечто поразившее ее. Настолько поразившее, что этикет встречи тетки и племянницы оказался нарушенным – необходимые объятия не воспоследовали. Их и не было? Свидетель сцены их не заметил? Опустил за незначительностью или как само собой разумеющиеся?

Естественно ли восклицание княжны? Способна ли она на натуральные эмоции? Полагаем, что да. Будь удивление княжны чисто ритуальным, она не забыла бы о легких объятиях (если уж благословляюще-охранительный поцелуй невозможен), в крайнем случае, о легком поглаживании руки Татьяны.

Вероятно, Таня после реплики княжны, так и не дождавшись родственных касаний, выпрямляется и отстраняется. А княжна может вновь откинуться на подушки, возможно, устремляет свой взор в расписной потолок и тут, как бы вне связи с предшествующей сценой, сомнамбулически обращается к Пашетт: «Кузина, помнишь Грандисона?»

Вернемся к «Ах, Таня! Подойди ко мне – // Как будто брежу я во сне...». Что может содержать восклицание княжны «Как будто брежу я во сне...»? Возможно, смысл этой реплики всего лишь: «Как выросла! Узнать

невозможно! А как на мать-то похожа! Ну, вылитая Pashett в молодости!» Когда княжна Алина в последний раз видела Татьяну? И где? В Москве? В деревне? Судя по репликам родни Лариных, в Москве Прасковья Ларина, во всяком случае, с дочерью давненько не бывала. Московские родственники при встрече с Таней, умиляясь, воспроизводят опробованные для подобных ситуаций восклицания: «Как Таня выросла! Давно ль // Я, кажется, тебя крестила? // А я так на руки брала! // А я так за уши драла! // А я так пряником кормила!» Похоже, что предпоследняя встреча княжны с Таней, в Москве ли, в деревне ли, относится к давнему времени, к детству Тани. Вот и княжна Алина говорит: «Как давно!» И потому в выросшей девушке не признать ту, из детства, немудрено. И удивиться – допустимо.

Казалось бы, почти всё в рамках мизансцены «как годы-то летят...». Но почему тогда в следующей реплике, возникает, будьте любезны, имя: Грандисон?

Подойдем к Грандисону. Как известно, сэр Грандисон есть воплощение благородства и добродетели из романа Сэмюэла Ричардсона «История сэра Чарлза Грандисона» (1754). Этот чувствительный роман английского писателя более полувека был моден в Европе и России, им когда-то зачитывалась княжна Алина, прожужжала этим романом и его героем все уши свой кухне Пашетт. Та же княжна в те далекие годы без ума была и от другого романа Ричардсона, «Кларисса Гарлоу» («Кларисса, или История молодой леди»), в котором представлен коварный и обольстительный злодей Ловлас, в России более известный под именем Ловелас.

Но Грандисон – это еще и прозвище московского игрока и франта, в которого там, давно когда-то, была влюблена Ларина:

В то время был еще жених,
Ее супруг, но по неволе;
Она вздыхала по другом,
Который сердцем и умом
Ей нравился гораздо боле:
Сей Грандисон был славный франт,
Игрок и гвардии сержант.

(II, 30)

Надо сказать, что предмет любви Пашетт, хоть и был прозван в своем кругу Грандисоном, более смахивал на Ловласа. Впрочем, для автора «Евгения Онегина» эти герои вполне взаимозаменяемы (см. черновик: «Ловлас ее был модный франт»; ср. окончательный вариант: «Сей Грандисон был славный франт»).

Пашетт не суждено было стать женой Грандисона (правда, нам ничего неизвестно о его намерениях стать мужем Пашетт). Не спрося барышни, ее выдали замуж за Ларина, бригадира (генеральский чин, как и у будущее-

го супруга Татьяны), который, как «разумный муж», чтобы нейтрализовать ситуацию, «задействовал» деревню, куда и увез молодую жену, та «рвалась и плакала сначала, // С супругом чуть не развелась; // Потом хозяйством занялась, // Привыкла и довольна стала».

Переместимся к репликам княжны: «Как будто брежу я во сне... // Кузина, помнишь Грандисона?» И повторим вопрос: при чем здесь, на этой встрече, Грандисон, тот ли, этот ли?

Быть может, княжна настолько нездорова, что мысли скачут наперегонки? Быть может, княжна никак не может выйти из самой дорогой для нее поры юности-молодости и события тех лет неотступно преследуют ее? Судя по наряду швейцара в ее доме («Калмык в изорванном кафтане»), можно предположить, что княжна Алина не то скупа, не то бедна, но скорее всего она уже безразлична и к убранству дома, и к сегодняшней моде, продолжает жить в туманном прошлом, среди Грандисонов.

Алина, как можно себе представить, когда-то – и наставница Полины в науке страсти нежной, и одновременно ее наперсница. Быть может, следы этих ампула и сохранились в ее реплике о Грандисоне (конечно же, о московском франте вопрошает, не о лондонском герое). А кроме того, она так давно удерживала в памяти этот вопрос – ведь заранее должно же было получиться письмо о приезде Лариных, после письма воспоминания нахлынули... а тут и сама Пашетт... Как не вспомнить о Грандисоне... К тому же он недавно навестил княгиню.

Замуж, как мы знаем, княжну автор не выдал, оставил ее в девичестве. Более того, наградил чахоткой, а в черновике еще и подагрой. Зачем нужна была подагра? Насмешка над княжной? Тонкий намек? (Не проследили, как давняя, не нынешняя медицина говорит об определенной предрасположенности женщин к подагре как следствии определенных возрастных физиологических изменений организма.) От подагры автор княжну освободил – с этим диагнозом в литературе обычно всё же пребывают мужчины. А заодно, в сравнении с черновиком, на три года скостил княжне годы пребывания в чахотке: в первоначальных замыслах – семь лет, в беловике – четыре. Чахотка ли, подагра, надо думать, понадобились автору и для того, чтобы заставить княжну возлечь на диван и тем самым ограничить пространство ее обзора, отдалить появление в поле ее зрения Татьяны, а уж потом – подозвать ее, взглядеться и произнести свою таинственную реплику «Как будто брежу я во сне...».

А быть может, речь все-таки идет о лондонском Грандисоне и реплика княжны связана с тем, что Татьяна напомнила княжне героиню из книги ее давно ушедшей юности? Напомним, что романы Ричардсона пребывали в моде более полу столетия, входили и в круг чтения Татьяны Лариной. Нет,

как следует из дальнейшего развития событий, княжна Алина имеет в виду московского Грандисона.

И еще раз, быть может, – тут мы, собственно, и подходим к тому, что, видимо, и так уже понятно: княжна Алина, вперившись в Татьяну, обнаруживает в ней несомненное сходство... с кем?.. да, со славным хватом, игроком и гвардии сержантом Грандисоном. Уж не хочет ли княжна намекнуть, что разгадала тайну рождения Татьяны? Что отец Татьяны отнюдь не бригадир Дмитрий Ларин, а Гран-ди-сон...

А как разбежалась бы мысль княжны, прочти она в дополнение к своим полузыбким предположениям о происхождении Татьяны строчку из романа сочинителя «Евгения Онегина»: «Она в семье своей родной // Каза-лась девочкой чужой»...

Что бы мы ни думали о гипотезе княжны Алины относительно появления Татьяны на свет (к тому же, мы не окончательно убеждены, что верно понимаем княжну), попробуем произвести минимальные следственные действия по версии княжны. Возьмемся сопоставить портрет Татьяны и Грандисона, выдвинутого княжной Алиной в кандидаты на звание отца Татьяны. Ну, там, черты лица, рост, вес, глаза, волосы, козелок, противокозелок, особые приметы и т. д. Попробовали – и немедленно отступили. В отличие от княжны, у нас на московского Грандисона никакого материала нет. Единственное, что о нем известно: не без вкуса – «одет всегда по моде и к лицу».

Хорошо, попробуем сравнить Татьяну хотя бы с лондонским Грандисоном, вдруг там что-нибудь нащупается. И тут почти нет материала для сопоставления. Нет, портрет того Грандисона, из Альбиона, собрать легче легкого. Но спеша за догадкой княжны, мы забыли о том, что этот, с бакенбардами, не оставил нам выразительного и достоверного описания внешности Татьяны. Женским ножкам почти полромана уделено, а порядочного портрета Татьяны нет. Это княжна Алина видит Татьяну в натуре, читателю – не дано. Определяющим во внешнем облике Татьяны является лишь ее многократно зафиксированная бледность, признак не столько индивидуальный, сколько типологический. Что еще? Татьяна, по мнению автора во второй главе, красотой не блещет, но не блещет в сравнении с необходимой по должности красотой Ольги. Позднее, когда Ольга исчезает со своим уланом и больше нет нужды в бинарной оппозиции, Татьяна хорошеет. Во всяком случае, даже ревнивые к чужой красоте московские барышни, находят Татьяну «очень недурной»; разве что у московских барышень с автором разные вкусы. Те же московские барышни находят Татьяну несколько худой. Не беремся сказать, худоба – это устойчивая характеристика Татьяны или следствие любовной лихорадки, что всё же вероятнее. Что еще из наружности Татьяны Лариной нам известно? Автор

обозначил ее распущенные волосы, но цвет их не определил. Есть еще темнеющие очи (V, 30), а что дают «темнеющие очи» для опознания? А на какой колористической основе?

Других внешних примет Татьяны в листах романа нет. Есть, правда, авторские рисунки на полях: на одном из них Татьяна сидит за полночь на кровати (за столом?) и в волнении никак не может решиться запечатать и тем самым как бы отправить свое известное письмо Онегину («К плечу головушка склонилась. // Сорочка легкая спустилась // С ее прелестного плеча <...>»), но «на письмо не напирает // Своей печати вырезной». III, 32–33). На другом рисунке, как можно думать, продолжение размышлений: пускать письмо? не пускать? – Татьяна стоит, в руке ее, заложенной за спину, вероятно, письмо, не исключено, уже запечатанное. Но для нас все эти треволнения Татьяны с письмом здесь дело второе. Что для нас существенно: на одном рисунке распущенные волосы почти закрывают ее лицо (лишь слегка открыты, пусть и довольно стандартные, носик и губки), а на другом рисунке черт лица и вовсе не видать. Автору важна была поза Татьяны, он позу и представил, а нам требуется ее лицевой портрет, а тот на рисунке автора, к сожалению, скрыт. Хорошо хоть, что длина волос как-то обозначена – падают на плеча. А фигура? На одном рисунке изображена девица, со стороны глядя, довольно-таки в теле; во всяком случае, на другом рисунке, там, где девица дана в полный рост, она определенно стройнее. Что в итоге? Устойчивых физиогномических примет Татьяны нам дано ничтожно мало. То ли дело – Ольга, обладающая полным набором достоинств девушки из массовки: голубые глаза, льняные локоны, легкий стан.

Когда автору понадобилось выделить Татьяну на балу, он нашел для нее только одну деталь – модный головной убор (берет), а в качестве дополнительной ориентировки поместил рядом с ней испанского посла. Есть еще важнейшее для автора «никто бы в ней найти не мог // Того, что модой самовластной <...> // Зовется *vulgar*». Но что с этим *vulgar* делать на опознании?

В общем, сличить портрет Татьяны с тем ли, другим ли Грандисоном или хоть с матерью Татьяны возможности нет. Есть психологическая разработка девушки. Но если метаться в поисках ее родителя по линии внутреннего сходства, то на эту роль подойдет и Ленский, который, подобно Татьяне, «рощи полюбил густые, // Уединенье, тишину, // И Ночь, и Звезды, и Луну <... > // И слезы, тайных мук отраду...» (II, 22). Нет, сравнение портретов как прикидку для установления родства придется отставить. Пустышку тянем!

Отойдем назад, к разговору княжны и Пашетт-Прасковьи. Еще раз княжна Алина: «Ах, Таня! Подойди ко мне – // Как будто брежу я во сне... // Кузина, помнишь Грандисона?»

Какова реакция Пашетт на то ли случайную, то ли многозначительную реплику княжны?

Пока Прасковья Ларина думает над тем, как реагировать на восклицание Алины, зададимся праздным вопросом: а полюбила ли все-таки Прасковья Ларина своего мужа? Привыкла, да, знаем, но полюбила ль? Вот Дмитрий Ларин, Божий раб, скончался, похоронен,

Оплаканный своим соседом,
Детьми и верною женой
Чистосердечней, чем иной

(II, 36).

Подсказал ли автор где-нибудь что-нибудь по разряду «стерпится-слюбится»? «Верною женой» назвал, а о любви вроде разговору нет. Присмотримся к словосочетанию «верною женой». Здесь что, речь идет о верности или при описании кладбищенской сцены мы сталкиваемся со свойственной автору иронией при использовании устойчивого эпитета? В черновике та же ситуация изложена несколько иначе:

Оплаканный своим соседом,
Татьяной, даже и женой
Чистосердечнее иной

(II, 297).

Видим, что один из черновых вариантов предлагает замену слову «верной» словом «даже», и это «даже» заставляет нас предположить, что для Прасковьи Лариной в супружеской жизни важнее всего была все-таки привычка, до любви дело так и не дошло. Вот муж, как известно, «любил ее сердечно».

Кроме слова «даже», обратим внимание на местоимение «иной», которое в окончательном варианте имеет очевидно иное наполнение, нежели в черновике. Если мы верно понимаем, в беловике «иной» – это именительный падеж мужского рода, в черновых вариантах – творительный падеж женского рода. Т. е., в беловике Ларин оплакан чистосердечней, нежели иной муж, даже любимый. А в черновике Ларина оплакивает так и не ставшего ей любимым мужа чистосердечнее иной любящей жены: быть может, ей жаль, что так и не познала она чувства любви к мужу; быть может, это слезы чистосердечного раскаяния то ли в помыслах, то ли в делах, быть может, убиваясь по мужу, она оплакивает и себя... ведь на что готова была когда-то... «с супругом чуть не развелась»... (А почему и как могла разойтись? Из тоски по Москве и Грандисону? Но ведь такие аргументы для консистории не повод для развода, и Прасковья Ларина, и автор долж-

ны были бы это знать: «Брак мог быть расторгнут лишь при наличии строго оговоренных условий (прелюбодеяние, доказанное свидетелями или собственным признанием, двоеженство или многожество, болезнь, делающая брак физически невозможным, безвестное отсутствие, ссылка и лишение прав состояния, покушение на жизнь супруга, монашество)» (Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1980. С. 202, с ссылкой на: Загоровский А. О разводе по русскому праву. Харьков. 1884. С.282–293).

Понятно, что не совсем корректно привлекать черновик («чистосердечнее иной»), да еще в таком деликатном вопросе. Мы ведь знаем, что характеристика Лариных на пути от черновика к окончательному тексту претерпела существенные изменения: от сатирической до иронически-эпической. По мере развития образа Татьяны («милый идеал») автору становилось понятно, что не удастся представить ее семью сугубо сатирическим пером. Так Татьяна «вытащила» своих родных из-под пера насмешника. Но автор отыгрался на соседях Лариных, вдоволь поплясал-потешился.

А не задаться ли, пока время есть, еще одним вопросом – Прасковья Ларина, которая любила одного, но «другому отдана», была ли «век ему верна» (ср. ее дочь в аналогичной ситуации)? Конкретно за Прасковью Ларину ничего сказать не можем, понятно лишь, что вполне можно ошибиться, приняв за намеки на ее непостоянство в супружестве замечания автора о том, что она «<...> меж делом и досугом // Открыла тайну, как супругом // Самодержавно управлять <...>» (ср. в черновике: «Водить его за нос» – VI, 295), что муж «во всем ей веровал беспечно...». Скорее всего, все эти авторские наблюдения относятся исключительно к управлению имением, к хозяйству, которое Ларина полностью взяла в свои руки, скажем, сено по дешевке продала, а от мужа свою оплошность утаила...

Это – «конкретно», а что до «типа», то деревенская жизнь, если доверять опыту автора, не исключала адюльтера. Напомним вариант судьбы Ленского:

В деревне счастлив и рогат
Носил бы стеганный халат; <...>
Пил, ел, скучал, толстел, хирел.
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

(VI, 38–39)

Этот вариант судьбы Ленского до деталей воспроизводит судьбу помещика Дмитрия Ларина:

Но муж любил ее сердечно, <...>
 Во всем ей веровал беспечно,
 А сам в халате ел и пил;
 Покойно жизнь его катилась;

(II, 34)

Он умер в час перед обедом,
 Оплаканый своим соседом
 Детьми и верною женой

(VI, 36)

Разве что в судьбе Ларина нет даже намека на супружеские рога (не считать же таковым выражение «во всем ей веровал беспечно»).

Вернемся в гостиную, где уже звучит ответная реплика Пашетт: «Как, Грандисон?.. а, Грандисон! // Да, помню, помню. Где же он?»

Что, Прасковья Ларина и вправду попервоначально запомнила прозвище героя своей юности («Как, Грандисон?..»)? Весьма допустимо за хозяйскими заботами («брила лбы <...> служанок была осердясь <...>») забыть о своих девичьих романах. Не исключено, что Ларина искренно не может сразу вспомнить имя своего давнего возлюбленного. Ведь прошло с тех пор лет двадцать пять, если не тридцать. А почему, кстати, такой разницей: лет двадцать пять – тридцать? Тут мы вступаем на зыбкую почву проблемы линейного времени в романе «Евгений Онегин». Обопремся об относительно устоявшийся комментарий: Ларины приезжают в Москву в 1822 г., вероятный год рождения Татьяны – 1803 г. Как бы выяснить, когда венчались Ларины, когда после брака уехали в деревню? Допустим, не позднее 1799 г. «Откуда такая дата?» – немедленно спросят ревизионисты. Да, знаете ли, предмет любви Прасковьи, известный вам Грандисон, на момент влюбленности в него Пашетт был в чине гвардии сержанта, а чин этот был упразднен в 1798 г. И вот муж Прасковьи, Ларин, в пору женитьбы был в чине бригадира, а чин этот был упразднен в 1799 г. Если все-таки присмотреться к этим двум датам, ведь можно же прикинуть, что не позднее 1798–1799 гг. и состоялось бракосочетание Лариных. И вообще, культурная ситуация напоминает 1790-е годы... Что говорят комментаторы о сроках свадьбы? По мнению Ю. М. Лотмана, «время их брака – начало 1790-х гг.» (Комментарий. С. 201). Вот и считайте: 1822 и начало 1790-х гг. – где-то лет тридцать. Чуть ниже, на той же странице, Ю. М. Лотман предлагает более осторожную датировку: «...брак родителей Татьяны приходится на 1790-е гг.». Набоков венчает Лариных к исходу века: «Ларин, очевидно, женился тридцати пяти лет [выкладка Набоковым не объяснена], году в 1797-м <...>» (Набоков В. Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: НПК «Интелвак», 1999. С. 307). Вот и

считайте: если ориентироваться на комментаторов, то со времени последней встречи Пашетт и Грандисона прошло лет 25–30. Впрочем, мы можем выступить с другой цифрой, помене: лет двадцать. Для этого нужно всего лишь предположить, что чин «гвардии сержанта» – это давний чин Грандисона, что, встречаясь с Пашетт на балах и в домах, он был уже в отставке, не исключено, что он и не служил никогда, что всего лишь был по рождению записан гвардии сержантом, как Петруша Гринев. Так же можно разобраться и с Лариным – да, был бригадиром, служил еще под Очаковым (медалью бригадира за взятие Очакова Ленский играл в детстве), но ко времени женитьбы на Прасковье (ее фамилия нам осталась неизвестна) он уже отставной бригадир; 1799 г. – это всего лишь год упразднения чина бригадира в русской армии, и никакого отношения к установлению линейной хронологии романа эта дата не имеет.

Довольно путанная и малоубедительная мотивировка под 20-летний срок у нас получается. Мы, впрочем, и не настаиваем на 20 годах разлуки Пашетт и Грандисона. Но если принять 25, а тем более 30 лет, то уж больно долго у Лариных детей не было: не то лет пять, не то десять. Тут невольно и задумаешься...

Приблизимся во времени к нашему основному сюжету. Чуть выше мы остановились на вопросительной реплике Пашетт («Как, Грандисон?..») и высказали предположению, что за давностью лет Пашетт-Прасковья вполне могла забыть это имя.

А нельзя ли убедить себя в том, что Ларина только делает вид, что не может вспомнить имя, которое когда-то для нее так много значило, с которым было связано столько страданий и надежд? А если Ларина только делает вид, что память ей отказывает, то почему? Не хочет вспоминать о девичьих глупостях, да еще в присутствии дочери на выданы? Или – речь идет о чем-то таком, в чем не хочется признаваться даже давней наперснице?

В черновике память Лариной не столь слаба. На вопрос княжны Алины: «Кузина? Помнишь Грандисона <...>[?] // И бал у нас...», – Ларина отвечает почти без запинки: «А! Грандисон – // Да помню, помню – где же он?» (VII, 453; правда, уловить здесь интонацию «А!» несколько затруднительно). В окончательном варианте автор наделил Прасковью Ларину не то кратковременными провалами памяти по старости, не то способностью к полному самообладанию в ответственной ситуации.

Можно сопоставить реакцию Прасковьи Лариной на вопрос-намек княжны и реакцию Татьяны Лариной на балу при виде Онегина, которого она по-прежнему любит, но на публике безмятежно и равнодушно принимает его появление:

Княгиня смотрит на него...

И что ей душу ни смутило,

Как сильно ни была она
 Удивлена, поражена,
 Но ей ничто не изменило:
 В ней сохранился тот же тон,
 Был так же тих ее поклон

Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась,
 Иль стала вдруг бледна, красна...
 У ней и бровь не шевельнулась;
 Не сжала даже губ она.

(VIII, 18–19)

Убедительна ли безмятежность Прасковьи Лариной при встрече с вопросом княжны? Но в безмятежность Татьяны Лариной уж точно верить не приходится. И в обоих случаях никаких вазомоторов, никакой вегетатики.

Быть может, дочь – всего лишь ученица матери? Хоть в чем-то ученица! Или обе они дочери и ученицы их прародительницы Эвы?

В ответ на осторожную реплику Пашетт-Прасковьи, после паузы всё же припомнившей Грандисона («Да, помню, помню. Где же он?»), княжна легким маневром переводит разговор на свои сегодняшние светские отношения с Грандисоном («Меня в сочельник навестил»), удаляясь от прошлого, уходит в рассказ о недавних событиях семьи Грандисона («Недавно сына он женил») и попутно (как говорится, машинально?) поминает адрес Грандисона: «В Москве, живет у Симеона». В черновике княжна еще говорит о нынешнем положении Грандисона: сенатор (вот, мол, какого жениха упустили?). И при переходе в следующую строфу резко обрывает тему, намереваясь позднее вернуться на то же место, не то к вопросу о недавней женитьбе сына Грандисона, не то к иным вопросам, возможно, интимно-доверительного характера: «...но после всё расскажем, // Не правда ль?» И обращается к еще одной важной для нее теме, дежурной, безопасной – болезни и старость: «Ох, силы нет... устала грудь... // <...> Под старость жизнь такая гадость...» А впрочем, эта реплика княжны, быть может, не только оценка ее физического состояния, но и моральная оценка прошлого («и горько жалуюсь?»), и тогда эта реплика не в меньшей (а м.б., и в большей) степени обращена и к Лариной.

Обратим еще раз внимание на то, как звучит в черновике уже поднадоевшая реплика княжны Алины о Грандисоне: «Кузина, помнишь Грандисона // И бал у нас....» (VII, 453). Что же произошло на том балу между Пашетт и Грандисоном?.. И к тому же, по недосмотру автора, в этой черновой строке возник своеобразно снятый тем же автором опасный каламбур, подобие каламбуров из простодушных анекдотов о Пушкине.

Бал в доме княжны, может, последний девичий бал Пашетт... вот-вот будет отдана бригадиру-генералу... На балу появляется Грандисон... Сорвать фиалку... Такой тюфяк...

Воображение разыгрывается. Не наше, нет, княжны Алины.

Как отнестись к княжне, которая не то увидела, не то примыслила настолько поразившее ее сходство между Татьяной и Грандисоном, что сходство это повлекло воображение княжны в неведомые дали? Как отнестись, если к тому мы не убеждены, что верно понимаем княжну, уж больно туманно она разводит? Или «на понт берет»? А если всё же понимаем ее верно? В предположение княжны, что отцом Татьяны Лариной мог быть игрок и франт Грандисон, мы не верим. Нет веских оснований для переустановления родства. Но приказать княжне отступить от этого предположения-убеждения мы не можем. Полагаем, что и автор романа «Евгений Онегин» не в силах был бы сладить с неумным воображением княжны Алины.

Да и захотел бы он – автор – вступать с ней в спор, в перепалку?

ПРИМЕЧАНИЯ

Настоящей заметкой мы всячески обязаны В. Норову, Е. Равдину, Н. Рубинштейн, Э. Секундо. Заметка эта впервые была доведена до внимания публики на «Славянских чтениях» (2003 г.) в г. Даугавпилс (Латвия).

Все цитаты из «Евгения Онегина» приводятся по изданию: *Пушкин А. С.* ПСС. Изд-во АН СССР. 1937–1949. Т. 6.

Кирилл Рогов

НОВЫЕ ПРИМЕЧАНИЯ К «СТИХАМ, СДЕЛАННЫМ ИЗ ЧУЖИХ СТИХОВ»

**(К поэтике и эволюции малого
панегирического жанра в середине XVIII века)**

В опубликованной не столь давно статье С. И. Николаев с впечатляющей убедительностью показал, что сумароковские «Стихи, сделанные из чужих русских стихов на победу над прусаками...», напечатанные в сентябрьском номере «Трудолюбивой пчелы» за 1759 г., являются полемическим откликом на анонимное стихотворение «На преславную победу, полученную российским войском над пруским в Силезии, 12 июля 1759 года», помещенное в июльском номере журнала «Праздное время в пользу употребленное» за тот же год и принадлежавшее М. В. Ломоносову. Исследователь не только вернул нам этой атрибуцией ломоносовский текст, но и реконструировал доселе неизвестный эпизод литературной полемики Ломоносова и Сумарокова, составлявшей один из центральных сюжетов литературной жизни с конца 1740-х и до 1760-х годов.

Идентифицировав опубликованное в «Праздном времени» стихотворение с упомянутыми в ломоносовской «Росписи упражнению сего 1759 года» «краткими стихами» «На победу у Пальцига, будучи в Гостилицах», С. И. Николаев восстановил и приблизительные обстоятельства его создания: в начале 20-х чисел июля по дороге в Усть-Рудицу Ломоносов заезжает в имение К. Г. Разумовского Гостилицы, где узнает об одержанной П. С. Салтыковым победе и, «вероятно, по просьбе Разумовского», пишет панегирический отклик на это событие [Николаев. С. 4–5]. По рассуждению исследователя, своей сентябрьской переделкой Сумароков вступил с Ломоносовым «в очередное поэтическое состязание и попытался "исправить" особенности ломоносовского стиля», «посчитал возможным и нужным перевести ломоносовскую одическую стилистику на свой поэтический язык» и «продемонстрировать, как именно и каким стилем надо писать такие стихи» [Николаев. С. 6–7]. Речь, по мнению ученого, идет о своеобразной перифразе стихотворения, о чисто стилистическом его усовершенствовании, и в свой текст Сумароков внес лишь «одно содержательное изменение», а именно: «предпоследний стих Ломоносова "О сча-

стлив, счастлив, кто десницу ту лобзает" имеет в виду, по всей вероятности, Разумовского, тогда как Сумароков в стихе "А мы любя и чтя свою императрицу" подразумевает всё общество» [Николаев. С. 6]. Учитывая примечание под опубликованным в «Праздном времени» без имени автора опусом («Писано в Гостилицах 25 июля того ж года»), прямо указывающее на его контекст и прагматику и, таким образом, включавшее Разумовского в качестве субъекта панегирической эмоции в его смысловую структуру, это замечание можно считать весьма тонким. Однако никоим образом нельзя согласиться с тем, что это единственное и даже самое существенное смысловое изменение, сделанное Сумароковым. Напротив, в процессе стилистического совершенствования «чужих стихов» последний вынужден был проигнорировать их главную тему и в результате радикально изменить весь семантический строй текста.

Трудно солидаризоваться с утверждением С. И. Николаева, что «На преславную победу» – «стихотворение довольно общего содержания», которое «представляет собой набор общих мест и поэтических формул» [Николаев. С. 4, 6]. Панегирическую реплику Ломоносова формирует очень ясный и концептуальный, если не сказать концептистский, смысловой сюжет «усмирения и посрамления гордых» (см. Приложение. I, в особенности стихи 4–6 и 10). Именно вокруг него выстраивается то скопление антитез и парадоксов («ревность храбрая» / «коварна мочь», «бегут, зря прежние трофеи», «о торжестве скорбят»), которое задает здесь характерную смысловую суггестию ломоносовской панегирической поэзии малых форм. Первые два стиха ломоносовского опуса в публикации Николаева воспроизведены, к сожалению, неточно («Европа и весь свет, монархия, свидетель / Пред Вышним, коль твоя любезна добродетель» [Николаев. С. 4]; ср. Приложение. I, стих 1–2); пунктуация текста, помещенного в «Праздном времени», заставляет думать, что речь идет не о том, что «Европа и весь свет» «свидетели пред Вышним» в добродетельности Елизаветы, но что *добродетель пред Вышним* императрицы «любезна» (т. е. оценена), чему свидетели (могли убедиться) «Европа и весь свет» (Сумароков несколько упростил эту мысль: у него речь идет не о добродетели религиозной – «пред Вышним», а о добродетели вообще, любезной, впрочем, Вышнему; см. Приложение. III, стих 1–2). Следующие восемь ломоносовских стихов поясняют исходную панегирическую констатацию: оценивший религиозную добродетельность Елизаветы Вышний вложил в ее полки «ревность храбую» и так сломил «коварну мочь» «гордых сопостат», коих бегство в виду их «прежних трофеев» (знаков былых побед) «сугубит», т. е. делает более явственной и выразительной, господню идею «посрамления» гордых, а «десница» Елизаветы оказывается тем орудием («силою»), посредством коего Господь претворяет свой замысел усмирения гордости.

По всей видимости, Ломоносов читал уже реляцию Салтыкова о победе, появившуюся в № 59 «Санктпетербургских ведомостей» от 23 июля, и отталкивался от представленной здесь картины боя: «Неприятель, устремя первую свою атаку на правое наше крыло, повторял оную пять раз всегда свежими людьми, и всегда с большею силою: однакож благословение божие, щастие ВАШЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА и храбрость ВАШЕГО войска, толь велики были, что одна первая линия ... не только все пять атак мужественно выдержала, но на конец совершенную победу одержала; ибо неприятель не только с места баталии збит, рассыпан и в бегство обращен, но и весьма много артиллерии, штандартов, знамен, и других знаков победы в добычу получено» [СпбВ. 1759. № 59. С. 466]. Однако поэтический сюжет ломоносовской надписи состоял в другом. Счастливым для русских начало новой компании семилетней войны (победа при Пальциге значила не только изгнание пруссаков из Польши, но и выход армии на стратегическую дорогу на Франкфурт-на-Одере, оставшуюся практически неприкрытой) дает Ломоносову повод для концептуального панегирического «изобретения», опирающегося на пласт библейских аллюзий. Тема «упования на Господа» как залога победы над самонадеянной гордостью противника, позволявшая трактовать в духовном плане распри христианских государей, была канонизирована после Полтавы в панегирической топике еще петровского времени в сюжете победы Давида над Голиафом, что отразилось и в знаменитом полтавском похвальном слове Феофана Прокоповича, и в пьесе московской академии «Божие уничижителей гордых, в гордом Израиля уничижителе чрез смиренна Давида уничиженном Голиафе уничижение», программа которой была издана в 1710 г., в ряде других текстов и, наконец, в «Службе благодарственной ... о великой богом дарованной победе над свейским королем...», в 1740-е годы вновь, после перерыва включенной в состав месячных «Миней» (об истории создания, правки и бытования службы на протяжении первой половины XVIII в. см. [Мартынов]). У Ломоносова аллюзия остается неконкретизированной, но ясно прочитывается на лексическом и смысловом уровне и может быть ассоциирована как с историей исхода из Египта и усмирением гордости фараона, так и с победами избранного народа над филистимлянами. В «Панегирикосе» Феофана и в «Службе благодарственной» фигурируют оба эти «приклада».

Так или иначе, но, спроецировав события семилетней войны на провиденциальный сюжет посрамления от Бога гордым, Ломоносов придает своей панегирической реплике предельно конкретный политический подтекст. Актуальные события бушующей в Европе войны и последняя русская победа рассматриваются как повторение божественного урока (уроков) библейской истории, а понятые таким образом стихи Ломоносова об-

нажают перед нами свой острый антифридриховский пафос, не раз питавший поэтические вдохновения Ломоносова в конце 1750-х гг. Еще в 1756 г. он переводит инвективное послание Фридриху Вольтера, отрабатывая здесь мотивы и формулы антифридриховской топики (ср. «надменны силы» и «Необузданного гиганта зрю в тебе ... Что гробит города и пустошит державы, Священный топчет суд народов и царей» [Ломоносов. VIII. С. 617]), а в сентябре 1759 пишет «Оду на торжественный праздник тезоименитства ... Ее Величества ... и на преславные Ея победы одержанные над королем прусским...», главным антигероем которой становится «пышный духом» Фридерик, мнящий себя «всеобщим дателем законов», а в действительности являющийся разорителем Европы (весьма небезразлична для нашей темы и более ранняя ремарка в письме Шувалову, еще приоткрывающая круг мнений Ломоносова о короле-философе: «Вольтеровой музы нового исчадия, которое объявляет, что он и его государь безбожник, и то ему в похвалу приписать не стыдится перед всем светом» [Ломоносов. X. С. 473]).

В своей заметке С. И. Николаев указал, что стихи 4 и 5 июльского стихотворения отозвались в сентябрьской оде соответственно в строфе 13 («Дабы коварну мочь сломить») и строфе 16 («Рассыпаны от наших рук») [Николаев. С. 5]. Однако тематическая и смысловая связь двух текстов, как представляется, гораздо глубже. К отмеченным лексическим параллелям можно добавить еще несколько, а именно строки сентябрьской оды – «Жалка и сопостатов смерть» (строфа 2), «С трофея на трофей ступая» (строфа 14), «Бегущих горды пруссов плечи» (строфа 16), «Двукратно сопостатов стер» (строфа 17). Все они выглядят отзвуками июльского опыта, варьирующими его опорные лексемы. Что же касается темообразующего слова «гордый», то и в сентябрьской оде оно (в совокупности своих дериватов) играет отчасти ту же роль, встречаясь в субстантивной, глагольной или атрибутивной форме в строфах 5, 7, 8, 11, 16, 19 (ср., например: «Пускай на гордых гнев мой грянет» или «Мы стерли мужеством гордыню» и др.). Но еще более важно, кажется, что исходный сюжет оды, ее пиндарическое видение, развернутое и истолкованное в 4 и 5 строфах, является, по сути, близкой вариацией сюжета июльского стихотворения. Наказание фараоновой гордости, замысленное и предсказанное Моисею (Исход, гл. 14; у Ломоносова строфа 4: «Я в ярости ожесточу / Египту сердце вознесенно; / Израиля неодоленно / Пресветлой силой ополчу»), рассматривается здесь как непосредственный прообраз событий семилетней войны, где триумфы и победы Фридриха являются лишь богозамысленным предуготовлением к исполнению предписанного урока посрамления (строфа 5: «Сие ж явил Бог в наши лета ... Позволил вознестись гордыне, / Чтоб нашей кроткой героине / Был жребий высша в славе часть»), и предваряет кульминацию

первой части оды – прямое обращение к Фридриху в строфе 6 («Парящей слыша шум Орлицы, / Где пышный дух твой Фридерик? / Прогнанный за свои границы, / Еще ли мнишь, что ты велик?»). Суммируя всё это, можно, видимо, без всякой натяжки говорить об июльском стихотворении как о конспекте, сжатой программе сентябрьской оды.

Возвращаясь теперь к сумароковской переделке «чужих стихов» (см. Приложение. II), можно лишь поразиться тому, что в результате предпринятой «стилистической правки» в них не осталось и следа всего этого смыслового пласта. Формально следуя ломоносовской панегирической теме (в одержанной русским войском победе Господь явил свое благоволение добродетельной российской императрице), Сумароков предпринимает довольно решительную переработку текста. Причем стратегию этой переработки кажется возможным довольно точно реконструировать: от ломоносовского опыта новый вариант разительно отличается отсутствием глагольных рифм, коих у Ломоносова три на пять двустушии. Похоже, что решением этой формальной задачи и озабочен был прежде всего Сумароков.

Как указывал М. Л. Гаспаров, специально вопрос о глагольной рифме Ломоносов не обсуждает, а в его поэтическом наследии в целом доля глагольных рифм составляет 28% [Гаспаров. С. 49, 85]. Вместе с тем, обратившись к корпусу ломоносовских стихотворений малого панегирического жанра, можно сделать несколько уточняющих замечаний. Если в ранних опытах этого рода Ломоносов экспериментирует с видами рифмовки, то с 1750-х гг. он использует в панегирических надписях почти исключительно парную рифму. При этом в текстах небольшого объема (6–16 стихов), особенно характерных для раннего периода, доля глагольных рифм может быть очень существенной (к этому типу относится и рассматриваемый здесь текст); в целом для малых панегирических жанров в поэзии Ломоносова до 1752 г. она составляет около 40%. Однако при увеличении объема, что характерно для иллюминационных надписей 1752–1754 гг. (они могут достигать размера более 20 и даже более 40 стихов), эта доля резко сокращается (до 25%). В позднем периоде (после 1759 г.) доля глагольных рифм в стихах малой панегирической формы падает до 20%. В целом можно предположить, что парная глагольная рифма, сохранявшая в себе память о силлабике, в панегирической надписи ощущалась как черта каноничности, как своеобразный маркер жанровой традиции, и бесконечные «сияешь – венчаешь», «желаем – ожидаем», «пылаем – возлагаем» и пр. выглядели не предметом авторского изобретения, но перешагнувшими из силлабике в силлаботонику неотъемлемыми атрибутами жанра, а привносимый ими в стихи эффект скандирования осознавался как признак торжественности.

На этом фоне смысл модернизаторского усилия Сумарокова становится, кажется, нам более понятен. При этом, перенося акцент выразительно-

сти на рифму, он подвергает определенной нормализации стилистический строй стихотворения – именно потому, что не нуждается в таких приемах усиления, каковыми в ломоносовском тексте являются выражения «ревность храбрая», «коварна мочь» или «горды сопостаты», компенсирующие каноническую бедность рифмовки. Отказ от них в пользу гораздо более нейтральных «бесстрашие сердец» и «действия геройски», видимо, осмыслился в рамках традиционного для классицистского пуризма противопоставления «напыщенности» и «простоты». Ненужной оказывалась и вся тема «гордости», противоречившая линия на определенную секуляризацию панегирической темы. Мало сказать, что, «не заметив» библейский подтекст, Сумароков упрощает смысл исходного стихотворения, в действительности он игнорирует сам принцип поэтической семантики ломоносовского панегирика, где современные исторические события рассматриваются как аллюзия божественной истории. Такое смешение духовного и исторического, видимо, казалось ему неуместным и архаическим для панегирического жанра, а антифридриховский пафос ломоносовского текста – скорее всего неблизким. Ломоносову же, в свою очередь, результаты сумароковской правки должны были представляться полным обесмысливанием текста: библейская аллюзия для него, напротив, являлась тем свидетельством присутствия «высоких мыслей», которое только и оправдывало в его глазах стихотворство.

Панегирическая реплика Ломоносова, как видим, продолжает традиции духовного барочного панегирика: библейский «приклад» позволяет здесь разгадать заключенную в современных исторических событиях провиденциальную фигуру, увидеть их как помысленные божественным разумом, разгадать уловку божественного остроумия. И эта особенность явно обнажает связь его поэтики с приемами барочного концептизма. Точно так, как «прежние Трофеи» рассыпанных ныне прусаков «сугубят» господнюю идею посрамления гордых, Феофан Прокопович в своем полтавском слове предлагал считать пробитую во время сражения шальной пулей царскую шляпу эмфатическим выражением смотра Божия над Петром («...мню, яко не иной ради вины попусти Господь видимой смерти приблизится ко главе твоей, но не коснутся, разве дабы известно показал защищение свое» [Феофан. 1961. С. 32]). И концептуально, и тематически, и лексически поэтическое прославление побед над Фридриком ориентировано у Ломоносова на викториальную панегирическую традицию, заданную «Панегирикосом» Феофана и «Службой благодарственной». Упомянувшиеся уже 4 и 5 строфы сентябрьской оды (конкретизирующие сюжет усмирения гордости в июльском опусе) выглядят прямой поэтической параллелью соответствующему пассажи «Службы», текст которой звучал с амвонов каждый год 27 июня: «Поим господеву, и ныне ко славно

прославился, ничим же меньше от прежних: иже бо древле гордаго фараона погрузи в Чермном мори. ... Сказал еси Господи делом и словом, чесо ради древле вознесл еси лютаго на люди фараона, познахом и ныне от страннаго дела твоего, чесо ради воздвигл еси востающыя на ны, яко да вознесении смирятса падением, твое же чудное имя вознесетса превыше небес» (в состав «Службы» входило, кстати, и чтение 14 главы «Исхода» – «И се аз ожесточу сердце фараоново, и слуг его» и пр.; у Феофана египетский сюжет поминается в стихотворной части «Панегирикоса»). Важным знаком этой традиции в июльском опусе Ломоносова является, безусловно, и ударное слово «сопостаты», в русле духовного панегирика трактующее любого неприятеля как сопротивника божественной воли. В этом значении оно постоянно встречается в тексте «Службы», а в полтавском слове Феофана оказывается не просто устойчивым именованим шведов, но своеобразным обортоном основной панегирической темы – на протяжении не столь уж и обширного текста оно употреблено 43 (!) раза, причем трижды – в составе словосочетания «гордые супостаты».

На таком фоне сумароковская «стилистическая правка» «чужих стихов» выглядит жестом вполне принципиального разрыва с указанной традицией как на уровне формальном и стилистическом, так и – что для нас особенно интересно – семантическом. К празднованию тезоименитства Елизаветы 5 сентября 1759 г., к коему была приурочена ломоносовская ода на преславные победы, Сумароковым был в свою очередь написан пролог для представления на императорском театре «Новыя лавры» [Сумароков], посвященный тем же победам, но трактующий их в ином жанрово-стилистическом регистре. Публикация вскоре после того собственной переделки летнего панегирического стихотворения Ломоносова в «Трудолюбивой пчеле» выглядела уже чисто литературным экспериментом, попыткой сыграть на «чужом поле» и наметить пути модернизации традиционного жанра панегирической надписи.

Сделанные здесь примечания к ценной работе С. И. Николаева представляются существенными не только в качестве комментария к новооткрытому стихотворению Ломоносова, но и в том отношении, что вновь обращают нас к старой и доселе невыдохшейся дискуссии на тему: в чем же на самом деле состоял спор Ломоносова и Сумарокова? был ли он отражением различных тенденций в рамках одной поэтической системы или столкновением различных поэтических доктрин? Как видим из разобранный случая, сумароковское исправление «чужих стихов», призванное как будто решить формально-стилистические задачи, оборачивается реформой жанра, направленной не столько даже против глагольной рифмы и стилистических усложнений, сколько против определенного типа поэтической семантики, имеющей отчетливый концептистский, барочный генезис. Всё

сказанное заставляет по меньшей мере с осторожной задумчивостью отнестись к выдвинутому в последние годы предположению, что полемика Ломоносова и Сумарокова лежит более в плоскости теоретических подходов, нежели поэтической практики ([Живов. 1996. С. 249]; [Живов. 2001. С. 15–16]). Разобранный пример предстает нам почти лабораторным экспериментом, результаты которого не укладываются в эту схему.

ПРИЛОЖЕНИЕ

I.

На преславную победу полученную Российским войском над Прусским в Силезии, 12 Июля 1759 года.

- 1 Европа и весь свет, Монархия, свидетель,
- 2 Пред Вышним коль Твоя любезна добродетель.
- 3 Он ревность храбрую в полки Твои вложил:
- 4 И гордых сопостат коварну мочь сломил,
- 5 Бегут рассыпаны, зря прежние Трофеи,
- 6 И посрамления сугубят тем идеи.
- 7 О нашем торжестве противники скорбят,
- 8 Союзники Твою святую верность чтят,
- 9 О счастлив, счастлив, кто десницу ту лобзает,
- 10 Которой силами Бог гордых усмиряет.

Писано в Гостилицах 25 Июля тогож года.

II.

Стихи. Зделанные из чужих Русских Стихов, на победу над Прусаками 12 Июля 1759.

- 1 Европа и весь мир, МОНАРХИЯ, свидетель,
- 2 Как Вышнему ТВОЯ любезна добродетель;
- 3 Благословляет он главы ТВОЕЙ венец,
- 4 И в вѣинстве ТВОЕМ безстрашие сердец;
- 5 Умножил мужество и действия Геройски,
- 6 Бегут рассыпаны врагов ТВОИХ днесь войски.
- 7 Союзникам ТЫ щит и ужас ТЫ врагам,
- 8 Благополучие и вечна слава нам;
- 9 А мы, любя и чтя свою ИМПЕРАТРИЦУ,
- 10 Целуем радостно пресильную десницу.

А.С.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров* – Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.
- Живов. 1996* – Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Живов. 2001* – Живов В. М. XVIII век в работах Г. А. Гуковского, не загубленных советским хроносом // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.
- Ломоносов* – Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. I–X. М.-Л., 1950–1959.
- Мартынов* – Три редакции «Службы благодарственной о великой победе под Полтавой» // XVIII век. Сб. 9. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974.
- Николаев* – Николаев С. И. Неизвестное стихотворение Ломоносова и отклик на него Сумарокова // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002.
- Сумароков* – Сумароков А. П. Новые лавры. Пролог для представления на Императорском Театре, при торжествовании тезоименитства ЕИВ по преславной победе одержанной Российским войском 1759 года Августа в 1 день при Франкфурте. СПб., 1764.
- Феофан* – Феофан Прокопович. Сочинения. М., 1961.

ОМРИ РОНЕН

ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДРАМЫ ГР. А. К. ТОЛСТОГО «ДОН ЖУАН»

Критическая оценка места и исторического значения А. К. Толстого в русской словесности колеблется подобно тому, как поляризовано было и его разностороннее дарование. Андрей Белый назвал его «национальным поэтом»¹ не в похвалу: муза Алексея Толстого, по выражению Андрея Белого, «ловкая муза»². Он был представитель «идеального направления» и поборник «чистого искусства» в век торжества натуральной школы, но в то же время крупнейший сатирик и непревзойденный основоположник русской вздорной поэзии, пародировавшей не только возвышенные притязания, но и лирический смысл как таковой. Он, в самом деле, «двух станов не боец, но только гость». Его творчество вообще, как бывает во времена упадка поэзии, питалось, главным образом, духом пародии в самом широком смысле слова – от Козьмы Пруткова до переложений молитв Иоанна Дамаскина и до переписки Ивана Грозного с Курбским. Всю жизнь им владела как бы сама стихия языкового и исторического передразнивания: он привил ее позднейшей русской поэзии, в которой она вечно возрождается: «Скучно, панове, спать на погосте! / Седлаем коней, едемте в гости». Это «Слова для мазурки».

Двуликость Толстого, однако, имела мало общего с «романтической иронией» его любимого Гейне. Скорее можно отметить в эстетике Толстого воплощение русской редакции бидермайера³ с его доступной мистикой и нерезкой карикатурностью. Гумилев так охарактеризовал эту эпоху в предисловии к «Избранным сочинениям» А. К. Толстого (Берлин, 1921): «Новое поколение поэтов, Толстой, Майков, Полонский, Фет, не обладало ни гением своих предшественников, ни широтой их поэтического кругозора. Современная им западная поэзия не оказала на них сколько-нибудь заметного влияния, ясность пушкинского стиха у них стала гладкостью, лермонтовский жар души – простой теплотой чувства»⁴.

В самом деле, как поэзия природы и деревни становится в русском бидермайере усадебной поэзией, так навязчивый психологизм и погоня за «натуральностью» поглотила в нем и героический дух, и универсальную

образность трагедии. Как поэт-драматург А. К. Толстой отвергал Шекспира, например, по тем же соображениям, что его великий однофамилец-прозаик⁵. Типично для перехода от Пушкина и золотого века к веку «Князя Серебряного» то, что образцом для трех исторических «трагедий» Толстого послужила трилогия Шиллера «Валленштейн». Пушкин-драматург учился у Шекспира, Толстой – у Шиллера. По-видимому, именно у Шиллера взял он и название жанра «Дон Жуана»: драматическая поэма.

Тем более характерно отношение А. К. Толстого к Пушкину. Он защищает Пушкина от Писарева и нигилистов и признается в письмах, что «стал энтузиастом Пушкина, – не всего, но известной категории его стихотворений» – и иной раз плачет, перечитывая описание зимы в «Евгении Онегине»⁶. Однако большая часть смешных и издевательских надписей Толстого на стихотворениях Пушкина осталась не напечатанной, потому что они «имеют характер шутки», как выразился их первый публикатор Д. Н. Цертелев⁷. Можно предположить, что надпись «Когда бы не было тут Пресни, / От муз с харитами хоть тресни» относится к наиболее почтительным из этих шуток.

Эта подспудная борьба с эстетикой золотого века увенчалась успехом. В конце эпохи, к 90-м годам, А. К. Толстой стал как бы заместителем Пушкина в русской культуре. Первой постановкой Художественного театра был «Царь Федор Иоаннович», а не «Борис Годунов».

В наше время посредственный вкус и вовсе не различает Пушкина и А. К. Толстого. Покойный беллетрист Нагибин приписал Пушкину строки «Раздаются серенады, / Раздается стук мечей», а ныне здравствующий стихотворец Коржавин – басню «Вы любите ли сыр».

Но столетие назад к творчеству А. К. Толстого, отчасти благодаря посредничеству поэзии Владимира Соловьева, тянулись и те молодые поэты конца 90-х гг., которым суждено было стать гордостью нового века. Блок не только дебютировал как актер-любитель в спектакле «Спор древнегреческих философов об изящном», но и оставил запись на полях «Истории русской общественной мысли» о «чистом воздухе К. Пруткова», который с жадностью вдохнули люди, «задохнувшись в либерализме 60-х годов»⁸.

Белый вспоминал свою «ужасную философскую галиматью с претензией на Гёте и на "Дон Жуана" Алексея Толстого; в поэме – духи цветов, ангелы, двойники»⁹.

Популярность А. К. Толстого на рубеже столетий, в том числе и в среде будущих модернистов, таким образом, не подлежит сомнению. Однако же Анненский в «Первой книге отражений» писал, сожалея, как всегда, о чужой обиде: «Говорить ли о судьбе Алексея Толстого, которого начинают понимать лишь через 30 лет после его смерти?...»¹⁰

Это значит, что Толстого, как и Тютчева, «которого знают», по словам того же Анненского, «только по хрестоматии Галахова», начали понимать по-новому – как предтечу новой поэзии, как одного из учителей русского символизма. Иван Коневской привел его имя на шаг после Пушкина, когда назвал Достоевского «преемником забытых или нелюбимых в его время массой русского общества величайших наших поэтических душ – Пушкина, Тютчева, отчасти – Алексея Толстого»¹¹. В его творчестве стали выделять не «Князя Серебряного», не «Грешницу» и не монолог Гарабурды с польским прононсом из «Чтецов-декламаторов», не «оперные» (по определению Святополк-Мирского¹²) стольно-киевские баллады, о которых с отращением упоминал Блок¹³, а совсем другой набор произведений, среди них, не в последнюю очередь, драматическую поэму «Дон Жуан», в особенности же пролог к ней.

В свете сказанного выше об отношении Толстого к Пушкину понятно, почему тема Дон Жуана начинается в его творчестве с пародийного прутковского «Желания быть испанцем»: «Дайте мне мантилью, / Дайте мне гитару, / Дайте Инезилью, / Кастаньетов пару. //...// Погоди, прелестница, / Поздно или рано / Шелковую лестницу / Выну из кармана! //...// Будет в нашей власти / Толковать о мире, / О вражде, о страсти, / О Гвадалквивире, / Об улыбках, взорах, / Вечном идеале...»

Это не обобщенная «насмешка над увлечением испанской экзотикой», как нередко утверждают комментаторы¹⁴. На самом деле, тут конкретная пародия на стихотворение Щербины «Дон-Хуан и месяц» («Как я стал лобзать Инесу, /.../ Как меня чуть не схватил / Непредвиденный, неожиданный / Полицейский Алгвазил» и т. п.), а через Щербину (кошку бьют, а невестке намеки дают) – на пушкинский «испанский романс» «Ночной зефир» и примыкающую к «Каменному гостю» серенаду «Я здесь, Инезилья».

Но смехотворный в устах Пруткова «вечный идеал» станет главным предметом драматической поэмы А. К. Толстого «Дон Жуан», в которой он, как впоследствии в исторической трилогии, игнорировал мысль Пушкина и оспаривал его художественный вкус.

Так, не без влияния Толстого, спорила с Пушкиным и Леся Украинка, назвав свою драму не «Каменный гость», а «Каменный хозяин», «Кам'яний Господар» (в принятом русском переводе почему-то «Каменный властелин», чем сводится на нет связь заглавия с пушкинским).

Как известно¹⁵, вслед за «Дон Жуаном» Гофмана, из которого взят эпиграф к поэме, Толстой сделал своего героя искателем идеала, а вслед за «Фаустом» Гёте¹⁶, заставил его, как Иова, быть предметом прения между богом и дьяволом. Соловьева и символистов привлекло у Толстого это сопоставление двух героев нового времени, мотивированное тем, что оба жаждали вечной женственности. Сатана у Толстого своими веселыми силлогизмами смахивает на Мефистофеля, статуя Командора представляет

логизмами смахивает на Мефистофеля, статуя Командора представляет собой стихию Azoth алхимиков и магов, «исполнительную власть», по словам Сатаны, астральную силу-слугу, сходную здесь с Големом каббалистов и гомункулом Гёте, Донна Анна отдается Жуану, кончает жизнь самоубийством, но спасает своего обольстителя, как Гретхен Фауста.

Окончание «Дон Жуана» существует в двух вариантах, немного как в стихах Козьмы Пруткова «К моему портрету»: «Когда в толпе ты встретишь человека, / Который наг» (Вариант: На моем фрак. – Прим. Козьмы Пруткова). В одной концовке Дон Жуан, уже «верящий», но не желающий покоряться, – наг; он клянет «молитву, рай, блаженство, душу» и отправляется в ад; в другом (собственно, первом) журнальном варианте 1861 г. на Дон Жуане если не фрак, то монашеская власьяница, и он спасен, как Фауст.

Такой исход легенды известен по новелле Мериме «Души чистилища» (1834), которому следовали в своих драмах Дюма («Дон Жуан де Маранья, или падение ангела». 1836) и Зорилья («Дон Хуан Тенорио». 1844). Толстой нигде не упоминает ни Мериме, ни его подражателей, но называет рассказ Вашингтона Ирвинга «Дон Жуан»¹⁷ (первая журнальная публикация в марте 1841 г.), в котором гибели Дон Жуана Тенорио противопоставлено покаяние другого севильского распутника, Дона Мануэля Маньяра. У Мериме два Дон Жуана, один – знаменитый Тенорио, другой – Маранья, раскаявшийся. Именно эту фамилию присвоил своему герою Толстой, построив свой эпилог на основании новеллы Мериме, как первым указал Геккель¹⁸, труд которого, впрочем, русские литературоведы игнорируют, как французские игнорируют рассказ Ирвинга¹⁹. На эпилог ополчились и реакционеры, как Маркевич²⁰, и либералы²¹. В книжной версии 1867 г. он был исключен.

Зато прологу суждена была долгая жизнь в произведениях модернистов, потому что А. К. Толстой предвосхитил здесь их тематику. Недаром молодой Владимир Соловьев получил первый вкус к эзотерике в доме вдовы А. К. Толстого, читая книги из его библиотеки²². Если бы не письма Толстого, соблазнительно было бы процитировать в комментариях к великолепным стихам пролога соответствующие места из Плотина, Августина, Дионисия Ареопагита, Фомы Аквинского и каббалистические трактаты об эманации и творении. Но из старинных источников, кроме слов Иоанна Богослова «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы» (1 Ин. 1:5), Толстой знал не по пересказам, вероятно, только Данте, который в Песни II «Рая», например, говорит о повторенном образе и отпечатке глубокой мудрости перводвигателя, разлитой избытком его света по многим звездам (т. е. мирам). В письмах к Маркевичу сам Толстой называет среди своего чтения Парацельса (который, впрочем, понимал Азот совсем иначе – как пана-

цею), Генриха Кунрата, автора известной антологии по каббалистическому и алхимическому символизму *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae* (1609), Ван Гельмонта (*Franciscus Mercurius van Helmont*, известный голландский теософ XVII века, автор статьи *Adumbratio Cabbalae Christinae* в знаменитом компендиуме Кнорр фон Розенрота *Kabbala Denudata*), но, кроме того, и «магнетистов» и магов своего времени – доктора Теста и Дю Поте. Еще более важным руководством для Толстого, как впоследствии и для многих русских символистов, увы, послужили, как показал Лирондель, книжки не упомянутого в письмах к Маркевичу популярного шарлатана Элифаса Леви²³.

Однако историко-литературное значение драматической поэмы А. К. Толстого определяется не ее генезисом, а ролью, которую она сыграла в поэзии позднейшего времени.

Два важных взаимно противопоставленных тематических элемента из пролога стали наследием символистов – луч и хаос. Вот строки, которые легко спутать не только с Владимиром Соловьевым, но и с Вячеславом Ивановым. Это слова небесных духов, первый из которых, наблюдая страдания человеческого рода, вопрошает: «И не лучше ль было б, братья, / *Вовсе смертному не жить?»*

Другие отвечают:

(2) *Все явления вселенной, / Все движенья вещества – / Всё лишь отблеск божества, / Отраженьем раздробленный! / Врозь лучи его скользя, / Разделились беспредельно, / Мир земной есть луч отдельный – / Не светить ему нельзя!*

(В словах Второго духа существенно изменен смысл образа отдельных лучей, который присутствовал уже в знаменитом стихотворении 1858 г. «Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре», раннем наброске идеи «Дон Жуана»: «Когда Глагола творческая сила / Толпы миров воззвала из ночи, / Любовь их всё, как солнце, озарила, / И лишь на землю к нам ее светила / Нисходят порознь редкие лучи. // И порознь их отыскивая жадно, / Мы ловим отблеск вечной красоты; //...// И любим мы любовью раздробленной, /-И ничего мы вместе не сольём».)

(3) *Бог один есть свет без тени, / Нераздельно в нем слита / Совокупность всех явлений, / Всех сияний полнота; / Но струящаясь от Бога / Сила борется со тьмой; / В нем могущества покой – / Вкруг него времен тревога!*

(4) *Мирозданием раздвинут, / Хаос мстительный не спит: / Искажен и опрокинут, / Божий образ в нем дрожит; / И всегда, обманов полный, / На Господню благодать / Мутно плещущие волны / Он старается поднять!*

(5) *И усилям духа злого / Вседержитель волю дал, / И свершается всё снова / Спор враждующих начал. / В битве смерти и рожденья / Основало*

божество / Нескончаемость творенья / Мироздания продолженье, / Вечной жизни торжество.

Эти строки выдерживают сравнение с самыми мощными, почти шиллеровскими стихами Вяч. Иванова: «Жив убийцею-перуном, / Поединком красен мир».

«Мир земной есть луч отдельный, / Не светить ему нельзя». На эти слова откликнулся Сологуб, повторив в духе своего солипсизма путь лучей в обратном направлении: «О, жалобы на множество лучей / И на неслитность их! / И не искать бы мне во тьме ключей / От кладезей моих! / Ключи нашел я и вошел в чертог, / И слил я все лучи. / Во мне лучи. / Я – весь. / Я только бог...» Эта последняя фраза, «Я только бог», – цитата из Мейстера Экхардта, которую приводит Шопенгауэр.

Сологубу ответил Анненский²⁴, у которого образ луча и лучей возвращается не раз как залог существования *не-я*, «четкой объективности вещей», по замечанию В. М. Сечкарева²⁵, а следовательно и творца, не тождественного субъекту.

В первых строках сборника «Тихие песни» Поэзия – бог, лучащийся сквозь туман. Это и неизвестный бог, и бог ветхозаветного откровения, и бог новозаветного ухода из храма в пустыню: «Над высью пламенной Сияная / Любить туман Ее лучей».

Луч в тумане или ореоле – повторяющийся символ поэтического откровения у Анненского. В его художественном завещании, «Поэту», говорится так: «В раздельной четкости лучей / И в чадной слитности видений / Всегда над нами – власть вещей / С ее триадой измерений. // И грани ль ширишь бытия / Иль формы вымыслом ты множишь, / Но в самом Я от глаз – Не Я / Ты никуда уйти не можешь. // Та власть маяк, зовет она, / В ней сочетались бог и тленность, / И перед нею так бледна / Вещей в искусстве прикровенность. //...// Люби раздельность и лучи / В рожденном ими аромате. / Ты чаши яркие точки / Для целокупных восприятий». Метапоэтический символизм слова «лучи» не будет ясен, если не вспомнить пролога к «Дон Жуану»: «Мир земной есть луч отдельный». У Анненского раздельная конкретность «лучей»-вещей сначала противопоставлена «слитности видений», как бытие – вымыслу или реализм – романтизму, а потом позволяет в поэтическом синтезе снять это противопоставление между раздельным и слитным, между вещьностью и вечностью, в понятии «целопности».

Поэт «слитности видений» – Блок – обращался к «Дон Жуану» Толстого не раз, пример тому – «Шаги командора»²⁶, но образ «лучей» у него, в особенности в стихотворении «Всё на земле умрет» («Что б было здесь ей ничего не надо, / Когда оттуда ринутся лучи»), осложнен другим произведением А. К. Толстого, навеянным, по словам Лиронделя, «мистической

нежностью» Сведенборга²⁷. В этом стихотворении Толстого «лучи» – это залог реальности не здешнего, земного, а потустороннего существования: «В стране лучей, незримой нашим взорам, / Вокруг миров вращаются миры; / Там сонмы душ возносят стройным хором / Своих молитв немолчные дары...»

Так в одном и том же символе воплощается двоемирие символизма.

Подобно Янусу двуликий, образ Хаоса в символизме также обязан одной из своих ипостасей прологу к «Дон Жуану». Если тютчевский хаос, по сути дела, это бесконечная, ночная часть мироздания и души, бездна, то хаос Толстого – вне мироздания. Он раздвинут мирозданием и стиснут им, как враг Божий у Данте (Рай XXIX, 57). Отсюда повторяющийся у Вяч. Иванова образ Хаоса-«взяня». Это скованный «раболепным брегем» Хаос «Океанид», восстающий русский хаос («Скиф пляшет»), олицетворенный Хаос, которого «нудит мольбой святою / В семь пленов Муза» («Орфей растерзанный»), «Древний хаос в темнице» («Огненосцы» и «Прометей»), и т. д. Отсюда, разумеется, и пресловутый гимн Городецкого размером и строфой *Dies irae*: «Древний хаос потревожим, / Космос скованный низложим, – / Мы ведь можем, можем, можем! // Только пламенной желанья, / Только ярче ликованья, – / Расколдуем мирозданье! //...// И заплещет хаос пенный, / Возвращенный и бессменный, / Вырываясь из вселенной».

Перечисленное не исчерпывает следов, оставленных драматической поэмой Толстого в русском модернизме. «Пьяный дервиш» Гумилева («Мир лишь луч от лика друга, всё иное тень его») восходит к персидским стихам XI века, указанным М. Л. Гаспаровым: «Мир есть один из лучей от лика друга, все существа суть тень его»²⁸. У мистической формулы Насира Хосрова общий с Толстым отдаленный источник – учение неоплатоников об эманации мира из божества. В том виде, как Гумилев передал ее, «Мир лишь луч», заметен отзвук толстовского «Всё лишь отблеск». Этого модального «лишь» в персидском тексте нет.

Варьировал на разные лады космическую тему «лучей любви» из большого монолога Дон Жуана и Маяковский – в «Пятом Интернационале» и особенно заметно в концовке поэмы «Про это».

У Толстого:

Когда б любовь оправдывалась в мире,
Отечеством была бы вся земля,
И человек тогда душою вольной
Равно любил бы весь широкий мир,
Отечеством бы звал не только землю,
Он звал бы им и звезды и планеты!

У Маяковского:

Чтоб не было любви – служанки
 замужеств,
 похоти,
 хлебов.
 Постели прокляв,
 встав с лежанки,
 чтоб всей вселенной шла любовь.

 Чтоб жить
 не в жертву дома дырам.
 Чтоб мог
 в родне
 отныне
 стать
 отец
 по крайней мере миром,
 землей по крайней мере – мать²⁹.

Наконец, непроясненной остается роль образности пролога к «Дон Жуану» в вообще плохо известной художественно-мистической идеологии «лучизма».

Но приведенных фактов довольно, кажется, чтобы определить значение толстовского «Дон Жуана» в качестве посредника между поэтической мистикой Гёте и магическим, пресуществляющим отношением к «миру земному» и плотской любви в художественной идеологии русского модернизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Речь Андрея Белого на вечере памяти Блока 26 сентября 1921 г. // Литературное наследство. Том 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. М., 1987. С. 763.
- ² Венец лавровый // Золотое руно. 1906. № 5. С. 43.
- ³ О бидермайере в восточнославянских литературах см: *Cizevsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures. Survey of Slavic Civilization. Vol. I. Boston, 1952. P. 94–98; Чижевський Д. Історія української літератури. Нью Йорк, 1956. С. 488–489.*
- ⁴ *Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Сост. Г. М. Фридлендер (при участии Р. Д. Тименчика). Подготовка текста и коммент. Р. Д. Тименчика. М., 1990. С. 280.*
- ⁵ См. его письмо к И. С. Аксакову от 31 декабря 1858 г.
- ⁶ Письма к С. А. Миллер от 26 октября и 25 ноября 1856 г.
- ⁷ *Толстой А. К. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. М., 1963. С. 785.*

- ⁸ Литературное наследство. Том 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. М., 1987. С. 72.
- ⁹ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 486.
- ¹⁰ Анненский И. Избранное. Сост., вступ. ст. и коммент. И. Подольской. М., 1987. С. 297.
- ¹¹ На рассвете // Коневской И. Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений. М., 1904. С. 129.
- ¹² *Mirsky D. S. A History of Russian Literature From Its Beginnings to 1900.* Ed. F. J. Whitfield. N.Y., 1958. P. 233.
- ¹³ «И вот уже граф Алексей Толстой, этот аристократ с рыбьим темпераментом, мягкотелый и сентиментальный, имеет возможность вдохновенно изложить русскую былинку, легенду или историю скверным русским языком, выжать из нее окончательно всю западную общечеловеческую прелесть и преподнести осклизлую губку Русского собрания» («Девушка розовой калитки и муравьиный царь»).
- ¹⁴ *Толстой А. К. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1.* М., 1963. С. 770. Ср. примечание В. С. Киселева к довольно пошлой пародии И. И. Панаева на Пушкина «Уж ночь, Акулина!»: «Пародия на многочисленные «испанские» серенады, культивировавшиеся эпигонами романтизма 30–40-х годов» (Поэты 1840–1850-х годов (Библиографическая серия). М.-Л., 1962. С. 557).
- ¹⁵ *Lirondelle A. Le poète Alexis Tolstoï, l'homme et l'œuvre.* Paris, 1912. P. 466–484; *Dalton M. A. K. Tolstoy.* New York, 1972. P. 127–131.
- ¹⁶ Ср.: *Толстой А. К. Письмо к издателю // Толстой А. К. Собрание сочинений в четырех томах. Том 3.* М., 1964. С. 451–453.
- ¹⁷ В письме к Б. М. Маркевичу от 10 июня 1961 г.
- ¹⁸ *Heckel H. Das Don Juan-Problem in der Neueren Dichtung.* Stuttgart, 1915. S. 74.
- ¹⁹ Его имя и рассказ не фигурирует в фундаментальном справочнике: *Brunel P. Dictionnaire de Don Juan.* Paris, 1999.
- ²⁰ См.: *Толстой А. К. Собрание сочинений в четырех томах. Том 4.* М., 1964. С. 127–139; Письма Б. М. Маркевича к графу А. К. Толстому, П. К. Щербальскому и др. СПб., 1888. С. 1–16, 69–85.
- ²¹ См., например: *Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы 1848–1903 гг.* 5-е изд. СПб., 1903. С. 479–480.
- ²² *Колосова Н. П. Блок и А. К. Толстой // Литературное наследство. Том 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4.* М., 1987. С. 47 («Алексей Константинович Толстой собрал, в частности, очень полную, редкостную библиотеку по мистике, магии, спиритизму, каббале и т. п. Интерес к литературе подобного рода и В. Соловьеву. К. Мочульский [Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Париж, 1951. С. 78] пишет: "В момент сближения Соловьева с семьей Толстого общий тон дома определялся духом невидимо присутствовавшего в нем покойного поэта... В атмосфере романтической таинственности и космической поэзии выросло учение Соловьева о Софии"»).
- ²³ *Lirondelle A. Le poète Alexis Tolstoï, l'homme et l'œuvre.* Paris, 1912. P. 162, 477, 480, 481.

- ²⁴ Ронен О. Кому адресовано стихотворение Иннокентия Анненского «Поэту» // Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. München, 1984. S. 451–455.
- ²⁵ Seïchkarev V. Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij. The Hague, 1963. P. 38.
- ²⁶ Колосова Н. П. Блок и А. К. Толстой. С. 51–53.
- ²⁷ Lirondelle A. Le poète Alexis Tolstoï, l'homme et l'œuvre. P.128.
- ²⁸ Гумилев Н. Сочинения в трех томах. Т. 1. Вступ. ст., сост., прим. Н. Богомолова. М., 1991. С. 546.
- ²⁹ Другие образцы присутствия лирики А. К. Толстого в поэме «Про это» приведены в статье К. Ф. Тарановского: Поэма Маяковского «Про это». Литературные реминисценции и ритмическая структура // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 230–233.

ИЛЬЯ СЕРМАН

АФИНОГЕНОВ И ЕГО «СТРАХ»

В 1977 году, в застойные годы, А. Караганов писал, что «Пьесы Афиногенова, его взгляды и настроения, ответы, которые он находил, помогают нам полнее, отчетливее, конкретнее увидеть наши незабываемые двадцатые и тридцатые годы – с их героикой и великими победами, с их пафосом первооткрывательства и издержками»¹.

Вполне благонамеренное высказывание критика содержит в самом конце как будто не очень весомое словечко «издержки». Появление этого выражения не случайно, на эзоповом языке тогдашней официальной пропаганды оно означало всё то, о чем не принято было вспоминать, – все кровавые преступления сталинского, да и последующих времен.

Это скромное словечко при любой попытке раскрыть его содержание, его истинный смысл, становилось взрывоопасным. Поэтому присутствие его в общей оценке драматургии Афиногенова, сейчас прочно забытой, пробуждает естественное любопытство к его наиболее в свое время прошумевшей и получившей несомненный зрительский успех драме под вызывающим интерес и удивление названием – «Страх».

Теперь эта драма забыта, как забыты шумевшие в то время драматургические произведения вроде «Поэмы о топоре» Погодина или «Хлеба» Киришона. Как зритель ее сценического воплощения в Александринском театре в сезон 1931/32 года могу сказать, перечитав эту драму в первый раз после семидесятилетнего перерыва, – она живет, волнует и могла бы в хорошем сценическом исполнении затронуть у многих сердца и души. И это несмотря на существенные слабости в разрешении сюжетных коллизий, несмотря на безжизненность некоторых персонажей, например Елены, и плакатность скрытых врагов.

Главное в этой пьесе – свобода, с которой в ней высказывается главный герой, профессор Бородин. Его фразу «нас не раскулачите», сопровождаемую выразительным жестом – прикосновением пальца к голове, – я не мог забыть и припоминал иногда в разговорах на острую тему.

Чувствую, что сбиваюсь на мемуарный путь, но что делать, когда кроме меня никто из участников нашего симпозиума, вероятно, не читал этой пьесы?

«Страх» забыт прочно, и потому полагаю, что необходимо напомнить сюжет драмы, в рамках которого развивается ее главный идеологический конфликт.

В центре драмы знаменитый ученый профессор Бородин, «научный руководитель Института физиологических стимулов». Далее около Бородина находятся Бобров, «заведующий экспериментальным кабинетом института», и Кастальский, «любимый ученик Бородина, аспирант института».

Поскольку каждый из этих персонажей не имеет против своей фамилии указания на партийность, то его беспартийность становится очевидной.

Зато другая группа персонажей – Елена Макарова, научный работник института; Цеховой, аспирант; Кимбаев, аспирант-выдвиженец; Клара Спасова, про которую сказано, что она «работает на заводе», но неизвестно, кем; Невский, директор института, – все имеют пометку «партиец» или, соответственно полу, «партийка».

Определителя партийности нет только у «молчаливого члена президиума» и у «Следовательницы». Очевидно, предполагается априорно их партийность.

В Александринском театре пьеса открывалась следующей сценой. Беспартийный Кастальский (он к тому же «сын академика и сенатора») напевает, аккомпанируя себе на рояле. Он пел не романс на стихи Пушкина («Шли годы, бурь порыв мятежный...»), помещенный в печатном тексте пьесы, а модную, хотя и не очень официально одобряемую песенку:

О эти черные глаза,
Кто вас полюбит,
Тот потеряет навсегда
И счастье и покой.

Насколько я помню из комсомольской пропаганды того времени, когда я в 1931–34 гг. зарабатывал себе рабочий стаж, необходимый для поступления в высшие учебные заведения (вузы), такого рода романсы не поощрялись. Тогда советское звуковое кино стало внедрять в массы песни Дунаевского из «Веселых ребят» и из фильма «Встречный».

Выслушав пенью Кастальского, профессор Бородин, центральный персонаж «Страха», высказывает в сжатом виде свое философско-мировоззренческое кредо: «А хорошо ведь! Какие про любовь песни поют, а? Ничего не поделаешь, – вечный безусловный стимул. От первого утра первых людей до последней вечерней зари человечества – только любовь, голод, гнев и страх...»²

Обращаю внимание на то, как поэтически выражается профессор Бородин, высказывая свою теорию стимулов: «первое утро первых людей» и «последняя вечерняя зора человечества» – такие образные выражения в

устах профессионального ученого удивительны и неожиданны. И далее Бородин еще настойчивее повторяет в сокращенном виде свое, как становится ясно по ходу пьесы, учение о стимулах: «Всё людское поведение на четырех китах стоит. Люди любят, боятся, сердятся и голодают. А уж отсюда всё остальное» (4).

Настойчивое повторение Бородиным его теории четырех стимулов в начальной сцене драмы многозначительно. Драматург сразу возводит здание пьесы на нужную ему идеологическую высоту.

Возможность такого философско-идеологического конфликта поднимает драму Афиногенова на нужный автору уровень эпохального спора.

Позволю себе высказать предположение, что Афиногенов имел в виду замечательного ученого и мыслителя В. И. Вернадского. Как известно, Вернадский считал, что «Философские системы как бы соответствуют идеализированным типам человеческих индивидуальностей, выраженных в формах мышления. Особенно резко и глубоко сказывается такое их значение в даваемой ими конкретной жизненной программе, в текущем их мировоззрении. Пессимистические, оптимистические, скептические, безразличные и т. п. системы одновременно развиваются в человеческой мысли и являются результатом одного и того же стремления понять бесконечное»³. Указанное в каком-то смысле отождествление философии с искусством приводит Вернадского к отделению от философии собственно *научного мировоззрения*⁴. Замечу кстати, что с этим отождествлением философии и искусства в драме Афиногенова связана линия Вали, дочери профессора Бородина. Валя – скульптор. Бородин так говорит о своем влиянии на ее творчество: «Вот Валентина применила мою теорию стимулов в скульптуре, и у нее тоже вышла прекрасная вещь. Можете выдергать мне бороду, если она не получит первого приза на конкурсе» (4).

Замечу, что в этой реплике Бородина есть какая-то неточность: непонятно, к чему относится это словечко «тоже», о каких успехах говорит Бородин, которые можно сравнить с достижениями Вали в скульптуре?

Созданная под влиянием теории стимулов Бородина статуя, когда с нее снимают покрывало, оказывается, согласно авторской ремарке, «беспредметной горой мускулов, тел, лиц» (16). И тут старая большевичка Клара объясняет Вале ее ошибку: «ты статую для нашего рабочего дворца вылепила, статуя должна чувства и мысли будить, а у тебя вместо мыслей на пять минут удивления... Брось, Валя, этого горбатого дядю и начни сначала» (18).

Не понимая и не принимая советов Клары, Валя остается верной своему методу абстракций. Она говорит: «Вы, Николай Петрович, великолепная натура для скульптурной группы "Пролетарий в науке"... У вас всё от

завода – уверенность, походка, голос. Когда-то греки варили своих Венер в оливковом масле, от этого мрамор становился теплым, оживал. А нам надо вываривать статуи в масле машинном. Пропитать их потом и дымом труб. И тогда они тоже оживут...» (28).

На эти слова иронически реагирует старая партийка Клара: «Для потных и замасленных мы души устраиваем. Чтобы ходили чистыми» (28).

В основном в драме развиваются две связанные между собой сюжетные линии: одна линия – это спор о том, кто должен «управлять», вернее, определять методику управления людьми – политики или ученые. Как говорит Кастальский, выражая мысли Бородин: «Физиология вытеснит политику. Судьбу людей надо решать не в исполкомах и ячейках, а в Институте физиологических стимулов...» (7)

Другая сюжетная линия – спор о том, кто поедет в заграничную командировку – беспартийный Кастальский или Елена Макарова, не только партийка, но еще и «выдвиженка».

Понятие «выдвиженец», конечно, забыто, но для 30-х годов оно еще очень актуально. Выдвиженцы шли в науку, вооруженные правильной идеологией и партийным билетом.

Я уже не застал в 1934 г. одного такого выдвиженца, который читал студентам ЛИФЛИ историю античной литературы, не зная не только греческого и латыни, но и ни одного из новых языков...

Узнав, что его любимому аспиранту Кастальскому отказано в заграничной командировке, Бородин приходит в ярость и высказывает всю свою неприязнь к выдвиженцам: «...я не буду работать с Макаровой, у нее в голове дерево (стучит по столу), пробка, вата, опилки... выдвиженцы... с вузовской скамейки в доценты! Да она запятых не ставит, она языков не знает, помощница! Позор! Стыд!» (8)

В разговоре принимает участие и Кастальский. Его реплика не нравится Бородину, когда он говорит о выдвиженцах, что они «ползут в науку, как крысы на башне Гаттона, отрядами в сотни тысяч. И когда они забегутся, они загрызут нас» (9). Бородин ему возражает: «Эка хватил – крыса. Не туда загнул, дорогой мой. Так нельзя. Выдвиженцы меня уважают, считают, я бы сказал, ценят меня. И кто же ценит – крысы. Так нельзя... Я не согласен» (9).

Не могу не заметить, что если бы автор «Страха» дожил до 1948 года и был бы свидетелем гонений на генетику и прихода в науку Лысенко со сворой его помощников вроде тех, кто под всеобщий смех аудитории «ученых» спрашивал «чи бачили тот ген?», то Бородин, пожалуй, с Кастальским бы согласился.

Основной конфликт драмы, как я уже сказал, касается спора науки и политики.

И вот по подсказке Кастаньского Бородин решает принять бой: «Мы организуем лабораторию людского поведения. Немедленно мы проверим тысячи индивидуумов строго научно, объективно, беспристрастно. Лаборатория докажет, что вся жизнь идет черт знает как. Что мы в пропасть катимся. Страной должны управлять ученые, а не выдвигенцы, да, да. Я это научно докажу» (19–20).

И тут следует провокационная реплика Кастаньского: «Наша лаборатория людского поведения докажет, что система советского управления людьми никуда не годится» (20).

Как автор «Страха» решал для себя эту проблему годности или негодности советского управления людьми? Как адвокат советской системы выступает в драме выдвигенка Елена Макарова: «...все смеялись, не верили, остряли... не может политика диктовать свои законы физиологии! А мы докажем, что может. Наша политика переделывает людей; умирают чувства, которые раньше считались врожденными... исчезает зависть, ревность, злоба, страх... растет коллективность, энтузиазм, радость жизни – и мы поможем росту этих новых стимулов» (22).

Не будем смеяться над мечтами молодой выдвигенки. Не она одна до середины 30-х годов верила и надеялась на мирную перековку, на появление нового человека. Вспомним Олешу с его «Строгим юношей», да и «Второе рождение» тоже не лишено подобных иллюзий. И позволю себе заметить, что мечта о новом человеке является, как это ни удивительно, одной из констант русского национального самосознания.

Со времен Петра I идея о новом народе, то есть о новом человеке, периодически возникала то как проект Бецкого и Екатерины II, то у Чернышевского в романе о «новых людях», то в 1920-е годы как почти официальная установка.

Верил ли сам Афиногенов в такое преображение советского человека? Во всяком случае убежденная сторонница переделки человека и отказа от архаических чувств сама испытывает приступ жестокой ревности – когда от нее уходит муж, она кричит ему вслеп: «Я никогда не буду ревновать! Я никогда не буду ревновать! Я никогда не буду ревновать! Я никогда не буду ревновать! Я никогда не буду ревновать! Я никогда не буду ревновать! Я никогда не буду ревновать!» (Села и заплакала.)» (49).

Кульминация основного идеологического конфликта драмы происходит в седьмой картине, когда в институте профессор Бородин делает доклад о страхе, а в ответ на его доклад с горячей отповедью выступает старая партийка Клара. Вот доклад: «Вы видели на примерах с кроликами, что в основе поведения лежат соответствующие стимулы-возбудители. Когда нам удастся обнаружить стимул, мы, воздействуя на него, можем изменить поведение. По аналогии с этим, найдя господствующий стимул социальной среды, мы можем предугадать путь развития социального поведения. На-

ступает час, когда наука начинает вытеснять политику. Мы решили принести посильную пользу нашей стране и проанализировать, какие стимулы лежат в основе поведения современного человека. ...Восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры. Молочница боится конфискации коровы, крестьянин – насильной коллективизации, советский работник – непрерывных чисток, партийный работник боится обвинений в уклоне, научный работник – обвинения в идеализме, работник техники – обвинения во вредительстве. Мы живем в эпоху великого страха. Страх заставляет талантливых интеллигентов отречься от матерей, подделывать социальное происхождение, пролезать на высокие посты... Можно ли после этого работать творчески? Разумеется, нет.

Остальные двадцать процентов обследованных – это рабочие-выдвиженцы. Им нечего бояться, они – хозяева страны: они входят в учреждение и в науку с гордым лицом, стуча сапогами, громко смеясь и разговаривая... Но за них боится их мозг... Мозг людей физического труда пугается непосильной нагрузки, развивается мания преследования. Они всё время стремятся догнать и перегнать. И, задыхаясь в непрерывной гонке, мозг сходит с ума или медленно деградирует. Уничтожьте страх, уничтожьте всё, что рождает страх, – и вы увидите, какой богатой творческой жизнью расцветет страна... На этом позвольте кончить... *(Сошел с трибуны.)*» (82–84).

Можно бы многое сказать по поводу научной достоверности и обоснованности многих положений доклада Бородин. Следует удивляться смелости драматурга, разрешившего своему персонажу высказать многое из того, о чем через несколько лет уже нельзя было подумать, не только произнести со сцены.

Ведь то, о чем говорит профессор Бородин, позднее, даже в послесталинское время при Хрущеве и Брежневе, считалось антисоветской агитацией и только в годы перестройки заговорило в полный голос.

Позволительно и сейчас задуматься над тем, о чем говорил Бородин, о страхе как стимуле социального поведения, о всеобщей неуверенности в завтрашнем дне. Словом, во многом обусловленная тогдашними социальными обстоятельствами речь Бородина по своему общему смыслу, на мой взгляд, не устарела.

По замыслу драматурга, ответ Бородину, вернее, не ответ, а отповедь должна была произнести Клара. В Александринском театре эту речь с подлинным эмоциональным пафосом произнесла Корчагина-Александровская.

Каюсь, но содержания ее речи-отповеди я совершенно не запомнил, хотя хорошо помню тот эмоциональный напор, с каким она была произнесена.

Теперь, прочитав ее, я вижу, что эмоциональная сила речи – в ее рассказе о гибели сына, повешенного в 1907 году (за что, Клара не сказала). Идеологически она подменила в своем ответе Бородину проблему страха как стимула советской власти восхвалением бесстрашия угнетенных, восстававших неоднократно в истории и, как она убеждена, победивших и установивших свою власть. Привожу значительную часть ее речи, кроме экскурса в историю революционного движения: «Но угнетенные – не кролики, профессор Бородин. Они сражались в отрядах Спартака, они кричали о свободе с костров инквизиции, они плевали в лицо палачей с дыбы, звали к борьбе с помоста виселицы... Их гнали на каторгу в Средне-Колымск, пешком по этапу... А вы знаете, профессор, сколько шли до Средне-Колымска? Восемь лет... До Иркутска два с половиной года... Это вам не молочница! ... Страх ходит за человеком. Да, за теми, кто обманывает нас, кто ждет возвращения старого мира, за вами, подлыми и мелкими людишками, ходит страх пролетарской диктатуры. А когда оборванные, голодные красноармейцы в лаптях и онучах брали Перекоп, – какой страх шел тогда за ними, какой, я вас спрашиваю? Так знайте, профессор, и впредь: мы будем бесстрашны в классовой борьбе и беспощадны к классовому врагу» (86–87).

Характерно в этой речи, когда, возражая Бородину, который заступился за молочницу, боявшуюся (и обоснованно!) конфискации коровы, Клара вспоминает тех, кого гнали на каторгу в Средне-Колымск пешком по этапу. Ее эффектная реплика – «Это вам не молочница» – бьет мимо цели. Ведь те, кого гнали на каторгу, сознательно выбрали свою участь, а ведь молочница не боролась против советской власти!

Тут память мне изменяет в том смысле, что я не помню ни слов, ни содержания и смысла речи Клары, а помню только ее эмоциональное воздействие. Видимо, действовало обаяние замечательного актерского таланта.

Сквозь более чем полувековой промежуток времени интересно и поучительно следить за тем, как решает драматург проблему Бородина.

Как рассказывал Афиногенов молодому драматургу: «Профессор Бородин в "Страхе" был сперва задуман как законченный, закоренелый враг советской власти, ни о каком перерождении его и речи не было, это был злодей. А другой профессор, тот был передовой, и тот победил Бородина. И вдруг выяснилось, что другой профессор не нужен, что этим другим становится сам Бородин. Ведь недаром в его жизни произошли такие значительные события, и не из глины же он сделан»⁵.

Идея перерождения Бородина, идея пересмотра им своих идеологических позиций оказалась для Афиногенова практически невозможной без участия «следовательницы», – кстати, ее служебное положение в драме не

определено, вероятнее всего, зритель должен был догадываться, в каких органах она состоит!

И само перерождение Бородина выглядит скорей как сдача позиций, нежели органический, внутренне обоснованный пересмотр социальных позиций. Для того, чтобы это перерождение произошло, драматургу понадобилось окружить Бородину антисоветским шпионским гнездом, ему пройти через вызов к следовательнице, открывшей ему глаза на его мнимых друзей и последователей.

В этой сцене выясняется, что всё, задуманное врагами, прикинувшемися последователями Бородина, они на следствии валят на него и, в первую очередь, его теорию о всесиили страха и, в частности, сочинение воззвания в Лондон (за границу!) о будто бы преследуемом Бородине.

Что пришлось услышать Бородину в кабинете следовательницы, наиболее полное представление дает заявление любимого ученика, Кастальского: «Профессор Бородин был моим учителем и наставником... Профессор Бородин вселил в меня ненависть к выдвигенцам. Он учил, что наука должна бороться с ними... Он учил меня видеть всюду только страх, голод и сумасшествие... Я знал, что теория страха может быть знаменем контрреволюционного политического движения...» (94–95).

И всё же сильнодействующих, добытых на следствии аргументов, чтобы подействовать на Бородину, оказалось сценически недостаточно. Об этом подробно рассказано в позднейшей (1977) статье Караганова: «Из истории известно, что на генеральной репетиции "Страха" в Ленинградском театре драмы И. Певцов в роли Бородина настолько "переиграл" противостоящих Бородину персонажей, что спектакль был поставлен на грань идейного краха.

И это понятно. Центральный образ пьесы очень сильно написан. Драматург дает возможность Бородину высказаться до конца. Бородин воюет упрямо, пуская в ход все душевные резервы, всю полноту аргументации. А человек он незаурядный. Поэтому при постановке пьесы *всегда существует опасность* того, что в идейной схватке с Кларой и другими своими противниками он останется неразбитым.

И в самой пьесе акценты расставлены достаточно отчетливо. Но сделано это тонко, без нажима. И всякое огрубление картины борьбы, сценический недобор в изображении противоречий Бородина или сил, его побеждающих, может исказить звучание пьесы»⁶.

Итоговое заявление Бородина в последней картине звучит не очень убедительно: «Я расскажу, как я радовался каждому признаку страха и не замечал бесстрашия... Я жил приблизительной жизнью – я создал ее в своей квартире и кабинете – я не понял подлинной жизни, а жизнь мстит не понывшим ее одиночеством... Вот это действительно страшная месть» (111).

О каком бесстрашии говорит Бородин в своей покаянной речи? При самом благожелательном отношении к идеологическим противникам Бородин невозможно увидеть проявления какого-либо «бесстрашия». Скорей доклад Бородина с его концепцией страха, как бы к ней ни относиться, выглядит как вызов официальной идеологии, как подлинное проявление бесстрашия.

А теперь попытаемся отвлечься от внутриинститутской борьбы, так детально изображенной в «Страхе», и сопоставить судьбу Бородина и других персонажей драмы, особенно тех, кого постигло справедливое возмездие карательных органов, с реальной обстановкой в стране в 1931 году.

Из мемуаристов только Исидор Шток, к тому времени уже популярный драматург, писал о той исторической обстановке, в которой создавалась, может быть, лучшая драма Афиногенова: «Для того, чтобы уяснить, чем была эта пьеса в самом начале тридцатых годов, нужно представить себе эти годы. Годы ликвидации кулачества как класса, годы сплошной коллективизации, годы перехода всех слоев интеллигенции на пути социализма... На сцене И. Н. Певцов, играющий профессора Бородина. Мучительным путем сомнений и преодоления их Бородин приходит к своей второй молодости. Великолепная Клара, маленькая старушка с немного даже комической внешностью, Корчагина-Александровская. С какой силой убеждения говорит она о бессилии страха перед смелостью большевиков»⁷.

Написаны эти воспоминания, по-видимому, в 1950-е годы, когда уже можно было вспомнить и о коллективизации, и о ликвидации кулачества как класса. Любопытно при этом, что в драме Афиногенова никаких упоминаний об этих грандиозных и действительно страшных событиях нет. Действие ее происходит как бы в мире чистой идеологии, и конфликт развивается на идеологической почве, хотя и не без участия следовательницы в одной из решающих сцен пьесы.

Правда, в драме есть внесценический персонаж профессор Котомин. О нем сообщается, что он арестован, и некоторые из персонажей, в том числе аспирант-выдвиженец Кимбаев, занимаются его разоблачением. Но за что арестован Котомин и в чем его вина – так и остается загадкой. Характерно, что в законности его ареста сомневается только Бородин.

У современного читателя естественно возникает вопрос: почему автор «Страха» как будто сознательно обходит кричащие противоречия и кровавые действия власти. Ведь было бы нелепо представить себе, что он об этом не знал. Возможен самый простой ответ: конечно, знал, но не мог об этом написать по очевидным цензурно-политическим причинам. Возможно предположение, хотя и сомнительное, – не писал потому, что верил, что завоевание старой интеллигенции на сторону новой власти, завоевание идеологическое, а не только практическое, важнее несчастной молочницы,

о которой с таким великолепным презрением упоминает Клара в своем ответе Бородину. Ведь не случайно Сталин одобрил и пьесу и постановку ее во МХАТе.

Можно предположить, что атмосфера «тотальной, поголовной и мгновенной «перестройки» вызвала поток печатных заявлений писателей с признанием допущенных ошибок и размежеванием с прежней группой – в жанровом отношении эти письма соответствовали массовым заявлениям об отходе от оппозиции, наводнявшим страницы газет в это время», – так характеризует идеологическую атмосферу 1929 и последующих годов Л. Флейшман.

Вслед за этими полудобровольными, но публичными покаяниями последовали в 1930–31 гг. многочисленные аресты и высылки ученых, экономистов, инженеров, агрономов. О деле Платонова, которое Анциферов в своих воспоминаниях назвал «Шахтинским делом научной интеллигенции»⁸, сейчас известно почти всё, и потому не буду входить в подробности. Всё это, конечно, было хорошо известно Афиногенову. Он выбрал для своей драмы тот вариант, который совпадал с комедией прощения, разыгранной советским правительством вокруг процесса «Промпартии», обвинительное заключение по которому было опубликовано 11 ноября 1930 г., а вместо «единодушного» требования смерти преступникам суд их приговорил к 10 годам заключения с разрешением вести творческую работу по специальности...

Вот почему снисхождение следовательницы к Бородину оказалось для Афиногенова самым оптимальным вариантом его судьбы, хотя, строго говоря, настоящим противником официальной идеологии был именно он – Бородин, а не жалкие конспираторы вокруг него.

Приведу одно интересное свидетельство современника.

«В двадцатых числах сентября (1931 г. – И.С.), – как пишет Мариэтта Чудакова, – Булгаков неожиданно получает письмо из Ленинграда от П. С. Попова, о судьбе которого с осени 1930, после его ареста, видимо, не имел известий ... Письмо Попова было на роскошной зеленой веленовой бумаге с золотым и белым тиснением в левом углу (в фамильных дворянских архивах, хранящихся в Пушкинском доме, нетрудно было найти чистый, так и оставшийся неиспользованным, лист такой бумаги)...»⁹

Попов был выслан из Москвы в Ленинград! Такая ссылка еще практиковалась, и Попову повезло. «Его жене удалось добиться лишь благодаря имени ее великого деда», – поясняет Чудакова. «Великий дед» в данном случае – Л. Н. Толстой.

Только зная о ссылке Попова, можно понять его ироническое в том же письме суждение о драме Афиногенова: «В Александринке идет некий "Страх", но страх, говорят, не настоящий...»¹⁰

Очевидно, что Попов передавал Булгакову впечатления тех, кто, как и он, мог быть выслан в Ленинград по капризу судьбы вместо мест, более удаленных от Москвы. Настоящий ли страх был показан в драме Афиногенова? С точки зрения начала третьего тысячелетия то кипение страстей, колорит интриг и доносов, каким заполнена пьеса, по-настоящему пугает и вызывает отвращение. Особенно отвратительны в пьесе победители-выдвиженцы, с вторжением которых в науку в конце концов вынужден примириться Бородин, пройдя предварительно необходимое очищение в кабинете следовательницы.

Характерно для положения на философском фронте (как тогда говорилось), что выдвиженец Кимбаев, воодушевленный своим желанием разоблачить арестованного Котомина и тем, что он убедил Боброва, одного из ближайших сотрудников Бородина, выступить с политической речью против своего учителя и его теории страха, ссылается на недавно опубликованную по-русски «Диалектику природы» Энгельса.

Поощряя Боброва, которого он «научил» политграмоте, Кимбаев объясняет, на какие источники он опирается: «Смотри, какие книги читает ... "Диалектика природы"» (102).

Как много позднее, уже в разгар перестройки было сказано, что «плохую услугу дискуссии о взаимоотношении марксистской философии и естествознания оказал и в ряде мест неверный перевод "Диалектики природы" Ф. Энгельса. В том виде, в каком вышла в свет эта работа в 1925 г., было, например, такое положение: "Как бы ни упирались естествоиспытатели, но ими управляют философы". Между тем, это место переводится иначе: "Какую бы позу ни принимали естествоиспытатели, над ними властвует философия"».

Думаю, что не эта тенденция в переводе, а общий смысл сырого, необработанного сборника материалов и частных наблюдений опровергал высокий смысл названия книги и превращение ее в учебник философского материализма и в непререкаемый авторитет не только для выдвиженцев.

Не пускаясь в собственно философские рассуждения, Афиногенов давал понять зрителям, что марксизм побеждает, а Бородин сдался...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Караганов А.* Драматургия социалистического созидания // Афиногенов А. Н. Избранные произведения. М., 1977. Т. 1. С. 7.

² *Афиногенов А.* Страх. 2-е изд. Л., 1932. С. 4. Далее ссылки на это издание в тексте.

³ *Вернадский В. И.* Очерки и речи. Вып. 2. Пг., 1922. С. 26.

⁴ Там же. С. 14.

- ⁵ Афиногенов А. Н. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания. М., 1957. С. 315.
- ⁶ Караганов А. Указ. соч. С. 16–17.
- ⁷ Афиногенов А. Н. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания. С. 312–313.
- ⁸ Анциферов Н. П. Из дум о былом. Воспоминания. М., 1992. С. 350–358.
- ⁹ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 355–356.
- ¹⁰ Там же. С. 355.
- ¹¹ См.: Алексеев П. В. Вместо предисловия // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов. М., 1990. С. 21.

ЕВГЕНИИ СОШКИН

КТО СКРЫВАЛСЯ ПОД ПСЕВДОНИМОМ «САША ЧЕРНЫЙ»¹

До сих пор не было специальных попыток выяснить, что имел в виду А. М. Гликберг, подписываясь основным своим псевдонимом. Сам он охотно дразнит публику, поднимая этот вопрос только затем, чтобы оставить его без ответа. В стихотворении «Экспромт» (1911) автора осаждают дамы:

«Давно ли пишете стихи?»
«Зачем вы так минорны?»
«Какие любите духи?»
«Зачем зоветесь Черный?»²

Та же игра – в стихотворении «Детям» (1920):

Это ваш слуга покорный,
Он зовется «Саша Черный»...
Почему? Не знаю сам [V, 7]³.

Без каких-либо провокаций со стороны знаменитого сатирика псевдоним его обыкновенно воспринимался как пародийное отражение другого литературного псевдонима – Андрей Белый. Впрочем, оппозиция настолько закономерна, что вопрос, кем она впервые была озвучена, кажется праздным. Предпринималась даже попытка поляризовать сами явления, исходя из зеркальности двух псевдонимов: антитеза «Белый – Черный» занимала С. Кржижановского в контексте романтического сюжета об отчуждении тени – как пример дихотомии двух типов художников, именуемых им *этовтовцами* (преобразующими земное в запредельное) и *товэтовцами* (преобразующими запредельное в земное)⁴.

Закономерна и взаимная неприязнь между двумя писателями: Черный в своих фельетонах неоднократно задевал русских символистов, в том числе и Белого; в ноябре 1924 г. он напечатал злобную эпиграмму на Белого (см. [II, 205]). Возможно, в порядке реакции на эту эпиграмму Белый пред-

принял выпад в адрес Черного в предисловии к своей просоветской книжке о Берлине, датированной 1924-м, но изданной в январе 1925 г. (см. [Лавров 1995: 321]):

Мне трудно касаться и умственного кругозора тех множества русских, печальнейше погруженных во мрак буро-серого города <...>, за пять лет не создавших ни в сфере искусства, ни в сфере искания мысли ничего оригинального, утверждающих буро-серое политиканство, зачитывающихся страницами буро-серых романов Краснова, провозглашающих поэзию Саши Черного национальной поэзией [Белый 1924: 9].

Надо полагать, буро-серая гамма возникает у Белого в силу смешения цветовой семантики двух фамилий: Краснов и Черный.

Ономастическая парность Белого и Черного не была преодолена даже в некрологах каждому из двух писателей – современников и ровесников⁵. Так, в публикации «Памяти А. М. Черного» (1932) В. В. Набоков пишет, парафразируя державинский «Памятник» и намекая на то, что Черный был уроженцем Одессы: «Он <...> был знаменит – слух о нем прошел "от Белых вод до Черных" (на берегах последних возникали даже лица, выдававшие себя за него)» [Набоков 1999–2000: III, 704]⁶. Встречным образом, М. И. Цветаева начинает свой очерк памяти Андрея Белого «Пленный дух» (1934) таким пассажем:

– Спаси, Господи, и помилуй папу, маму, няню, Асю, Андрюшу, Наташу, Машу и Андрея Белого...

– Ну, помолилась за Андрея Белого, теперь за Сашу Черного помолись!

Самое любопытное, что нянька и не подозревала о существовании Саши Черного (А существовал ли он уже тогда, как детский поэт? 1916 год), что она его в противовес: в *противоцвет* Андрею Белому – сама сочинила, по женскому деревенскому добросердечию смягчив полное имя на уменьшительное [Цветаева 1994–1995: IV, 221].

Зеркальность усилилась в ущерб пародийности, когда А. Гликберг решил вернуться к инициалу полного имени и стал подписываться «А. Черный» (А. Белый – А. Черный):

Мы были знакомы еще в тот период, когда он подписывался Саша Черный. А потом вдруг что-то случилось, и он стал подписываться А. Черный. Я спросил, почему, и он насмешливо ответил: «Какой же я теперь Саша? Уже подросток... И так всякий олух при встрече мне говорит: здравствуйте, Саша! Буду называться Александром Черным» [Седых 1995: 93].

Впрочем, Черный оставался Сашей в качестве детского автора. Подразумевалось, что в такой форме к нему должны обращаться исключительно

дети – что они и делают в стихотворении «Беспечный день» (1928), явно вторя другим детям, из пушкинского «Утопленника»: «Саша Черный, поскорее, / Под скалою осьминог» [II, 274].

Изложив тот самый анекдот, который передает А. Седых (о недовольстве Черного своим псевдонимом), К. Чуковский дополняет его характерным эпизодом, подтверждающим, что Черный лишь от детей готов был слышать обращение «Саша»:

<...> знаменитое имя свое, которое было в ту пору у всех на устах, сильно раздражало его.

– Здравствуйте, Саша, – сказал ему на Невском один журналист.

– Черт меня дернул придумать себе такой псевдоним! Теперь всякий олух зовет меня Сашей.

<...> велико было мое удивление, когда в одно из воскресений на Крестовском, в летний горячий день, я услышал десятки голосов, звонко кричавших ему: «Саша, Саша, скорее сюда», и увидел, что он не только не чувствует себя оскорбленным, но охотно откликается на эти призывы. Он сидел полуголый в лодке, взятой, очевидно, напрокат <...> Лодка была полна малышей лет семи или немного постарше, которых он только что прокатил до моста и обратно, и теперь его ждали другие, столпившиеся неподалеку на сваях: «Саша, сюда, сюда!» Он бережно высадил одних пассажиров и, наполнив свою лодку другими, тотчас же пустился в новый рейс.

Всё это были дети из прибрежных дворов, незнакомые дети, которых он прежде никогда не видел, да и они знали про него лишь одно: что он – Саша [Чуковский 1996: 6].

Разумеется, первоначально выбор псевдонима не учитывал рецепцию детской аудитории: им подписывался автор сатирических стихов. Вместе с тем существует биографическая версия происхождения псевдонима, которая поясняет одновременно и фамилию Черный, и уменьшительную форму имени – Саша; по этой версии, будущего сатирика называли Сашей Черным еще в детстве. В рецензии на поэму Черного «Ной» А. А. Измайлов пересказывает такое сообщение поэта о себе:

Нас было двое в семье с именем Александр. Один брюнет, другой блондин. Когда я еще не думал, что из моей «литературы» что-нибудь выйдет, я начал подписываться этим семейным прозвищем («Русское слово». 30.V.1914. Цит. по: [Иванов 1993: 33]).

Слово «семья» в этом контексте могло быть употреблено как в узком смысле, так и в более широком. Первый вариант подразумевает существование двух родных братьев, носящих одно и то же имя. Эта возможность кажется почти что нонсенсом, но имеющихся данных о семье Гликбергов слишком мало, чтобы исключить даже столь гротескную версию. У Черно-

го было две сестры и два брата; старший брат сбежал из дома, и других сведений о нем нет [там же: 36]; его примеру последовал будущий поэт; третий брат впоследствии тоже стал литератором и подписывался «Георгий Гли» (см. о нем: [там же: 32–33]). В принципе, усечение настоящей фамилии до начальных букв позволяет допустить, что имя Георгий тоже не соответствует подлинному, но основной кандидатурой на роль «Саши Белого» в узком семейном кругу является, конечно, старший брат поэта. Вместе с тем не следует упускать из виду, что настоящее имя Саши Черного тоже не установлено. Его отчество предположительно Менделевич, выправленное позднее на «Михайлович», а вот звался ли мальчик Александром и до крещения, принятого в десятилетнем возрасте, – неизвестно [Шнейдерман 1996: 28]; по-видимому, все-таки звался: помимо сообщения, приводимого Измайловым, об этом свидетельствует рассказ Черного «Самое страшное» (1928). Крещены были и остальные дети Гликбергов [Иванов 1993: 36], что еще более запутывает ситуацию с именами.

Таким образом, обе известные мотивировки псевдонима постулируют его контрастность (в прямом смысле, т. е. по цветовому значению) относительно другого псевдонима или прозвища – эксплицитную в случае *Андрея Белого* и имплицитную в случае анекдотического *Саши Белого*. При этом каждая из двух мотивировок носит заведомо необязательный, непрограммный характер. Но даже если обе они или хотя бы одна из них и учитывалась в процессе изобретения *Саши Черного*, то это не значит еще, что носитель прославленного псевдонима и в дальнейшем удовлетворялся этим скудным смысловым наполнением. Против такой возможности говорит и один из второстепенных псевдонимов поэта: *Turdus*. *Turdus* полатыни – дрозд. *Черный дрозд (Turdus merula)* – лишь одна из разновидностей дрозда. Тем не менее дрозд с черным оперением вытесняет своих собратьев из культурного сознания, а подчас даже не смешивается с ними лексически, ассоциируясь с черной птицей как таковой: по-английски *черный дрозд* называется *blackbird* (тогда как просто *дрозд* – *thrush*)⁷.

Укажу на еще более красноречивое обстоятельство: в парижском журнале «Иллюстрированная Россия» за 1925 г. сатирическую рубрику «Бумеранг», которую под именем профессора Смяткина вел Черный, постоянно открывает изображение веселого дикаря с бумерангом (ослепительно черного, хотя ему положено быть австралийским аборигеном, а не негром), замахнувшегося этим орудием на попу-
гая⁸:

Однажды в конце рубрики и



непосредственно под стихотворением Черного («Урок»), подписанным инициалами А. М. (№ 30. С. 15), появляется физиономия того же дикаря.



Отдельным фактором, привлекавшим внимание к псевдониму *Черный* и дававшим повод для каламбуров, было его несоответствие ранней седине писателя. Подобно контрастному соседству с Андреем Белым, оксюморонная седина Черного становится некрологическим клише. В своем некрологе Черному А. И. Ку-прин сообщает:

Я помню, как Александр Михайлович Гликберг приехал из Берлина в Париж. Ох, уж это время – неумолимый парикмахер. В Петербурге я его видел настоящим брюнетом, с блестящими черными непослушными волосами, а теперь передо мной стоял настоящий Саша Белый, весь украшенный серебряной сединой⁹.

В версии самого Черного этот же каламбур усложняется, развертываясь в полноценный сюжет о двойнике:

<...> наружность у Саши Черного была располагающая. Ничего резкого, мягкие черты лица, румянец на щеках, блестящие, черные, всегда внимательные глаза и седые как лунь волосы. Однажды он сказал мне, еще молодому, с большой шапкой черных волос:

– Как странно: вот Вы – Седых, а черный. А я – Черный и совсем седой.

Мы потом много смеялись, вспоминая эту остроту [Седых 1995: 92].

Особенно комично в этом хиазме то неотмеченное мемуаристом обстоятельство, что физические характеристики двух людей, от них не зависящие, соотнесены с их псевдонимами, которые они сами себе выбрали вместо своих еврейских фамилий: Гликберг и Цвибак.

Из приведенных цитат ясно, что Черный всегда помнил о визуальной семантике своего псевдонима, который воспринимался им конкретно, как цветообозначение.

Наконец, в сознании поэта должна была существовать некая связь между *Сашей* и *Черным* помимо предполагаемых автобиографических сантиментов. Довод в пользу этого содержится в стихотворении «Большому» (1910), которое снискало популярность у читателей как поэтическая декларация и своего рода оптимистическая проповедь¹⁰. Здесь дважды повторена аккордная строфа, в которой весьма прозрачно задан параллелизм между псевдонимом *Саша Черный* и словосочетанием *черная сажа*:

Если сам я угрюм, как голландская с а ж а
(Улыбнись, улыбнись на сравнень мое!), –

Это ч е р н ы й румянец – налет от дренажа,
Это Муза меня подняла на копье [I, 212–213]¹¹.

* * *

Автограф писателя, который мне посчастливилось обнаружить, не только убеждает в том, что псевдоним *Саша Черный vs. А(лександр) Черный* либо с самого начала нес в себе определенный скрытый смысл, либо приобрел его на каком-то этапе творчества, но и подсказывает вполне конкретный ответ на вопрос: кто такой «Саша Черный»?

Одна дама, живя в Берлине в двадцатые – тридцатые годы, коротко знала некоторых представителей русской культурной элиты; ее архив и устные свидетельства могли быть весьма содержательны. Поэтому, прослышав о Наде Блюм, я задумал отправиться к ней в Зихрон-Яков.

Я долго откладывал эту затею, а когда все-таки собрался с духом, то встретиться оказалось непросто: Наде было 89 лет и она болела. Мои звонки радовали ее, но принять меня она отказывалась. Вскоре я узнал, что Надю госпитализировали, и уже не рассчитывал с ней увидеться. Через некоторое время я всё же сделал контрольный звонок. Оказалось, Надю выписали. Она взяла трубку и была со мной приветлива, но пригласить по-прежнему не хотела. С благословения Р. Д. Тименчика, который оказывал мне всяческую поддержку в этих контактах, я решился съездить в Зихрон без приглашения.

Этот городок близ Хайфы – один из очагов еврейского колониализма в Святой Земле и не лишен патриархального колорита. К дому Нади привела грунтовая дорога, огибавшая рощу; дом стоял одиноко, посреди неогороженного участка. Я позвонил с сотового, и Надя не смогла отказать в гостеприимстве. Ходившая за ней филиппинка впустила меня и провела к ее постели.

Больная чувствовала себя скверно, но терпела мое общество до тех пор, пока способна была сохранять приветливость. Из того, что она успела рассказать о себе, составила краткая биографическая канва, впоследствии уточненная и дополненная ее дочерью Нирэль.

Надя Блюм, в девичестве Копельман, родилась в Петербурге 29.VIII.1908 (по новому стилю, как думает, без полной уверенности, Нирэль). Отец – Максим Соломонович (1882–1959), по профессии инженер-химик. Мать – Серафима Абрамовна (ум. 1956). У Нади было два младших брата. М. С. Копельман совместно со своими родственниками владел имением около польского города Пулавы на Висле, где было налажено производство солода. Конторы предприятия действовали в разных городах Российской империи. Имение на Висле служило всей родне ме-

стом отдыха и торжественных сборищ. После Октябрьской революции Копельманы поселились в Симеизе. В 1920 г. они бежали в Константинополь, оттуда перебрались в Варшаву, а спустя несколько месяцев – в Берлин, где жили вплоть до переезда в подмандатную Палестину в 1936 г. В Берлине Надя изучала балетное мастерство в школе Трюмпи – Скоронель¹².

Ближайшими друзьями Копельманов были семьи философа С. Л. Франка и его брата по матери – Л. В. Зака, художника и поэта-футуриста¹³. Вместе с Заками Копельманы проделали путь из Крыма в Константинополь, а в 1922 г. они снова встретились в Берлине. Кисти Зака принадлежит коллективный портрет, на котором запечатлены Надя с матерью, а также их кот Васька. Картина осталась в Симеизе, но сохранилась ее фотография. В словарной статье о Заке упоминается «Портрет Л. М. Копельман» (1912) [Северюхин, Лейкинд 1994: 202]; Надя не смогла вспомнить родственницу с такими инициалами¹⁴.



С. А. Копельман и ее дочь Надя
с котом Васькой.
Фотография утерянной картины Л. В. Зака



Надя Копельман.
1924

В конце аудиенции Надя повела речь об автографе Саши Черного, который мне было предложено собственноручно вернуть из небытия. По желанию Нади я принес из гостиной, смежной с ее спальней, малоформатный

портрет А. С. Пушкина, висевший на стене в рамке. Надя кликнула прислугу и потребовала самый большой кухонный нож. Когда филиппинка вернулась с ножом, ей было велено отдать его мне и выйти вон. Девушка повиновалась, должно быть, совершенно ошалев от происходящего. Затем Надя приказала мне взрезать картон, наклеенный сзади на раму. Кончив препарировать двухмерного Пушкина под руководством пиковой дамы, я обнаружил дарственную надпись на обороте рисунка¹⁵:

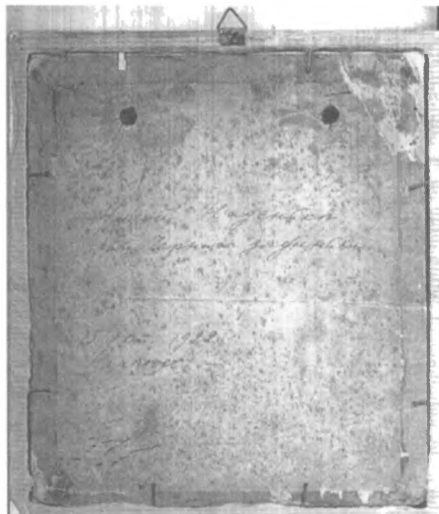
Милой Наденькѣ
Отъ Чернаго дядиньки.

15 окт. 1922
Hannover.

Я посетил Надю 3 июня 1998 г. Спустя два месяца, 31 июля, «милой Наденьки» не стало.



Портрет А. С. Пушкина,
подаренный Наде Копельман
Сашей Черным



Автограф Саше Черного
на обороте портрета А. С. Пушкина,
подаренного Наде Копельман

* * *

В Ганновере Черный был проездом во время путешествия по Германии, впечатлениям от которого посвящен третий раздел его последнего

сборника «Жажда». Есть там и стихотворение «В старом Ганновере» (1922). Надя не помнила, при каких обстоятельствах Черный сделал ей подарок, но, учитывая, что в 1922 г. ей было всего четырнадцать лет, знакомство с Черным могло носить чисто эпизодический характер. Возможно, впрочем, что оно завязалось в Ганновере и затем продолжилось в Берлине, поскольку Надя отзывалась о Черном очень тепло. Как бы то ни было, Черный вообще имел обыкновение делать подарки юным созданиям. Ср. в стихотворении «Мой роман» (1927) о консьержкиной дочке Лизе трех с половиной лет, которой тоже достается портрет писателя: «Я отдал ей всё: портрет Короленки / И нитку зеленых бус» [II, 269].

Подарок, преподнесенный Наде, представляет собой анонимный рисунок, выполненный коричневым карандашом (формат – 65x80 мм, не считая рамки, заслоняющей края изображения). Он восходит к наиболее влиятельному в пушкинской иконографии портрету, написанному О. А. Кипренским (1827), хотя и не копирует его. В частности, по сравнению с классическим полотном, здесь лицо Пушкина обращено в противоположную сторону.

Дарственная надпись содержит слова, непосредственно относящиеся к изображению: «Отъ Чернаго дядиньки». Черный превратил свой псевдоним в определение перед существительным, но сохранил при этом написание с заглавной буквы¹⁶. Между тем А. С. Пушкин, как известно, не только энергично культивировал свои арапские корни, но и тяготел к самоотождествлению с черным прадедом (см. [Листов 1999]), так что африканский компонент пушкинского образа прочно вошел в русскую поэтическую мифологию (о чем будет еще сказано ниже). Следовательно, Черный преподнес Наде портрет Пушкина от лица самого Пушкина, и этот жест сообщает псевдониму писателя вполне прозрачный смысл: *Александр Черный* – это Александр Пушкин, явившийся современной девочке как волшебный даритель.



Фрагмент портрета
А. С. Пушкина
работы О. А. Кипренского
в зеркальном отображении

* * *

Естественно возникает вопрос: было ли это ироничное и не бросающееся в глаза самоотожествление с Пушкиным жизненной программой или же мимолетной импровизацией? Очевидно, что из двух альтернатив только первая может получить подтверждение, поскольку спонтанный характер надписи принципиально недоказуем. Не рассчитывая исчерпать тему, я всё же постараюсь показать, насколько закономерна надпись на пушкинском портрете в контексте эпохи, личности и творчества Черного, особенно в период эмиграции.

Для русской эмиграции Пушкин символизировал бессмертие национальной культуры перед лицом большевистских временщиков. Конечно, подобный взгляд на Пушкина возник не в эмиграции. Уже речь А. Блока «О назначении поэта», прочитанная 13 февраля 1921 г. в Доме литераторов по случаю 84-й годовщины смерти Пушкина, явилась выражением политической фронды. Так же обстоит и с панихидой по Пушкину, которую днем позже служили в Исаакиевском соборе по инициативе О. Мандельштама. Как отмечает И. З. Сурат, «этой панихидой он <...> осуществил несостоявшееся в 1837 году отпевание Пушкина в Исаакиевском соборе. Мандельштам, конечно, знал о том, как Пушкин в годовщину смерти Байрона заказал панихиду "за упокой раба Божия боярина Георгия"» [Сурат 2003: 166]. Мандельштам, таким образом, не только восстанавливал справедливость по отношению к мертвому Пушкину, но и ставил себя на место Пушкина живого. Позднее, в «Четвертой прозе», Мандельштам сравнит себя и с мертвым (или умирающим) Пушкиным, назвав своего недруга А. Горнфельда *паралитическим Дантесом*.

Наряду с превращением в культурный козырь против большевиков, имя Пушкина используется в эмигрантской литературной среде с целью укора всему сообществу писателей, прозябающих на чужбине. Пример Черного хорошо демонстрирует эту двойственность пушкинского культа в эмиграции: Черный может быть причислен и к творцам данного культа, и к его жертвам. Так, в пестрой толпе литературных масок, уничижительно противопоставленных национальному поэту, мелькает и Черный (как водится, в паре с Белым):

Каждый год надо было придумывать что-нибудь особенное, чтобы привлечь богатых людей (щедрых и добрых евреев главным образом – русские эмигранты не интересовались русской литературой, они либо были слишком бедны, либо те, что имели средства, презирали всех этих Белых и Черных, Горьких и Сладких и говорили, что «воспитаны на Пушкине») [Берберова 1996: 459].

Между тем в рассказе «Пушкин в Париже» (1926) Черный сам живописует орды литературных деятелей, чье ничтожество обнаруживает себя по контрасту с пушкинским величием. Пушкин, внезапно явившийся в Париже 1926 года, становится объектом нескончаемой агитации со стороны представителей всевозможных эмигрантских изданий и обществ, стремящихся привлечь его в свои ряды. Пушкин в данном случае символизирует абсолют, а те, кто ему докучают, – мелочность, ограниченность и сепаратизм.

К Пушкину в рассказе адресуется, в частности, Одесское землячество, «держа его, на основании биографии, также в некотором роде за одессита» [III, 172]. Конечно же, одессит Черный не случайно из многих русских землячеств Парижа¹⁷ выбрал именно Одесское (а не, допустим, Крымское, которое тоже могло бы «на основании биографии» объявить Пушкина крымчаком)¹⁸. Но здесь Черный мало отличается от своих литературных собратьев – и отличается вовсе не дерзостью своих намеков, а напротив, их туманностью¹⁹. Ведь писатели-эмигранты постоянно культивируют Пушкина в качестве покровителя, оракула, кумира и первопредка, мыслят себя его наследниками и преемниками. Акцентируется индивидуальный и глубоко личный характер взаимоотношений с гением.

Как мы только что видели на примере Мандельштама, эта приватизация Пушкина тем более не была эмигрантским изобретением; ее разнообразные формы, встречающиеся в персональных мифах русских символистов и постсимволистов, описаны в превосходной статье Ирины Паперно «Пушкин в жизни человека Серебряного века». Все эти формы варьируют «претензию на включение Пушкина в область личной жизни», будь то «возведение своей "генеалогии" к Пушкину или к пушкинскому герою»; легенда о собственном предке, который будто бы видел живого Пушкина; личная близость к человеку, состоящему с Пушкиным в родстве; соответствие Пушкину благодаря титулу «первого поэта»; или, наконец, «отождествление с определенными знаками пушкинского образа. Одним из таких знаков служил темный цвет кожи» [Паперно 1992: 33–34]²⁰. Силлогизм, на который опирались (само)отождествления с Пушкиным по признаку цвета кожи (поэт Пушкин – негр; я/ты – негр; следовательно, я/ты – Пушкин и я/ты – поэт [там же: 35]), был актуален и для Черного, чей псевдоним, даже если в него первоначально не вкладывался намек на Пушкина, по крайней мере единожды послужил указанием на черный цвет кожи и одновременно его эквивалентом (что стало возможно только в сочетании с именем Александр²¹).

Самоотождествление с Пушкиным, столь характерное для русского поэта первой трети XX в., было порождением одной из базисных концепций русского символизма, исходившей из «идеи соотношения начала XX и начала XIX веков, как двух параллельных и подобных культурных эпох»

[там же: 19]. Согласно И. Паперно, русские символисты, следуя ницшеанской теории «вечного возвращения», соотнесли эпоху Пушкина с греческой античностью, а в собственной эпохе увидели «новое явление» пушкинской; «"вечное возвращение" выступало как "столетнее возвращение" <...> Причем представление о повторении истории дополнялось представлением о "повторении" человеческой личности <...>» [там же: 20] – «подобно тому, как у Плутарха жизнь римлянина выстраивалась в параллель к жизни его "двойника" – греческого героя» [там же: 36]. Естественно, личностью, «второго пришествия» которой чаяли символисты, была личность Пушкина. На фоне этих чаяний разворачивались споры вокруг антиномии Богочеловека и Человекобога, восходившие к полемике Достоевского с нигилистами. «Поиски нового синтеза между "Богом" и "человеком" превратились в одну из актуальнейших задач времени, и пушкинистика (в самом широком смысле) сделалась своего рода лабораторией для решения этой задачи. <...> В этом контексте споры о соотношении "поэта" и "человека" в личности Пушкина сознательно проецировались на так называемые "александрийские споры" о соотношении "Бога" и "человека" в Христе» [там же: 30].

Для эмиграции, расцвет которой пришелся на эпоху ежедневного столетнего юбилея с очередного дня жизни зрелого Пушкина, последний остался мессианской фигурой, но изменилась и концепция русского Золотого века, и трактовка его повторного наступления. Пушкин теперь являлся средоточием рая русской литературы, потерянного вместе с той Россией, которая формировала своих поэтов. По идее, эмигрантский воскресший Пушкин должен был вернуть русскую культурную традицию в народную стихию, а хранителей этой традиции – на землю их предков. Однако духовная обстановка эмиграции не позволяла рассматривать подобную программу даже с чисто утопической точки зрения. Случай Черного в этом смысле показателен: коль скоро всерьез помыслить современную реинкарнацию Пушкина невозможно, предметом изображения становится его буквальное появление в эмигрантской среде, обращенной тем самым в карикатуру, а собственное вхождение писателя в пушкинский образ не выходит за рамки каламбура.

* * *

Пушкин не только возглавляет пантеон творцов, любимых и почитаемых Черным²², но и зримо присутствует в повседневном быту, освящая его своими изображениями. Черный окружал себя портретами Пушкина и других классиков, повсюду возил с собой, дарил знакомым. Началось это за-

долго до эмиграции (например, Черный, охотившийся за фотографиями литературных мэтров, сумел в 1912–13 гг. обзавестись надписанными фотопортретами А. М. Горького²³, И. А. Бунина²⁴, А. И. Куприна²⁵), но лишь здесь увлечение, граничащее с хобби, преобразовалось в отчетливую программу. Подарок, сделанный Наде Копельман, воплощал эту программу уже сам по себе, безотносительно к дарственной надписи. Он имеет как минимум один точный аналог в позднейшей биографии Черного: писатель преподнес своим парижским друзьям Парчевским²⁶ неподписанный темнокоричневый барельеф Пушкина (впоследствии подаренный К. К. Парчевским-младшим А. С. Иванову).

Лики русских писателей определяют позитивный интерьер помещения в рассказах Черного:

Комната, – маленькая твоя родина, – оживилась знакомыми русскими вещами <...> На стенах – пережившие все эмигрантские кораблекрушения мальчик-Пушкин в плаще и в мягкой шиллеровской рубашке²⁷, старый добродушный, мужицкого облика барин-Тургенев, утрюмое, железное лицо, – словно предвидевшего нашу беду, Щедрина... [IV, 240]

В длинном, примыкающем к саду флигеле тоже было радостно и уютно. В кабинете на письменном столе сидел рыжий котенок <...> В шкафу кротко блестели золотыми буквами корешки книг <...> А на стене <...> висели портреты тех, кто книги эти когда-то написал: курчавый, благосклонный Пушкин, седые, бородатые Тургенев и Толстой, гусар Лермонтов с вздернутым носиком... [V, 336]

Портретам писателей (и прежде всего Пушкина) Черный придавал значение талисманов, хранящих того, кто с ними не растается. Существенно, что художественная сторона этих «иконок» Черному безразлична: ему дорога мысль о народности Пушкина, и он особо чтит изображение, приобретенное у простого люда, никем не подписанное или просто копирующее один из популярных портретов. Святость означаемого только подчеркивается профанностью означаемого: «<...> мне кажется, что стоящий на столе портрет отрока Пушкина сочувственно улыбается. Портрет этот я купил в Пскове, на базаре, у неграмотной бабы-букинистки, одной из правнучек Арины Родионовны...» [III, 356].

Упоминание пушкинской няни возникает по ассоциации с Пушкиным-отроком и имеет здесь программное значение. Представление Черного о народности Пушкина базируется на концепции гения, возвращенного народом и воспитанного на фольклоре. В михайловской ссылке, где поэт записывал за А. Р. Яковлевой сказки и песни, Черный рисует Пушкина взрослым ребенком, который просит няню: «Дай, старая, брусники, / Да сказку расскажи...» [V, 359], а та про себя продолжает звать его *Сашенькой* («Няня Пушкина». 1927)²⁸.

Черный не только апеллирует к поре детства как животворному истоку пушкинского творчества, но и настаивает на доступности Пушкина для читателя-ребенка. Две тенденции сливаются воедино при цитировании Черным наивных и прекрасных стихов о Пушкине, сложенных семилетним мальчиком [III, 355–356]. Эта цитация предвосхищает своим пафосом эссе Марины Цветаевой «Мой Пушкин» (1937).

Оба стереотипа – писатель-ребенок и читатель-ребенок – экстраполируются Черным и на русскую классику в целом, – ср., с одной стороны, стихотворение «Ломоносов-отрок» (1928), а с другой – рассказы «Люся и дедушка Крылов» (1926) и «Кавказский пленник» (1929), а также совет приобщать детей к взрослым книгам – таким как «Мертвые души»: «Повторите в коляске с Чичиковым его знаменитое путешествие, прихватив с собой в попутчики знакомого русского мальчика, вы не пожалеете об этом» [III, 354].

В свете этого становится понятным враждебное отношение Черного к пушкинистам, встающим между Пушкиным и его наивными читателями, – отношение, напоминающее враждебность реформиста к папству, возникшее за много лет до эмиграции и пронесенное через всю жизнь. «Брюсов Пушкина шутя / Хлопает по чреву», – говорится в эпиграмме 1908 г. («Лаяют раки на мели...» [I, 323])²⁹; ср. выпад против Ходасевича в 1926 г.:

<...> знаменитый пушкинист Х., – настолько знаменитый, что перед ним меркло самое имя Пушкина, – клятвенно подтвердил в редакции своей газеты, что с фактом надо считаться: галстук тот же, на мизинце пушкинский перстень, один глаз темнее другого. А ведь последнее обстоятельство было доподлинно известно пушкинисту и даже послужило основанием его карьеры [III, 170].

В условиях эмиграции дети представляются Черному теми медиумами, при помощи которых могут быть вызваны из забвения мир русской литературы и – как его содержимое – утраченная Россия. Такова положительная альтернатива той материализации великих теней, которая гротескно представлена в рассказе «Пушкин в Париже».

* * *

Визит Пушкина в эмигрантский Париж – прежде всего предлог дать сатирическую панораму литературного мира, но вместе с тем Пушкин для Черного – фигура абсолютно сакраментальная, и «второе пришествие», показанное в рассказе, несомненно, отвечает глубинным чаяниям автора. Также и мотивировка появления Пушкина в Европе 1926 года – неудачный опыт спирита – не до конца иронична и позволяет понять навязчивый ин-

терес Черного к портретам классиков. Коль скоро спиритизм предстает метафорой чтения книг, то портреты обозначают физическое присутствие материализованных духов.

Во вводном эпизоде рассказа о Пушкине процесс материализации как сошествие с картины хорошо различим. Пушкин возникает в виде призрака за окном лондонского жилища Конан Дойла – главного спиритического авторитета того времени. Оконная рама замещает в данном случае раму портрета, и описание призрака тоже явно портретного происхождения – оно статично:

<...> в восточном окне перед удивленными глазами Конан Дойла закачалась незнакомая фигура. Ясные, зоркие глаза, тугие завитки волос вокруг крутого широкого лба, круглые капитанские бакенбарды, вздернутый ворот старинного скюртука, закрывающий самое горло сложно повязанный фуляр. Профессия?.. Быть может, музыкант: мягкое мерцание глаз и узкие кисти рук позволяли это предполагать <...> [III, 169].

Спирит приглашает духа, соткавшегося за окном, пошаловать внутрь комнаты, т. е. предлагает изображению покинуть картину³⁰. Дух и в самом деле покидает контуры оконной рамы, но только в ином направлении³¹. Намек на сошествие с картины подчеркнут упоминанием книжки, где Конан Дойлу встречался портрет вызванного им незнакомца:

<...> Конан Дойл <...> гостеприимно распахнул окно. Он знал, что материализованные духи неохотно проходят сквозь стекла <...>

За окнами никого не было... <...> Англичанин досадливо крякнул и стал припоминать: где, в какой книге видел он изображение, напоминающее его сегодняшнего гостя? [там же]

* * *

Теперь мы можем локализовать в творчестве Черного своеобразный миф о потерянном рае русской литературы, символическим ядром которого является портрет Пушкина, полученный от простого народа. Наиболее полно этот миф изложен в стихотворении «Пушкин» (сборник «Жажда»), которое датируется 1920 годом – самым началом эмигрантской жизни Черного:

Над столом в цветной, парчовой раме
Старший брат мой, ясный и большой,
Пушкин со скрещенными руками³² –
Светлый щит над темною душой... <...>

На Литве, на хуторе «Березки»,
Жил рязанский беженец Федот.
Целый день строгал он молча доски,
Утирая рукавами пот.

В летний день, замученный одышкой
(Нелегко колоть дрова в жару),
Я зашел, зажав топор под мышкой,
Навестить его и детвору.

Мухи все картинки засидели,
Хлебный мякиш высох и отстал.
У окна близ образа висели
Пушкин и турецкий генерал.

Генерал Федоту был известен,
Пушкин, к сожаленью, незнаком.
За картуз махорки (я был честен)
Я унес его, ликуя, в дом.

Мух отмыл, разгладил в старой книжке...
По краям заискрилась парча –
И вожу с собою в сундучишке,
Как бальзам от русского бича.

Жил ведь он! Раскрой его страницы,
Затаи дыханье и читай:
Наша плаха – станет небылицей,
Смолкнут стоны, стихнет хриплый лай...³³

Пусть Демьяны, новый вид зулусов,
Над его страной во мгле бренчат –
Никогда, пролеткультурный Брюсов,
Не вошел бы он в ваш скифский ад! <...>

[II, 119–120]

Причисление Демьяна Бедного и ему подобных к *новому виду зулусов* подразумевает, что к «старому виду» принадлежат аутентичные зулусы, т. е. вообще дикари. Но *Демьяны* здесь не только сопоставлены с африканским племенем, но и противопоставлены Пушкину – негру по крови. Следовательно, и здесь негритянское происхождение Пушкина специально маркировано. При этом *скифский ад* не столько соотносится с *новым видом зулусов*, сколько развивает первоначальную редакцию предыдущей строки: «Никогда, товарищ Блок и Брюсов» (см. [II, 454]).

Параллель *Пушкин – генерал* развернута много лет спустя в рассказе «Пасхальный сюрприз» (1932)³⁴:

На стене у Шевырева висели, притиснутые кнопками, генералы; над ними кавказский, в бурых облезлых ножнах, кинжал и выцветший юнкерский погон с продетым сквозь петлю блеклым бессмертником. У Пастухова висели штатские: Пушкин, Гоголь, Толстой и, не по рангу рядом, грузный Апухтин; сбоку, на покоробленной доске, пестрела стопка книг. Провансальские мухи, впрочем, с одинаковым усердием, перелетая из двери в дверь, засиживали и военных, и штатских, наполняя клетушки несносным жужжанием... [IV, 374]

Апухтин, очутившийся «не по рангу рядом» с Пушкиным, Гоголем и Толстым, подчеркивает аналогию между литературным пантеоном и военной иерархией. Продублирован и мотив засиживающих портреты мух – агентов забвения (ср. упоминание *блеклого бессмертника*).

Возможно, подаренный Наде Копельман портрет и не был ранее засижен мухами, но своим происхождением он должен был походить на тот, что был выкуплен у мужика Федота. Выкуп и дарение образуют сюжетное единство, исходный и конечный пункты странного ритуала, символизирующего духовную медиацию между народной средой и юным поколением отлученной от нее интеллигенции. Фигура медиатора соединяет в себе персону Черного и портрет его «старшего брата». Великая тень прошлого является девочке Наде в облике забавного современника, который доверил свой секрет лишь короткой дарственной надписи на обороте, закрытой впоследствии картоном. Секрет, который Надя хранила три четверти столетия, не будучи в него посвящена, и с которым рассталась по чистой случайности перед самой смертью³⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Основной текст статьи прозвучал в качестве доклада на международной конференции «Мессианские идеи в еврейской и славянской культурах» (Еврейский университет в Иерусалиме, 7–12 марта 2005).
- ² «Одесские новости». 1911. 28 ноября. Текст любезно предоставлен А. С. Ивановым.
- ³ Здесь и далее произведения Черного цитируются по изданию [Черный 1996] с указанием в квадратных скобках тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).
- ⁴ См. предисловие и комментарии В. Перельмутера в кн.: [Кржижановский 2001: 41; 623]. См. также: [Кржижановский 1931: 13]. Интерпретация образа Черного в качестве тени Белого, т. е. его литературного двойника, отчасти созвучна тому сюжету, которому будет посвящена настоящая статья, – и вместе с тем зеркально

противоположна реальным обстоятельствам биографии Черного, на чью идентичность упорно посягали многочисленные самозванцы (см. ниже, примеч. 6).

- ⁵ По замечанию А. С. Иванова [Черный 1996: II, 466], оба родились в октябре 1880 г.
- ⁶ В скобках Набоков намекает на феномен самозванцев, выдававших себя за Черного. Как сообщает А. С. Иванов, этот стихийный культ личности, которому способствовал последовательный отказ Черного от обнародования своих изображений, вовсе не радовал писателя, который еще на страницах «Сатирикона» (1910. №51) откровенно высказывался от подписанных его именем публикаций некоего А. В. Соколова в провинциальной прессе. В Одессе Сашей Черным многие годы именовал себя бывший сотрудник охранки А. Ляховецкий, исключенный оттуда за вымогательство. На Северном Кавказе во время гражданской войны «Саша Черный» печатал в газетах красноармейские вирши. Едва приехав в Берлин, писатель сам был принят за авантюриста в редакции газеты «Голос России», поскольку истинным Сашей Черным считали человека по фамилии Лапицкий, разъезжавшего по Восточной Европе с лекциями об экзотических странах. Наконец, в 5-м номере харбинского журнала «Рубеж» за 1928 г. была помещена фотография ряженого, подпись под которой сообщала об участии поэта А. Черного в прошлогоднем голливудском балете в роли евнуха (хотя Черный даже не бывал в Америке) [Иванов 1995: 551–553; Иванов в печати]. Другой прославленный сатирик, М. Зошенко, в «Письмах к писателю» (1929) повествует о женщине, за которой ухаживал лже-Зошенко во время путешествия на пароходе «Дзержинский» (гл. «Драма на Волге»), а в книге «Перед восходом солнца» (1943) есть эпизод с человеком, одержимым манией преследования, который просит спасти его: « – Мы поменяемся с вами фамилией. Вы будете Горшков, а я – поэт Зошенко. (Он так и сказал – "поэт".)» [Зошенко 1994: 105]. Гаухар Дюсембаева познакомила меня с публикацией известного шахматиста и литератора Е. А. Зноско-Боровского «Веселая наука – шахматы», где шла речь о том, как «в одном южно-русском городке», в котором автор проводил сеанс одновременной игры, некто заподозрил, что он не тот, за кого себя выдает. «Признаться, я не очень удивился инисколько не обиделся, зная, что мы уже вступили в эру самозванцев, хотя и не подозревая, что она разовьется так, как потом в эмиграции, когда Саши Черные обнаруживались одновременно в нескольких городах, провинциальные актеры превращались в артистов императорских театров, а один тип, имевший прежде лишь малое касательство к театру, целый год управлял большим театральным предприятием под видом "директора всех императорских театров"» (Иллюстрированная Россия. 1925. № 24. С. 20). Специального изучения требует вопрос о вероятном влиянии данного очерка на коллизии XXXIV-й главы «Двенадцати стульев». Допущение такого влияния предполагает и то, что Ильфу и Петрову было известно о мнимых Сашах Черных, – гипотеза особенно заманчивая в контексте множества авантур, в которых Бендер участвует как самозванец.
- ⁷ Незадолго до смерти Черный написал стихотворение «Черный дрозд» (см. цикл «В нашем сквере», опубликованный в парижской газете «Последние новости»

- от 30.4.1932); впрочем, птица, изображенная в нем, не имеет никакого отношения к авторской саморепрезентации.
- ⁸ Знакомством с этими материалами я обязан Гаухар Дюсембаевой.
- ⁹ «Возрождение». 1932. 9 августа. Текст предоставлен А. С. Ивановым.
- ¹⁰ См. коммент. А. С. Иванова: [Черный 1996: I, 430].
- ¹¹ Разрядка в цитате моя. – Е. С.
- ¹² Вера Скоронель (урожд. Леммель; 1906–1932) – танцовщица и хореограф, ученица Мари Вигман. По материнской линии приходилась внучкой меньшевику П. Б. Аксельроду. Была близка к антропософскому движению. В 1924 г. основала школу танца в Берлине совместно с другой ученицей М. Вигман – Берте Трюмпи (1895–1983).
- ¹³ Семен Людвигович Франк (1877–1950) был выслан из России в 1922 г.; до 1937 г. жил в Германии, затем до 1945 – во Франции, затем – в Англии. Дружба между Франками и Копельманами продолжалась и после бегства из Германии; женщины обоих семейств вели переписку, которая, видимо, не сохранилась. Лев (Леон) Васильевич Зак (1892–1980) после эмиграции в 1920 г. провел год в Италии (Рим, Флоренция), после чего поселился в Берлине; в 1923 г. перебрался в Париж; в годы немецкой оккупации жил в деревне под чужим именем.
- ¹⁴ Я также спрашивал Надю, не в родстве ли она с основателем издательства «Шиповник» Соломоном Веньяминовичем Копельманом. Ей он был неизвестен.
- ¹⁵ По моей просьбе А. С. Иванов сравнил ее с другими автографами Черного и констатировал идентичность почерка.
- ¹⁶ Ранее Черный использовал этот прием, поздравляя И. А. Бунина с 25-летием литературной деятельности (ноябрь 1912): «Растроганный Черный поэт / Шлет Бунину светлый привет»; «<...> – а Черный / Растроганный Черный поэт / В знак памяти просит... портрет» [II, 455–456]. В ответ на поздравление Бунин подарил Черному свое фото с надписью: «Спасибо за милый привет, / Талантливый "черный поэт"! / Примите на память портрет» [Лесман 1989: 401].
- ¹⁷ Их перечисляет А. С. Иванов: [III, 442].
- ¹⁸ А. С. Иванов указал мне на примечательный факт: вскоре после написания данного рассказа в Париже выходит альманах «Молодая Россия» (1927), составленный Черным и приуроченный «ко дню российской культуры» (так был назван пушкинский день рождения, широко отмечавшийся эмигрантской общественностью в 1926 г.). На обложке альманаха помещен портрет Пушкина.
- ¹⁹ Хотя в отличие не только от всех своих коллег, притязавших на то, чтоб единолично наследовать Пушкину, но и от самого Пушкина Черный при жизни столкнулся со стихийным и вместе с тем устойчивым культом своей личности, проявившимся в многочисленных выступлениях самозванцев, выдававших себя за него (см. выше, примеч. 6).
- ²⁰ О родственных тенденциях уже в советской и позднеэмигрантской словесности (и в отношении других великих писателей) см.: [Жолковский 2005].
- ²¹ Ср. замечание И. Паперно о том, что Блок, будучи тезкой Пушкина, получал особые права на вакансию первого поэта [Паперно 1992: 34].
- ²² В программном стихотворении «Больному» (1910) Пушкин назван в одном ряду с еще тремя культовыми именами: двух композиторов (Бетховен, Григ) и одного

- поэта (Гейне). Упоминание Гейне – еврея в чужой культуре, сочетавшего в своем творчестве сатиру и лиризм, – в этом контексте очень красноречиво: А. С. Иванов указал мне, что в сатириконовский период литературная критика и самого Черного уничижительно называла русским Гейне (пример использования той же аналогии всерьез являет собой статья Л. Астахова «Русский Гейне. Памяти Саши Черного», помещенная в харбинской газете «Заря» от 1.9.1932). Черному принадлежит ряд переводов из Гейне; под его редакцией вышел сборник: *Гейне Г. Книга песен: Избранные стихотворения*. Издание акц. об-ва Товарищеского дела в Санкт-Петербурге, 1911.
- ²³ См. [Лесман 1989: 400]. Ср.: «– Неправильная у вас биография, – сказал ему (Черному. – Е. С.) однажды Дон Аминадо. – Непростительная это ошибка – не иметь ни родины, ни квартиры, ни портрета Алексея Максимовича Горького с собственноручной надписью...» [Седых 1995: 93].
- ²⁴ См. выше, примеч. 16.
- ²⁵ См. [Лесман 1989: 402].
- ²⁶ См. о них: [Иванов 1993]. См. также: [Флейшман 1987: 288].
- ²⁷ Речь идет о копии портрета, гравированного Е. И. Гейтманом для первого издания «Кавказского пленника» (1822). Это самый «африканский» портрет Пушкина, где поэт представлен отроком в позе Байрона на портрете работы Ричарда Уэстола (1813), – см. [Павлова 1989: 15]. Вероятно, складчатость пушкинского одеяния на гравюре Гейтмана вызвала у Черного ассоциацию с целым рядом изображений Шиллера, на которых немецкий поэт представлен в рубашке с «мягким» нагрудным жабо, пышно белеющим на фоне строгой верхней одежды темного цвета.
- ²⁸ Ср. финал стихотворения Набокова «Изгнанье» (1925), представляющего собой фантазию на тему «Пушкин в эмиграции»: «Но знал бы он: в усадьбе дальней / одна душа ему верна, / одна лампада тает в спальне, / старуха вяжет у окна. // Голубка дряхлая дождется! / Ворота настезь... Шум живой... / вбегит он, глянет, к ней прижмется / и всё расскажет – ей одной...» [Набоков 1999–2000: I, 637].
- ²⁹ А. С. Иванов [I, 445] полагает, что Черный здесьотреагировал на работу Брюсова: «Лицейские стихи Пушкина по рукописям Моск. Румянцевского музея и др. источникам. К критике текста» (М., 1907).
- ³⁰ Аналогия между способами репрезентации Пушкина в рассказе Черного и «Даре» Набокова проведена в статье: [Левинг 1999: 53–54].
- ³¹ Ср. сходный мотив в стихотворении «Дом Гёте» из цикла «В немецкой Мекке» (1910): «В коридоре я замер в смертельной тревоге – / Бледный Пушкин, как тень, у окна пролетел / И вздохнул: "Замечательный домик, ей-богу! / В Петербурге такого бы ты не имел..."» (I, 243).
- ³² Скрещенные руки – одно из клише пушкинской иконографии, восходящее всё к тому же портрету Кипренского и повторенное Черным в стихотворении «Няня Пушкина»: «Поэт у жаркой печки, / Скрестивши руки, стал» [V, 359].
- ³³ Строфа «Жил ведь он!..» имеет соответствия в двух текстах 1910 г. – «Больному» и «Весенние слова».

- ³⁴ А еще позднее такое же сближение возникает в цветаевском эссе «Мой Пушкин»: «Пушкин был негр. У Пушкина были бакенбарды (NB! только у негров и у старых генералов) <...>» [Цветаева 1994 – 1995: V, 58].
- ³⁵ Пользуюсь возможностью поблагодарить своих друзей и коллег, чьи советы и практическая помощь выручали меня в моих разысканиях: Михаила Вайскопфа, Гаухар Дюсембаеву, Инну Песенку и Леонида Шваба. Я в долгу перед Владимиром Хазаном, который составил мне компанию при повторном посещении дома Нади после ее смерти; к сожалению, эта поездка не привела к новым находкам. Я также весьма признателен дочери Нади – Нирэль Асиаг, которая снабдила меня необходимым визуальным материалом и предоставила сведения о своей семье. Более же всего я обязан данной публикацией Анатолию Сергеевичу Иванову, чьи терпеливые консультации и бесконечная доброжелательность позволили мне составить цельную картину занимавшей меня проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

- [Белый 1924] – *Белый А.* «Одна из обитателей царства теней». Л.: Государственное издательство.
- [Берберова 1996] – *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие.
- [Жолковский 2005] – *Жолковский А. К.* Лимонов на литературных Олимпис (Лимонов / Мандельштам) // *Жолковский А. К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ. С. 232–245.
- [Зоценко 1994] – *Зоценко М.* Перед восходом солнца // *Зоценко М.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Русслит.
- [Иванов 1993] – *Иванов А.* Потаенная биография Саши Черного // *Евреи в культуре Русского Зарубежья. Вып. II. Сост. М. Пархомовского. Иерусалим. С. 31–43.*
- [Иванов 1995] – Был ли Саша Черный в Голливуде?: По письмам наших авторов // *Евреи в культуре Русского Зарубежья. Вып. IV. Сост. М. Пархомовского. Иерусалим. С. 551–553.*
- [Иванов в печати] – *Иванов А.* Псевдоним и самозванцы.
- [Кржижановский 1931] – *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. М.: Кооперативное издательство писателей «Никитинские субботники».
- [Кржижановский 2001] – *Кржижановский С.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб.: Symposium.
- [Лавров 1995] – *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М.: НЛО.
- [Левинг 1999] – *Левинг Ю.* Владимир Набоков и Саша Черный // *Литературное обозрение. № 2/1999 (274). М. С. 52–57.*
- [Лесман 1989] – Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. М.: Книга.
- [Листов 1999] – *Листов В. С.* Легенда о черном предке // *Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей. Под ред. М. Н. Виролайнен. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект». С. 54–65.*
- [Набоков 1999–2000] – *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум.

- [Павлова 1989] – *Павлова Е. В. А. С. Пушкин в портретах.* М.: Советский художник.
- [Паперно 1992] – *Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age.* Ed. by B. Gasparov, R. P. Hughes and I. Paperno. Berkeley – LA – Oxford: University of California Press. P. 19–51.
- [Северюхин, Лейкинд 1994] – *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Художники русской эмиграции (1917–1941): Биографический словарь. Пг.: Изд-во Чернышева.
- [Седых 1995] – *Седых А.* Далекие, близкие. М.: Московский рабочий.
- [Сурат 2003] – *Сурат И.* Смерть поэта: Мандельштам и Пушкин // *Новый мир.* 2003. № 3. С. 155–173.
- [Флейшман 1987] – *Флейшман Л.* Примечания // *Божнев Б.* Собр. соч.: В 2 т. Под ред. Л. Флейшмана. Т. 2. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties. С. 279–294.
- [Цветаева 1994–1995] – *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак.
- [Черный 1996] – *Черный С.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Эллис Лак.
- [Черный 1996а] – *Черный С.* Стихотворения. СПб.: Петербургский писатель. Б-ка поэта. Большая серия.
- [Чуковский 1996] – *Чуковский К. И.* Саша Черный // [Черный 1996а: 5–26].
- [Шнейдерман 1996] – *Шнейдерман Э. М.* Саша Черный: четыре жизни и еще одна. Биографический очерк // [Черный 1996а: 27–58].

ЛАРИСА СТЕПАНОВА

ДВЕ ЗАМЕТКИ О КОММЕНТАРИИ К ПЕРЕВОДНОМУ ТЕКСТУ

В последнее время нередко приходится слышать высказывания о филологии как о старорежимной науке, которая уже отжила свой век, а цепляются за нее лишь склеротические умы, не способные в силу возрастных причин воспринимать новые веяния и менять старые привычки. Между тем такие традиционно филологические темы, как теория и практика перевода или комментарий как историко-культурная проблема, наоборот, всё чаще оказываются предметом научного обсуждения. Об этом свидетельствует и новая книга Умберто Эко «Сказать почти то же самое. Опыт перевода» (Милан, 2003)¹. В ней автор обобщает и систематизирует опыт переводов своих произведений на другие языки (французский, английский, немецкий, каталанский, кастильский и др.), собственные переводы с французского на итальянский, над которыми он работал по многу лет, а также свою многолетнюю работу издателя и редактора разных научных серий, в которых регулярно печатались переводные статьи иноязычных авторов. Это весьма увлекательное и поучительное чтение, книга, которая обещает стать очередным бестселлером (случайно знаю, что она уже переводится на хорватский язык) и наводит на многие размышления, не говоря уже о том, что разбираемые в ней лексические трудности перевода с французского на итальянский являются ценным (и часто неожиданным) лингвистическим комментарием к итальянскому языку. Автор справедливо полагает, что никакая теория перевода невозможна без личного опыта в этом деле (так, например, он не касается переводов с греческого и латинского, потому что никогда не переводил Гомера и не издавал его в серии «классиков»), и в то же время подчеркивает, что обобщение своей и чужой практики не обязательно приводит к созданию теории перевода. Таким образом, анализируемый в данной книге эмпирический материал ограничен индивидуальным опытом автора, и книга эта, по словам Эко, никоим образом не претендует на статус теории перевода.

Думаю, что если бы Роман Давидович Тименчик собрался написать нечто подобное про комментарий, его книга тоже бы стала бестселлером.

А сейчас, пока мы пребываем в ситуации с двумя неизвестными – книга Эко еще не переведена на русский язык, а книга Р. Д. еще не написана, – я позволю себе коснуться такой пограничной области, как комментарий к переводному тексту, и остановлюсь на двух сюжетах, которые объединились вполне случайно: одновременно с чтением книги Эко о переводе мне попала на глаза книга «Итальянская комедия Возрождения» (М., 1999), в которой была перепечатана комедия Аретино «О придворных нравах» в переводе А. Г. Габричевского с комментарием Н. Б. Томашевского (1-е изд. – М., 1965).

1) Умберто Эко касается в своей книге заинтересовавшего меня вопроса о соотношении текста и комментария. Он считает, что в переводе современной прозы все интертекстуальные связи – цитаты, аллюзии и прочие отсылки к чужому тексту следует не объяснять в подстрочных примечаниях (это расценивается как капитуляция перед трудностями перевода), а вводить прямо в текст перевода, подбирая адекватную замену на другом языке. Это иллюстрируется на примере скрытой цитаты из Леопарди в «Маятнике Фуко». Главная функция цитат в этом романе, как поясняет автор, – показать, что герои способны воспринимать окружающую действительность (в том числе и природу) только сквозь призму литературы. В оригинальном тексте ключевое цитатное слово *siepe* «изгородь», которое использует Диоталлеви, когда они с Бельбо едут на машине по горной дороге и смотрят на открывающиеся перед ними виды (гл. 57), никак не выделяется (не закавычено), поскольку итальянский читатель должен без труда опознать в нем поэтическую метафору Леопарди: *al di là della siepe* «<глядеть> сквозь изгородь». Чтобы сохранить тот же самый эффект на другом языке, переводчикам необходимо было поменять источник – подобрать столь же опознаваемую цитату из «своей» литературы и ввести ее в повествование, никак не выделяя и не оговаривая в примечании. Далее приводятся переводы разбираемого фрагмента на пяти языках, которые Эко не комментирует и источники не раскрывает. Предвидя возможные возражения по поводу использования этого приема (если цитата из итальянского поэта в прямой речи итальянца выглядит естественно, то так ли правдоподобна цитата из иноязычного поэта?), маэстро замечает, что, во-первых, в переводном тексте его герои уже говорят на другом языке, а во-вторых, они достаточно образованны, чтобы знать классиков мировой литературы и цитировать их к слову.

Мне стало интересно проверить на читателей, как «работает» этот прием, и я начала опрос с ближайшего окружения. К. М. Азадовский сразу же опознал в немецком переводе «Маятника» гётевские «вершины» (Gipfeln), добавив, что и русскому читателю они хорошо известны по многочисленным переводам. Французский информант без труда узнал начало

бодлеровского «Воспарения» (au-dessus des étangs, au-dessus des vallées; ср. «Поверх прудов, долин...» в переводе В. Е. Шора), американец и англичанин – цитату из сонета Китса: бесконечные виды, «напоминающие Дарьен» (Like Darién). А вот каталонцу (с университетским филологическим образованием) понадобились некоторые усилия, чтобы определить источники: испанский переводчик, как выяснилось, использовал цитату из Гонгоры, а каталанский – из «своего» поэта-модерниста начала XX века Джоана Марагаля.

Приведу обсуждаемый отрывок в оригинале и в русском переводе (Е. Костюкович), выделив при этом курсивом интересующую нас цитату:

...man man che procedevamo, l'orizzonte si faceva più vasto, benché a ogni curva aumentassero i picchi, su cui si arroccava qualche villaggio. Ma tra picco e picco si aprivano orizzonti interminati – *al di là della siepe, come osservava Diotallevi...*

...а на этом направлении с каждым километром раздвигался горизонт, и на каждом повороте всё острее становились пики, над откосами лепились горные селения. Дали между пиками казались неизмеримыми – *прекрасное далёко*, подытожил Диоталлеви, <умевший находить формулировки для наших общих тем>².

Даже беглый взгляд на эти примеры показывает, что данный рецепт работает в разных языках неодинаково. Во французском и немецком переводах источники опознаются, но вряд ли воспринимаются как «речевая характеристика» персонажа, т. к. стоят в начале описания – в авторском тексте. В английском и русском переводах они стоят на месте – в несобственно-прямой речи, но при всей условности переводного текста, о которой говорит Эко (все персонажи говорят не на «своем» языке), английская и русская литература, а следовательно и языки этих литератур, находятся явно в неравном положении по отношению к фоновым знаниям любого образованного иностранца. На мой взгляд, любая цитата из русских поэтических переводов (из того же Гёте в переводе Лермонтова, например) была бы здесь более функциональна, чем гоголевско-пастернаковское «прекрасное далёко». Не знаю, как бы отнесся автор «Маятника» к более традиционному решению, к включению строчки из «русского» Леопарди в текст своего романа, но Роману Давидовичу использование перевода Ахматовой (удивительно точного), думаю, пришлось бы по душе. Прочитую отрывок из «Бесконечности» Леопарди (*L'Infinito*, 1819) в переводе А. А.:

*Всегда был мил мне этот холм пустынный
И изгородь, отнявшая у взгляда
Большую часть по краю горизонта.
Но сидя здесь и глядя вдаль <сквозь нее>, пространства*

*Бескрайние за ними, и молчанье
Неведомое, и покой глубокий
Я представляю в мыслях...³*

Замечу, что в итальянском оригинале есть еще одна перекличка (лексическая) с Леопарди: «orizzonti *interminati*» («Маятник») и «*interminati spazi*» (в том же стихотворении «Бесконечность»), которую можно сохранить благодаря ахматовскому переводу, ср. «пространства *бескрайние*» («дали ... *неизмеримые*» у Костюкович). В данном случае совершенно неважно, что этого эпитета никто не «узнает», зато сказано почти то же самое.

Античные авторы, по мнению Эко, в «интертекстуальные игры» не играли, поэтому такой задачи («дать почувствовать тот же эффект») не стоит перед переводчиком басен Федра, ему надо просто перевести «историю», желательна дословно, а сумеет или не сумеет извлечь из нее читатель моральный смысл – это уже его личное дело (р. 217).

Соотношение перевода и комментария (распределение информации между текстом и примечаниями к тексту) касается, конечно, не только цитатной техники современной прозы, на примере которой Эко строит свои рассуждения о методе, но зависит еще и от того, предназначен ли текст для чтения глазами или для восприятия на слух, как, например, драма. Здесь я перехожу ко второму сюжету, чтобы показать некоторые несоответствия между переводом и комментарием на примере «Пролога» к упомянутой комедии Пьетро Аретино.

2) Комедия «О придворных нравах» (*La Cortigiana*) была впервые опубликована в 1534 г. Мишенью сатиры Аретино стал папский двор, отличавшийся в те времена особой пышностью. Известно, что в Ватикане устраивались театральные представления античных и современных комедиографов, а также шумные празднества, пиры и приемы, и иностранные послы прибывали к папскому двору с огромной свитой. В «Прологе» описывается диалог Иностранца и Дворянина. Чужестранец (Forestiere), наблюдая приготовления к какому-то грандиозному торжеству, хочет узнать, что происходит, а когда ему отвечают, что здесь будет разыгрываться комедия, пытается угадать, кто ее автор, и перебирает имена, хорошо известные итальянскому читателю (и зрителю) XVI в. Разумеется, и эти имена, и разъяснения Дворянина, почему предположения Иностранца неправильны, требуют для современного читателя комментария, но сюжетное развитие диалога все-таки должно быть понятно зрителю переводной пьесы и без обращения к затекстовым примечаниям. Этого, к сожалению, не происходит в русском переводе, как видно уже по начальной фразе «Пролога»:

ИНОСТРАНЕЦ. Это место напоминает мне душу великого Антонио де Лейва, настолько оно прекрасно и великолепно. Наверное, здесь будут справлять какой-нибудь большой праздник. Хочу об этом спросить вон того дворянина, который там прогуливается. Эй, эй, синьор, не сумеете ли вы объяснить мне, для чего предназначается столь пышное убранство?

Слово «душа» в сочетании с «прекрасным местом» скорее вызывает ассоциацию с райскими кущами, чем намекает на то сравнение зрелища, открывшегося глазам чужестранца, с театром военных действий, которое здесь на самом деле имеется в виду. В примечании читаем: «Антонио де Лейва (1481–1536) – испанский полководец, стяжавший славу в войнах Италии против Франции Людовика XII, а затем Франциска I». Информацию о том, что упомянутое лицо является знаменитым полководцем, наверное, лучше было бы (по методу Эко) ввести в текст и уж во всяком случае не переводить итал. *animo* (м. р.) словом «душа» (*anima*, ж. р.). О дифференциации значений лат. сущ. *animus/anima*, которая произошла в христианскую эпоху, писал уже Лоренцо Валла (а современному читателю достаточно напомнить о Юнге), и итальянский язык унаследовал это противопоставление – доблестного римского «духа» (*animo*) и христианской «души» (*anima*). Комедия эпохи Возрождения разыгрывалась не перед плебсом, как в античном театре, а перед избранной итальянской публикой, хорошо знающей латынь, поэтому не исключено, что определение места действия банальным прилагательным *bello* («красивый») находится в каламбурной связи с лат. *bellum*⁴ («война»; ср. известные записки Цезаря «О галльской войне» – *De bello gallico*). В переводе этот каламбур сохранить невозможно, но перевернутую метафору Аретино – театр как война – передать было необходимо, так как «переворачивание» всех связей (словесных и событийных) является характерной чертой поэтики Аретино. Таким образом, реальный комментарий здесь вполне корректный, но он мало что добавляет к пониманию зачина пьесы, который можно было бы перевести примерно так: «Обстановка напоминает мне ратные подвиги Антонио да Лева, которого недаром прозвали Великим (*Antonio da Leva Magno*). Какой размах, какое великолепие! Должно быть, здесь затевается какое-то грандиозное действо. Спрошу-ка я того Дворянина, что прогуливается там поодаль. Эй, эй, господин, не будете ли вы столь любезны объяснить мне...»

Получив ответ, что здесь «вот-вот будут разыгрывать» комедию (*recitarsi una Commedia*), чужестранец начинает допытываться, кто же ее автор:

ИНОСТРАНЕЦ. А кто ее сочинил? Божественная маркиза Пескара?

Дворянин. Нет, ибо ее бессмертный стиль доставил ее великому спугну место среди небожителей.

ИНОСТРАНЕЦ. Не синьора ли Вероника да Корреджо?

ДВОРЯНИН. Нет, ибо она посвящает свой возвышенный талант трудам более достославным.

По структуре задаваемых вопросов совершенно очевидно, что речь идет о двух разных женщинах, предполагаемых авторах предстоящего спектакля. Аретино не случайно упоминает их первыми, поскольку появление женщин в литературной жизни Италии – явление совершенно новое и немыслимое для гуманистической культуры предшествующего столетия. Но комментатор, вопреки логике вопросов и ответов, почему-то объединил двух итальянских *femmes de lettre*, отождествив Маркизу Пескарскую (*Marchesa di Pescara*) с женой правителя другого итальянского города-государства, и в примечании мы читаем: «*Божественная маркиза Пескара* – Вероника Гамбара (ум. 1556), супруга Джигерти Х, государя Корреджо. Одна из образованнейших женщин своего времени, обладавшая незаурядным поэтическим талантом. Ее стихи неизменно просматривал кардинал Бембо» (который, заметим, в это время еще не был кардиналом, и его духовный сан вообще не имеет отношения к такому светскому занятию, как «просматривание» итальянских стихов своих корреспондентов). Читатель вправе поинтересоваться, а что же стало с бедным мужем «божественной маркизы», которого поэтический талант его жены, похоже, отправил на тот свет (ср. «доставил ее великому супругу место среди небожителей»). Все очень просто, хотя и не менее драматично. Маркиза Пескарская – это Виттория Колонна (1492–1547), которая действительно обладала незаурядным талантом (писала стихи в подражание Петрарке, как и большинство поэтов ее времени, была дружна с Микеланджело, переписывалась с главным «петраркистом» эпохи – Пьетро Бембо и т. д.) и преданно любила своего мужа, храброго неаполитанского кондотьера Ферранте д’Авалос (*Ferrante d’Avalos*), одержавшего победу в войне с Павией (1525) и умершего от полученных в сражении ран. Безутешная вдова собиралась даже покончить жизнь самоубийством (и Франческо Берни посвятил ей сонет, пытаясь в этой поэтической переписке удержать ее от страшного шага⁵), но потом решила удалиться в монастырь. Для современников эта знатная римлянка стала символом добродетельной жены, посвятившей свой поэтический дар воспеванию доблестного (хотя и не самого верного) супруга. В оригинале Дворянин говорит о ней в настоящем времени: ее стиль (*stilo*) «доставляет место» ее мужу (букв. «помещает» – *loca*, а не «доставил место»), т. е. «ее бессмертное перо направлено теперь исключительно на то, чтобы обеспечить своему великому супругу место среди богов» (*il suo immortale stilo loca nel numero de gli Dei il suo gran consorte*). Определение *divinissima* тоже не лишено двойного смысла: в Италии «божественным поэтом» (*il poeta divino* – в положительной степени) называли только одного автора⁶ и соот-

ветственно только одну Комедию, так что превосходная степень здесь приобретает оттенок иронии. С другой стороны, по отношению к религиозной и благочестивой поклоннице Петрарки, которая в одном из своих писем увещевала Аретино изменить образ жизни и начать писать благопристойные произведения, этот суперлатив следует читать в прямом смысле: «набожнейшая Маркиза Пескарская» (так называет ее и Де Санктис, упоминая об этом письме). Это имя первым приходит на ум Иностранцу: кого же, как не Витторию Колонна, должны, по его мнению, представлять на подмостках Ватикана?

Вероника да Корреджо – это действительно Вероника Гамбара (1485–1550), тоже известная поэтесса, писавшая лирические стихи в духе Петрарки. После смерти мужа (1518) стала правительницей своего маленького государства, поэтому о ней и говорится, что она нашла другое применение своему высокому уму и таланту (*ingegno*).

Перечень неувязок и упущений, которые несколько обедняют наши представления о придворной и литературной жизни Ренессансной Италии и о комедийном мастерстве Аретино, можно было бы продолжить⁷, но, чтобы не сбиваться на жанр рецензии, перейду к основному пуанту этой заметки – к одной неопознанной цитате. Пр процитирую весь отрывок:

ИНОСТРАНЕЦ. Кажется, я догадываюсь: это сочинение какой-нибудь бездарности *quae pars est*. Господь, того гляди, прикажет, чтобы поэты нас затопили, как те же лютеране. Если бы Бакканский лес целиком состоял из одних лавров, их всё равно не хватило бы для увенчания тех, кто распинает Петрарку и в своих комментариях заставляет его говорить такое, в чем он не признался бы и на дыбе.

В примечании латинское выражение *quae pars est* переведено буквально, как придаточное определительное к «бездарности»: «которая есть часть ее» (хотя согласовательные связи здесь явно нарушены), иными словами, сочинение некоей бездарности (в оригинале «овцы» – *pecora*) интерпретируется как составная часть этой самой бездарности. На самом деле это цитата из популярного учебника латинского языка (так называемого «доната»), где описание частей речи начинается с вопроса: «Poeta, quae pars est?», за которым следует ответ: «Nomen est» («Поэт, какая это часть <речи>? – Имя <существительное>»). Таким образом, перечислив целый ряд знаменитых имен, так сказать, имен собственных (Виттории Колонны, Вероники Гамбары, Ариосто, Бембо и др.), Иностранец переходит, обыгрывая цитату из знакомого всем с детства учебника, к именам нарицательным – к «поэту», и зрителю уже понятно, о чем и о ком пойдет речь дальше: безусловно о Петрарке и его многочисленных эпигонах, ибо Поэт (типовой пример «имени» в латинских учебниках) имеет в XVI веке такую же однозначную референцию, как Философ (т. е. Аристотель) в средние века.

В данном случае трудно упрекать А. Г. Габричевского в том, что он не сумел идентифицировать цитату, так как источник, использованный Аретино, известен у нас разве что узким специалистам по истории грамматики⁸ (переводчикам «Маятника Фуко» на разные языки в этом смысле было проще). Даже такой опытный и блестящий переводчик, как Ю. Любимов, не вполне ориентируется в учебниках грамматики, по поводу которых приходится Рабле, и допускает ошибку в своем переводе, приняв известный средневековый учебник латинского языка, который назывался *Grecismus*, за учебник греческого языка, хотя очевидно, что в эпизоде обучения Гаргантюа (кн. I, гл. XIV) имеется в виду преподавание латыни, а не греческого. Шутка Аретино настолько понравилась современникам, что ее повторил Ф. Берни, отец бурлеска и биограф Аретино⁹, в «Диалоге против поэтов»¹⁰. В русской литературе сходный пример – пародию на метафизическую формулу мы находим в басне И. И. Хемницера «Метафизический ученик» (ср. «Вережка вещь какая?») и то же в более кратком изложении под редакцией В. В. Капниста («Метафизик»). В переводе с итальянского можно было бы учесть этот опыт и перевести фразу Иностранца примерно так: «Кажется, я догадываюсь: это сочинение кого-нибудь из этих баранов. Ха-ха! "Поэт вещь какая?" Неужели Господь Бог наслет на нас новый потоп и поэты заполняют нашу землю так же, как наводнили ее лютеране?» Далее следует тирада против *crocifissori del Petrarca*. Перевод Габричевского «те, кто распинает Петрарку» этимологически точный, но по смыслу неверный, ибо «распинать кого-то» – «предавать позорной и мучительной казни» – в переносном смысле значит «порицать во всеуслышание, поносить» (нам ли не знать, как распинают поэтов!), что плохо вяжется с идеей раздачи за это лавровых венков. В данном же случае речь идет о зените славы Петрарки и о канонизации его языка. Петрарка, с его уравновешенным и отполированным слогом, был олицетворением нормы и служил готовым образцом для подражания, которое сопровождалось введением в оборот ничем не оправданных и устарелых тосканских форм¹¹. Поэтому *crocefissori* – это те, «кто боготворит Петрарку и *распинается* за него». Аретино очень тонко чувствует языковую ситуацию своего времени, прекрасно понимает, почему именно Петрарка выдвинулся на первый план, потеснив Данте, и точно расставляет акценты, заканчивая свой выпад против педантов-петраркистов такими словами: «Счастье Данте, что своей чертовщиной (т. е. «Божественной комедией») он отпугивал этих бестий (*bestie*), а то и из него бы уже сделали распятие» (у Габричевского: «что своей чертовщиной он не подпускал к себе этих мерзавцев, иначе уже давно распяли бы и его»).

Н. Б. Томашевский воспринимает этот пассаж буквально и поспешно присоединяется к мнению Аретино: «Во времена Аретино мода на Петрар-

ку и петраркизм была чрезвычайной. Новые толкования появлялись[,] как грибы. Только за период между 1526 и 1541 годами появилось около двадцати объемных комментариев. В смысле филологическом эти комментированные издания представляли настоящее бедствие. Еще и теперь комментаторы Петрарки не могут разобраться в той путанице, которая была привнесена в те годы. Аретино в своей оценке был совершенно прав» (с. 531). Аретино, разумеется, был прав в том смысле, что имел право высмеять в своей комедии повальное увлечение Петраркой, тем более что сам он принадлежал, как известно, к противоположному лагерю «антипетраркистов». Однако его собственные лингвистические предпочтения не помешали ему высоко оценить труд своего современника Франческо Алунно «Наблюдения над языком Петрарки» (*Osservazioni sopra il Petrarca*), о чем он счел нужным написать венецианскому издателю Франческо Марколини, и тот, прислушавшись к его отзыву, включил в свое издание Петрарки «Наблюдения» Алунно вместе с письмом Аретино¹². А вот с суровым комментарием согласиться невозможно, начиная с хронологических рамок приведенной статистики: выбор нижней границы (1526) для широкого читателя непонятен, а верхней (1541) – необъясним, ибо комедия Аретино вышла семью годами раньше. Что до «двадцати объемных комментариев», то такого количества не наберется и за весь период с конца XIV до конца XVI века.

Первый ренессансный комментарий к Петрарке был написан Алессандро Веллутелло и вышел в 1525 г., эту дату и следует считать нижней границей «периода», если угодно заниматься статистикой, а верхней – релевантной для комедии Аретино – 1533 год. Кстати сказать, 1525 годом датируется и первая редакция комедии «О придворных нравах» (написана между февралем и июлем), которая впервые была опубликована по автографу Аретино только в 1970 г.¹³ «Пролог» в варианте 1525 г. совершенно другой, но выпад против «толкователей слов Петрарки (*commentatori di vocabuli del Petrarca*), которых он бы не произнес и на дыбе», там уже содержится. Почти дословное совпадение текстов двух разных «Прологов» в отношении комментаторов, т. е. толкователей петрарковской поэтической лексики, свидетельствует о том, что предметом насмешек являются не столько новые комментированные издания (тогда еще не существовавшие), сколько общая тенденция дотошного изучения и усвоения поэтического словаря Петрарки. Тем не менее, перечислим основные комментарии, вышедшие в 1525–1533 гг. Комментарий Веллутелло в указанный период издавался четыре раза (а всего в XVI в. было рекордное количество – 15 изданий). Веллутелло не относил себя к итальянской культурной элите («Я не гуманист, не врач и не юрист», – говорит он в предисловии), и его интересовала, главным образом, биография Петрарки, реальный ком-

ментарий, а также композиция поэтического сборника *Rerum vulgarium fragmenta* («Отрывки, писанные на народном наречии»). В восстановлении правильной последовательности «Отрывков» он не преуспел, но его заслуга состоит в том, что эта историко-филологическая проблема была им осознана и впервые поставлена, а кроме того, он первым применил на практике тот принцип изучения поэзии и поэта, который несколько столетий спустя сформулирует Гёте: «Wer den Dichter will verstehen, / Muß in Dichters Lande gehen». Веллутелло отправился по петрарковским местам: сначала к родне Петрарки в Падую ознакомиться с автографом поэта (однако, не имея филологических навыков, в его подлинность не поверил), затем в Милан и Воклюз (и составил подробную карту местности), собрал сведения о поэтах-лимузинцах для комментария к «Триумфу славы». В начале тридцатых годов появилось еще несколько комментированных изданий Петрарки: комментарий Себастиано Фаусто да Лонджано¹⁴, который включал также римарий и словарь эпитетов Петрарки (Венеция, 1532), Сильвано да Венаффо (Неаполь, 1533), Андреа Джезуальдо (Венеция, 1533). Сюда же, по всей вероятности, следует отнести и частичные комментарии, как, например, сочинение Джованни Баттиста Кастильоне «Объяснение трудных мест из Петрарки» (Венеция, 1532). Даже этот перечень (отнюдь не достигающий числа 20) говорит о том, что в годы, непосредственно предшествующие выходу комедии, вышло много новых комментариев, но появлялись они отнюдь не «как грибы». Логика этих рассуждений тоже не совсем понятна: если старые комментарии никуда не годятся (все-таки речь идет об изданиях более чем четырехсотлетней давности), то ими можно просто пренебречь и создавать другие, отвечающие знаниям и требованиям современной науки. Ведь не жалуются же астрономы на то, что средневековые звездочеты оставили им в наследство плохие карты звездного неба. Если же речь идет о текстологии, то в рамках данной филологической дисциплины вообще не принято говорить о предшествующей традиции (рукописной и старопечатной), сколь бы неустойчивой и разнообразной она ни была, в терминах недостоверности («путаницы»). Современная критика текста исходит из принципа «двойной правды» (*doppia verità*)¹⁵, поскольку в истории литературного памятника, при его передаче от поколения к поколению и от века к веку, неизбежно происходит наложение и совмещение двух разных языковых реальностей (двух правд) – языка автора и языка переписчика (издателя). Что же касается «Канцоньере» Петрарки, то здесь как раз мы имеем дело с редким случаем удивительной сохранности текста – благодаря и той тщательности, с которой сам поэт следил за изданием своих кодексов, и привилегированному положению Петрарки уже в самые первые годы возникновения книгопечатания в Италии. Так, например, Падуанское издание 1472 года итальянские

ученые XX века рассматривают как первый опыт сознательного дипломатического издания автографа Петрарки и очень высоко оценивают этот труд. Знаменитая Альдина Петрарки 1501 года, подготовленная Пьетро Бембо, является первым в истории книгопечатания литературных памятников на «новых» языках критическим изданием текста, сделанным на основе нескольких авторитетных списков, которые были сверены затем с автографом. Таким образом, печатная традиция была зафиксирована в самом начале XVI века, и на это издание так или иначе ориентировались все последующие издатели чинквеченто. В Приложении к Альдине 1514 года было опубликовано несколько сонетов Петрарки (часть которых никогда ранее не печаталась), поэтическая переписка Петрарки с Сеннуччо дель Бене, с епископом Якопо Колонна и Джованни де Донди, а также те три канцоны Данте, Гвидо Кавальканти и Чино да Пистойя, начальные строчки которых цитируются в сонете LXX. Доменико Де Робертис, опубликовавший это Приложение в 1954 году¹⁶, очень высоко оценивает, причем именно по современным меркам, и комментарий и филологический вкус составителя в подборе этих текстов. Кроме того, в XVI веке были обнаружены черновики Петрарки и началось изучение вариантов. Бембо разбирает некоторые из них во второй книге своего трактата «Беседы о народном языке» (1525), а близкий к венецианскому кругу филологов Бернардино Даниелло использует их сначала в своем комментарии 1541, а в следующем издании (1549) публикует варианты вместе с основным корпусом «Канцоньере». Все эти факты достаточно хорошо изучены и подробно описаны. Видный итальянский филолог Джанфранко Фолена в работе 1961 г. даже высказывает предположение, что «если бы Петрарка не был таким внимательным издателем самого себя, а последующая традиция его «Стихотворений» (*Rime*) не была бы столь удачливой и привилегированной, не исключено, что развитие нашего поэтического языка пошло бы по другому пути»¹⁷. Так что ни о какой «путанице», в которой до сих пор якобы не могут разобраться итальянские филологи, говорить не приходится.

В заключение повторю, что и так хорошо известно: переводы и комментарии имеют свойство устаревать, но хотелось бы, чтобы эту общеизвестную истину имели в виду и наши редакторы при переиздании переводов и комментариев более чем тридцатилетней давности, как в нашем случае с комедией «О придворных нравах» Пьетро Аретино. Вступительные статьи также полагается «освежать» хотя бы раз в 50 лет (или, по крайней мере, снабжать их примечаниями, исправляя неточности и ошибки), а не просто перепечатывать старую работу А. К. Дживилегова (1875–1952) «Гуманизм и театр» в качестве предисловия к книге, выпускаемой в свет на исходе XX века. В смысле филологическом «Итальянская комедия <эпохи> Возрождения» не выдерживает никакой критики, здесь даже не

указано, с какого издания сделан перевод Габричевского и когда он был опубликован впервые¹⁸.

Так что если филология и умерла, то не своей смертью.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Eco U. Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003.*
- ² *Эко У. Маятник Фуко. Перевод с итал. Е Костюкович. СПб.: Симпозиум, 1998. С. 397.*
- ³ Ср.: «*Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / E questa siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude, / Ma sedendo e mirando, interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete / Io nel pensiero mi fingo*». То же слово «изгородь» появляется и в более ранних переводах этого стихотворения (В. Ф. Помяна, И. И. Тхоржевского, Вяч. Иванова). О сочетании предметно-бытового и отвлеченно-пространственного значений в итал. *siepe* писал Ю. М. Лотман (*Лотман Ю. М. Заметки о пространственной композиции стихотворения Джакомо Леопарди «L'Infinito» («Бесконечность»). Из письма к Ремо Факкани. Публикация и комментарий Р. Факкани // Archivio Italo-Russo II. Русско-итальянский архив II. Салерно, 2002. С. 323–331*). Таким образом, несмотря на то, что «изгородь» не является столь же хрестоматийно значимым словом, как леопардианское *siepe*, определенными культурными коннотациями оно уже начинает обрывать.
- ⁴ Не могу не упомянуть название короткой передачи о новинках моды, которую можно слышать по Петербургскому радио каждое воскресенье: «*Homo bellus*», и его перевод, который торжественно объявляется ведущим (для тех, кто не понял): «Человек красивый!».
- ⁵ *Berni F. Rime, XXV (Alla Marchesa di Pescara quando per la morte di suo consorte diceva voler morire).*
- ⁶ Если не считать автохарактеристики Аретино, которую процитировал один раз Ариосто: «божественный Аретин, бич владык» (Неистовый Роланд. XLVI, 14, 4–5. Перевод М. Л. Гаспарова).
- ⁷ Ср., например, комментарий к такому пассажиру: «один из тех Акурсиев и Сарапиков, что, выведенные из стойла и конюшен, поставлены бесстыжей Фортунной управлять всем миром», где об «одном из Аккурсиев» сказано, что речь предположительно идет о неаполитанском эрудите, который пользовался расположением Карла V и выполнял его дипломатические поручения в разных странах Европы (с. 532). Между тем как на самом деле Аретино говорит здесь о двух известных придворных шутах: один из них был подмастерьем у золотых дел мастера и стал камергером папы Юлиана II, а потом Льва X, а другой, прежде чем стать камергером Льва X, был псарем.
- ⁸ Как выяснилось впоследствии, этот источник впервые был раскрыт в итальянском комментарии Дж. Иннаморати к изданию более раннего варианта комедии в 1970 г. Об этом издании см. ниже: с. 8 и примеч. 9.

- ⁹ *Berni F. Vita di Pietro Aretino. Perugia, 1537. Vita di Pietro Aretino / scritta da Francesco Berni. Milano: G. Daelli, 1864.*
- ¹⁰ *Berni F. Poesie e Prose, a cura di E. Chiorboli. Firenze, 1934. P. 281. P. 281.* Судя по всему, вышучивание поэта под видом грамматического примера из «доната» (того самого учебника, который цитирует Аретино) является весьма распространенным приемом в бурлескной литературе XVI в. Ср. более ранний пример из «пасквинаты» 1515 г., где цитируется парадигма склонения «поэта» (*hic poeta*): «*Nominativo: hic poeta è 'l matto, / el Donato moderno così dice, / che mutato ha l'antico senno affatto*» – «Именительный: *hic poeta* это чокнутый, как сказано у современного Доната, потому что смысл теперь совсем не тот, что у древних». (текст анонимного сонета приводится в: *Romei D. Aretino e Pasquino // Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze, n.s., LIV (1992). P. 76.*)
- ¹¹ Ср. письмо Аретино к Лудовико Дольче от 25 июля 1537 г.: «Идите в вашем творчестве путями, которые указывает вам природа. Петрарке и Боккаччо подражает тот, кто выражает свои мысли с тою же мягкостью и изяществом, с какой это делали они, а не тот, кто обкрадывает их, заимствуя не только "quinci", "quindi", "soventi" и "snelli", но и целые стихотворные строки. Принимаемая за стихотворство, педаант шумит об образце для подражания и, пока об этом трубят в книжках, уродует его, превращая в набор фраз – правильных, но невыразительных» (цит. по: *Де Санктис Ф. История итальянской литературы. В 2-х т. М.: «Прогресс», 1963–1964. Т. 2. С. 164.*)
- ¹² См.: *Il Petrarca con le Osservazioni di messer Francesco Alunno. In Venetia: per Francesco Marcolini da Forlì, 1539; впервые опубликованное здесь письмо Аретино см. теперь в: Aretino P. Lettere. Libro secondo. A cura di F. Erspamer. Parma, 1998. P. 475–478.*
- ¹³ *Aretino P. La cortigiana. A cura di Giuliano Innamorati. Torino: Einaudi, 1970.*
- ¹⁴ С ним тоже переписывался Аретино.
- ¹⁵ Эту формулу ввел в обиход известный итальянский филолог-романист Д'Арко Сильвио Авалле (1920–2002), см. сборник его работ о принципах издания и об изучении языка памятников средневековых романских литератур, вышедший уже посмертно: *D'Arco S. Avalle. La doppia verità: Fenomologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo. Tavarnuzze; Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2002.*
- ¹⁶ *De Robertis D. L'Appendix Aldina e le più antiche stampe di rime dello stil nuovo // Giornale storico della letteratura italiana, 131 (1954). P. 497–500; перепечатано в: Idem. Editi e rari: Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento. Milano: Feltrinelli, 1978. P. 27–49.*
- ¹⁷ *Folena G. Filologia testuale e storia linguistica // Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7–9 Aprile 1960). Bologna, 1961. P. 19.*
- ¹⁸ Если для перевода, опубликованного в 1965 г., это могло быть не так уж важно, поскольку все итальянские издания воспроизводили один и тот же текст 1534 г. и никаких разночтений здесь не подразумевалось (я пользовалась изданием 1881 г.: *Opere di Pietro Aretino. Ordinate e annotate per Massimo Fabi, 2ª ed. Milano: Carlo Brigola, 1881*), то после публикации 1-й редакции комедии *La Cortigiana* (1525) в 1970 г. отсутствие этих сведений просто недопустимо. Русский перевод

опубликован впервые в: Комедии итальянского Возрождения. Сост. и вступит. статья Г. Бояджиева. Редакция переводов и примечания Н. Томашевского. М.: «Искусство», 1965; перепечатан в: Итальянская комедия Возрождения. М.: «Художественная литература», 1999 – с точным воспроизведением опечаток (ср. quoe pars est – С. 197).

ЕВГЕНИЙ ТОДДЕС

НЕСКОЛЬКО СЛОВ В СВЯЗИ С КОММЕНТАРИЯМИ Н. Я. МАНДЕЛЬШТАМ (IN MEDIAS RES)

1. Н.Я. пояснила «единственный образ, который может показаться темным» в стихотворении «Там, где купальни, бумагопрядильни...» (1932), – *вода на булавах*: «это струйки, текущие из разъезжающей по парку бочки-лейки» (168; 218)¹.

Подразумеваются два уподобления: струи – игле, а включения или выключения воды – тому, как обнажается или закрывается острие булавки. У этого построения были прецеденты в 20-х годах. Часть конструкции находим в отброшенной строфе стихотворения «Московский дождик» (в первопубликации она начинала текст), где струи начинающегося дождя метафоризованы как *булавки*:

Бульварной Пропилеи шорох –
Лети, зеленая лапта!
Во рту булавок свежий ворох,
Дробями дождь залепетал.

Подразумеваются, вероятно, булавки иного, чем в стихотворении 1932 г., устройства – иголки с шарообразной головкой. Отдельный интерес представляет не столько метафорическое, сколько (квази)мифологическое обозначение распорядителя небесной воды – вариант *ветреной Гебы*, которая наделена здесь привычкой швей². В 3-й строфе (2-я в окончательной редакции) – тютчевский ход с «как бы» в начале строки, а слово «пирует» еще прозрачнее намекает на «Весеннюю грозу»: «Как бы воздушный муравейник / Пирует в темных зеленях» (ср. также «резвяся и играя» у Тютчева и «легкая возня» у Мандельштама).

В «Египетской марке» появляется и движущееся поливальное устройство, но без *булавок*; вместо них составная «плеонастическая» конструкция – две метафоры для называния одного объекта, причем вторая выступает в форме «родительного определительного» для первой, с паронимическим сдвигом *струи* → *струны*:

Бочка опрыскивала улицу *шпагатом* тонких и ломких *струн* (2, 479).

Возможно, напряженный «плеоназм» возник в поисках замены прежней, апробированной в стихах метафоры³, которая здесь же, несколькими фразами ранее, использована по другому признаку сходства (величина) и в другой функции (эпитета): «<...> устилая траву фельетонами и заметками о *булавочно маленьких актрисах*». Любопытно, что при этом глагол фразы о бочке оставлен в своем словарном значении (а не заменен, напр., на: обвязывала, опоясывала, пересекала и т. п.) и участвует в конструкции большого «фразового тропа»: 1. опрыскивание шпагатом; 2. шпагат струн.

«Где-то потом, – продолжает Н.Я., – О.М. прочел у Пастернака про водопад в Грузии с близким сравнением струек и сказал: "Смотри, он тоже..."». Как указали С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдин (см. примеч. 1), имеется в виду стихотворение «Немолчный плеск солей...» (в цикле «Из летних записок» // Новый мир. 1936. № 10)⁴, в концовке которого о «ключках, сочащихся из скважин» говорится:

Они висят во мгле
Сученой ниткой книзу,
Их шум прибит к скале,
Как канделябр к карнизу⁵.

Не столь конкретно, но достаточно ощутимо и сходство другого порядка, куда более общее – «семантики среды» (или, скажем, «обстановки лирического действия») в цикле Пастернака – и в «Там, где купальни...». Формулой для обоих случаев может служить мандельштамовская строка «С гребешками отдыха, культуры и воды» (ср. также игру на топонимах, равнинную (подмосковную) «речную волокиту» в одном тексте и горную в другом, имена Шуберта, Родена – Бальзака). Здесь уже начинается область советской топики двух поэтов (цикл Пастернака продолжал советско-кавказские мотивы «Второго рождения» – «Волн» прежде всего). Для Мандельштама, двигавшегося к «Оде», пастернаковский опыт имел, конечно, особое значение⁶. Нет нужды (и возможности) обсуждать эти материи в коротких заметках, но можно констатировать, на каком именно фоне привлекла внимание «сученая нитка».

Возвращаясь к конкретностям, напомним, что в «Египетской марке» есть эпизод, основанный на игре вокруг глагола *сучить* в двух его значениях – чисто моторном и относящемся к *прядению* – *шитью*. Вербальная игра превращает повествовательный пассаж (более повествовательный, чем многие другие фрагменты этой прозы) в сценку:

В это время проходили через площадь глухонемые: они сучили руками быструю пряжу. <...> То и дело подбегал со стороны мальчик, так растопырив пальцы, словно просил снять с них заплетенную диагоналями нитку, чтобы сплетение не повредилось <...> Они говорили на языке ласточек и попрошайек и, непрерывно заметывая крупными стежками воздух, шили из него рубашку <...> (2, 480)⁷.

В мандельштамовских записях, традиционно относимых к Пастернаку и датированных 1931–1932 гг., он представлен как *немой*: «Набрал в рот вселенную и молчит. Всегда-всегда молчит. Аж страшно» (3, 371). В «Волнах», как известно, немота помещена рядом с умудренной простотой («естественностью»), достигаемой на вершинах поэтического искусства, – Мандельштам мог соотносить это со своим ранним «Silentium'ом», отозвавшимся на пороге 30-х годов в стихах о соприкосновении с чем-то подобным «первоначальной немоте» – «над книжною землей, / Над гнойной книгою⁸, над глиной дорогой, / Которой мучимся, как музыкой и словом» («Лазурь да глина, глина да лазурь...»).

2. Говоря о «двух побегах на одном корню» – стихотворениях начала воронежского периода «День стоял о пяти головах...» и «От сырой простыни говорящая...» (далее: ОСП), Н.Я. привела важный вариант к тексту первого из них, существенно усложнявший прочтение за счет стиха с демонстративной апелляцией к Маяковскому (имени которого она здесь не называет): «Как хорошо!» На ее вопрос «А что, собственно, хорошо?» – «смысл ответа был: всё хорошо, что жизнь... Но не эти слова» (206, 207; 255, 256). Ответ, по-видимому, близок формуле, выдвинутой еще в «Египетской марке»: «И страшно жить, и хорошо!» (2, 479) – и теперь применяемой к ситуации конвоирования в ссылку и к самому ссылному житью.

В том же тексте о плавании по Каме: «Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо», и в другом о Воронеже: «Как он хорош, как весел, как скуласт» (при том что рядом: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж»), и в третьем: «Я в мир вхожу – и люди хороши».

Оба текста, о которых говорит Н.Я. – второй целиком, – связаны с фильмом Васильевых «Чапаев». Именно «Чапаев» – первое (и последнее) произведение советского искусства, о котором Мандельштам заговорил в стихах, – позволил ему уже одним этим фактом сократить дистанцию между двумя *хорошо*.

По-видимому, для него «говорящий Чапаев» и вообще зазвучавшее сравнительно недавно кино актуализировало футуристическую эстетику и ее «технократический» аспект. Во всяком случае в ОСП есть несколько отражений стихов футуристической школы. В 10-х годах Мандельштам язвил «футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово» (1, 178); один из них – Василиск Гнедов

«зацепил» (придумал?) как раз то «трудное слово», которое употреблено во 2-м стихе ОСП:

Разломчено – Просторечевье – Мхи-Звукопас⁹.

В следующем катрене ОСП передача знаменитого эпизода «психической атаки», как кажется, определенным образом связана с Маяковским – с «телефонным пеклом» в «Про это». У Маяковского:

Ясность.

Прозрачайшей ясностью пытка.

В Мясницкой

деталью *искуснейшей выточки*

кабель

тонюсенький –

ну, просто нитка!

И всё

вот на этой вот держится ниточке¹⁰.

Связывать с этой душевной «пыткой» визуально возбуждаемое кинематографическое переживание (притом никак не пересекающееся с лирической патетикой Маяковского) заставляет строка «Офицеры *последней выточки* –», а также диминутивы двух предыдущих (как и у Маяковского, *выточка* получает фиктивный оттенок «уменьшительности» под воздействием рифмующего слова)¹¹. Можно предположить, что гиперболизированную и психологизированную телефонию Маяковского («раструба трубки разинув оправу, / погромом звонков грома тишину, / разверг телефон дребезжащую лаву»; «проглоченным кроликом в брюхе удава / по кабелю, вижу, слово ползет»)¹² Мандельштам как-то соотносил с прогрессом технических средств кино, а с другой стороны, эпизод фильма, которому посвящена 2-я строфа, – с теми «психическими атаками», которые направляли на читателя и слушателя все лирические поэмы Маяковского (ср. в «Про это» названия «главок», вынесенные на левое поле текста, в частности – «Телефон бросается на всех»). В то же время мистерия разговора-«дуэли» в поэме могла, особенно после трагической смерти ее автора, напомнить Мандельштаму его таинственный, по определению Ахматовой, «Телефон»: «Звонок – и закружились сферы» – это почти стилистический принцип I части («Баллада Редингской тюрьмы») «Про это»: «Ты – избавленья и зарница / Самоубийства, телефон!»

Кульминация эпизода «психической атаки» приходится на середину текста – 8-ю строку («На равнины зияющий пах...») и ее концевое слово. В слове *пах* пересекаются несколько контекстуальных коннотатов, включая междометный, т. е. эта лексема берется и как член условно-стандартного

ономатопеического ряда: *паф, пах, бах, ба-бах* (и вариации). К лексическому значению («анатомическому») присоединено здесь звукоподражание, соответствующее определенному фабульному пункту фильма: чапаевцы открывают огонь по самоубийственно марширующей прямо на них колонне белых офицеров (реплики чапаевцев: «Красиво идут! – Интеллигенция...»).

В более широком контексте – Первая и Вторая воронежские тетради – экранная «картина звучащая» соотносится со *звучащей землей* (возможно, произведенной поэтом от фольклорного *приложить ухо к земле*): концовка «Стансов», «*распаханная молва*» в «Черноземе», где земля, «вся образуя хор», воздействует на слух и чуть ли не делает его подобным пашне – «зазблбивает ухо»¹³.

В том же контексте «зияющий пах» нагружается функцией репрезентации *вспаханной земли, пашни, пахоты*, оказываясь в положении отглагольного существительного (как *мах* от *махать*)¹⁴. Этимология глагола *пахать* не вполне установлена¹⁵. «Поэтическая этимология» в данном случае использует такие (зафиксированные у Даля) значения, как: впадина, углубление; близкое к *пазуха*, – и подразумевает вместилище посеянного семени. Актуализируется мифологема войны, битвы как пахоты и молотбы, вообще архетип круговорота смерти и плодородия (представление об умирающем и оживающем зерне)¹⁶, что соотносится с воспетой в «Черноземе» невидимой «безоружной работой» земли¹⁷. В этой перспективе 8-й стих ОСП говорит о разверзающейся могиле белых.

Должен быть учтен и еще один текст футуристической традиции – не только по очевидной лексической близости к «кульминационной» строке ОСП, но и потому, что дает возможность некоторого метатекстуального понимания. Это следующий катрен Пастернака (где «я» поэт выступает в женской ипостаси, а *равнина* в «мужской»):

По барабанной перепонке
Несущихся, как ты, стихов
Суди, имею ль я ребенка,
Равнина, от твоих пахов?¹⁸

И фильм, и «два побега на одном корню» могли трактоваться Мандельштамом как *детище равнины* – арены гражданской войны вчера, советской метаморфозы сегодня, новых катаклизмов завтра («Что делать нам с убитостью равнин...»). Это соответствовало бы автохарактеристике в уже упоминавшейся концовке программных «Стансов»: «И в голосе моем после удушья / Звучит земля <...>».

3-я строфа ОСП ослабляет напряжение, а последняя вновь усиливает, в духе коллизии двух «хорошо» (внутри текста прямо не выраженной),

причем в ряд глагольных императивов финального четверостишия, соответствующий советскому феномену *перековки*, проецируется потенциальное *перепаживай*¹⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь и далее указываем страницы изданий: *Мандельштам Н.* Книга третья. Paris: YMCA-Press, 1987; *Мандельштам Н. Я.* Комментарий к стихам 1930–1937 гг. Публикация С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдина // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. Так же (с указанием тома и страницы) даются ссылки на изд.: *Мандельштам О.* Собр. соч. в 4 тт. М., 1993–1997.
- ² Ср. *звезду-булавку* в стихотворении «Я вздрагиваю от холода...» (1912): «Что, если над модной лавкою / Мерцающая всегда, / Мне в сердце длинной булавкою / Опустится вдруг звезда?»
- ³ Ср. наброски, где намечался иной метафорический рисунок: «Вот проехала бочка, [обросшая светлой щетиной ломких] опрыскивая дорогу светлыми шпагами [воды] [водяной гребли] воды [и садовник сидел на ней князем]» (2, 571). Здесь *шпага* мотивирована *князем*; еще вариант мотивировки – в другом месте повести: «Холодит ладонь ускользящий эфес бескровной ломкой шпаги, отбитой в гололедницу у водосточной трубы» (2, 489). О. Ронен связывал этот абзац «Египетской марки» с одним из фрагментов «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянова (*Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 145).
- ⁴ Н.Я. также идентифицировала этот текст – см. приведенную публикаторами ее помету на издании Пастернака 1965 г.
- ⁵ *Пастернак Б.* Собр. соч. в 5 тт. М., 1989. Т. 2. С. 20. Ср. в «Опять весна» (вошло в «На ранних поездах») о половодье: «<...> быстрина / Лампой висячего водопада / К круче с шипеньем пригвождена» (Там же. С. 37). О *нити* у Пастернака см.: *Faryno J.* Поэтика Пастернака («Путевые записки» – «Охранная грамота»). Wien, 1989. С. 106 и сл.; о «сученой нитке» – с. 132–136; стихотворение «Немолчный плеск солей...» подробно рассмотрено в гл. 10.
- ⁶ Об отношении Мандельштама к предыдущему журнальному циклу Пастернака (того же года) см. в письмах С. Б. Рудакова: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. СПб., 1997. С. 177–178, 181 (приведенное на этой странице высказывание поэта не вполне ясно и, судя по предложенному толкованию, как будто противоречит предыдущим).
- ⁷ Попытка интерпретации этого эпизода: *Амелин Г. Г., Мордерер В. Я.* Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.-СПб., 2001. С. 107 и сл.
- ⁸ Возможно, синтагма *гнойная книга* подсказана заглавием «Заумной гниги» (М., 1916 [1915]) Крученых и Алягрова (Р. О. Якобсона).
- ⁹ Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 392. Понятно, что *звуконас* Мандельштам не мог не соотносить со своим *звуколоб* («Не искушай чужих наречий...»).
- ¹⁰ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13 тт. М., 1957. Т. 4. С. 145.

- ¹¹ Н.Я. считала, что "смертельная папироска", несомненно, переключается с папиросками из "Четвертой прозы"» (206; 256). Там соответствующая фраза (без диминутива) относится к газетчикам из «Московского комсомольца»: «Мы стреляем друг у друга папиросы и правим свою китайщину <...>» (3, 169). Скорее переключаются идиоматическое (бытовое) и словарное (батальное) значения глагола *стрелять*.
- ¹² *Маяковский В.* Указ. изд. С. 143, 146. См. в более общем культурологическом плане: *Тименчик Р. Д.* К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 155, 158–160.
- ¹³ Ср., впрочем, северный диалектизм *зазяблый* – «разбитый горем, несчастьем» (Словарь русских народных говоров. М., 1974. Вып. 10. С. 100; здесь пример из причитаний: «зазяблое ретивое сердце»).
- ¹⁴ Современная речь использует в юмористических и орнаментальных целях это переплетение этимологических, морфологических, паронимических, ономапоических связей. Напр., в газетной заметке: «В галерее арт-клуба "Муха" День защитника отечества был ознаменован открытием экспозиции "Мишени" <...> В дальнем углу три изящные старшеклассницы с азартом *бабахали* из пушки, сшибая различные предметы с проволочных переключателей. Эта игра под названием "Тир" была в ходу в 60-е – 70-е годы ушедшего века <...> Справа стояла довольно стройная особа в коротенькой юбчонке, держа в руках большой пистолет, и сосредоточенно целилась в пакеты с молоком, прикрепленные к красному щиту. "*Пах!*" – и пакет пробит. Потом еще один. <...> Молоко ручьями текло в огромную эмалированную миску на полу. *Пахло* порохом» (*Александров А.* Пиф-паф! И пакет молока // НГ Ex libris. 28 февраля 2002). Ср. непреднамеренные каламбуры – как в комментариях к английскому футбольному чемпионату 2003–2004 гг., когда живо обсуждался вопрос о том, что латвийский легионер клуба «Саутгемптон» Марьян Пахарь не играет из-за травмы паха.
- ¹⁵ *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1993. Т. II. С. 10.
- ¹⁶ Ср. в нашей работе о статье Мандельштама «Пшеница человеческая»: Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 192–193; в частности о фильме Н. Шпиковского «Шкурники» – в своей рецензии поэт выделил эпизоды, построенные на сближении «ржаное поле – поле битвы» (2, 508).
- ¹⁷ О значениях *земли* в картине мира поэта см.: *Панова Л. Г.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003.
- ¹⁸ «Двадцать строф с предисловием (Зачаток романа "Спекторский")» // *Пастернак Б.* Указ. изд. Т. 1. С. 252. Об этом самоотожествлении поэта на фоне его индивидуальной мифологии, в центре которой – страдающая женщина, см.: *Иванов Вяч. Вс.* Избр. труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1. С. 110.
- ¹⁹ Ср. у Мандельштама в эти же месяцы «Да, я лежу в земле, губами шевеля...», где возможна связь со стихотворением Брюсова, в котором зерно в земле сделано персонажем-субъектом («Лежу в земле, и сон мой смутен...»; см. в статье, указ. в примеч. 16, – с. 210, примеч. 18), и несомненна – с «Нашедшим подкову» (уподобление речи «я» вырытой из земли окаменелой пшенице).

ЕЛЕНА ТОЛСТАЯ

ЧЕЛОВЕК МЕНЯЕТ ВЕХИ:

Алексей Толстой по пути из Парижа в Берлин

ПАРИЖСКАЯ СИТУАЦИЯ И НАЧАЛО СМЕНОВЕХОВСТВА. Тема «Толстой и сменовеховство» рассмотрена в глубоком и подробном исследовании Лазаря Флейшмана и супругов Хьюз¹, а в боковом ракурсе затронута и в новейшем горьковедении, в книге Н. Н. Примочкиной «Горький и писатели русского зарубежья»², где окончательно развеивается олеографическая версия о том, что Горький якобы способствовал возвращению Толстого.

Но и новая картина зияет провалами и неясностями. Почему именно Толстой чуть не первым сделал этот шаг? Как он сблизился со сменовеховцами, с кем из них он обсуждал свое присоединение к их платформе, что было ему обещано, и было ли возвращение необходимой частью схемы? Был ли переезд в Берлин связан с планом создания сменовеховской газеты или газету создали «под него»? Кто и где принял это решение или проект решения в конце лета или осенью 1921 г. – при том, что разговор о литературной политике в Агитпропе датируется только февралем 1922 г.? Кто поощрял сменовеховцев? Только что созданное ГПУ с недавно перешедшим туда из секретариата ВСНХ Яковом Аграновым, который осенью 1921 г. уже вынашивал планы «Треста», или кто-то в Агитпропе? Под чьи обещания сменовеховцы переезжают в Берлин? Как финансировалась газета и через какое подставное лицо? Как связано появление «Накануне» с другими проектами, направленными на разложение эмиграции?

Остается надеяться, что заданные вопросы «вызовут к жизни» новые материалы.

Задача настоящей работы – перегруппировка и переосмысление уже известных, но пока еще никем не сводившихся вместе данных, с целью выявить побудительные причины действий главных лиц этой истории. Поскольку документальные ключи к этой истории до сих пор скрыты, предложенные построения пока непроверяемы.

Я позволила себе, в целях экономии места, обойтись без большей части обычного набора цитат, уже восемьдесят с лишним лет кочующих из одной работы в другую, предполагая их известными академическому читателю.

Взлет и падение. У Толстого были причины в 1919 г. считать себя главной фигурой литературного Парижа: ведь Бунины до начала 1920 г. оставались в Одессе, а Мережковские до поздней осени 1920 г. – в Петербурге. Толстой написал Бунину несколько писем, звал в Париж, маня широкими возможностями.

16 февраля 1920 г., за месяц до приезда Бунина, Толстой сообщает в Берлин Яценко о парижских издательских начинаниях:

...Здесь создается крупное издание: 6 томов по русской литературе и искусству. Капитал 720 тыс. Я приглашен главным редактором. В течение двух недель – дело должно оформиться, т. е. нам выдадут двухсоттысячный аванс и тогда мы приступаем к первому тому³.

Условия для авторов он обещает роскошные, печатать же серию хочет в Германии и просит Яценко взять это на себя, за ежемесячную плату. В том же письме Толстой пишет о затеваемом журнале «Грядущая Россия». Он обещает Яценко 500 экземпляров первого номера, который еще печатается.

Но вот приезжает Иван Бунин – он сам звал его в Париж, маня широкими возможностями. Через неделю после приезда Бунин записывает в дневнике:

Толстые здесь очень, очень поправились. Живут отлично, хотя он всё время на грани краха. Но они бодры, не унывают. Он пишет роман. Многое очень талантливо, но в нем «горе от ума». Хочется символа, значительности, а это всё дело портит. Это всё от лукавого. Всё хочется лучше всех, сильнее всех, первое место занять⁴.

Видимо, подобные амбиции отчетливо прочитывались в поведении Толстого. Но место первого писателя эмиграции в Париже, как было и в Одессе, отныне принадлежало Бунину. Толстой должен был сделать рывок, выступить с крупной вещью на современную тему. Пока у него не было собственного романа, первенство Бунина – и социальное, и литературное – казалось абсолютным и не оставляло честолюбивому сопернику никаких надежд. Поэтому на свой роман о революции Толстой сделал главную ставку.

Но внезапно печатание романа застопорилось. Журнал «Грядущая Россия» (про который Толстой сам говорил, что организовал его, чтоб печатать свой роман) закрылся. Кажется, никто не задавал вопроса, почему весной 1920 г. после всего двух номеров, прекратилась «Грядущая Россия».

В списке редакторов этого журнала некоторые люди, как И. И. Бунаков-Фондаминский и М. Вишняк, были знакомы Толстому по московским

и одесским журналистским проектам 1918–1919 гг., связанным с парижским эсеровским центром, за которым стояла чета Михаила Осиповича и Марии Самойловны Цетлиных, наследников чайной империи Высоцкого. Толстой в революционной Москве дружил с Цетлиными, переехавшими после революции в Россию, и сотрудничал в московских оппозиционных газетах, ими финансируемых, – от однодневной газеты «Слову – свобода!», вышедшей в начале декабря 1917 г., до «Возрождения», вышедшего поздней весной 1918 г., а затем вместе с ними отправился в Одессу и, через полгода, далее в Париж.

Главное лицо, идейный руководитель «Грядущей России» – М. Алданов. Он, Бунаков, Вишняк, Цетлин – это будущие руководители журнала «Современные записки», который начнет выходить с 1921 г. Организация этого нового журнала началась лишь летом 1920 г., после сворачивания «Грядущей России». Известно, что к первоначальному финансированию «Современных записок» был причастен А. Керенский, через которого поступили средства от правительства Чехословакии. Кто же финансировал «Грядущую Россию»? Приходится думать, что сами Цетлины, очевидно, при участии Союза городов – Земгора, располагавшего крупными суммами. Во главе этой организации стоял зять М. С. Цетлиной Н. Авксентьев. Земгор имел и свое издательство. Толстой был знаком с важными деятелями Союза городов – с В. Вырубовым, о котором он написал восторженную статью в начале 1917 г., и с бывшим премьером князем Г. Е. Львовым⁵ – в 1919 г. они в Париже вдвоем написали и издали по-русски и по-французски антибольшевистскую брошюрку «À nos frères aînés!» – «К нашим старшим братьям!»

Состав редакции «Грядущей России» был неоднороден: наряду с эсерами в журнале участвовали гораздо более «правые»: старый общественный деятель Н. В. Чайковский⁶, отошедший от эсеров и близкий к кадетам, кадет Г. Е. Львов, «русский француз» психолог Виктор Анри⁷ (в своей собственной статье в первом номере журнала почему-то возложивший вину за современный мировой кризис на Эйнштейна) и сам Толстой, который фактически возглавлял там отдел беллетристики. «Грядущая Россия» была для Цетлиных первой «пробой» толстого журнала.

Толстовские шансы пошли вниз, когда приехал Бунин. Авторитет его был несравним с толстовским. Бунин имел успех именно там, где Толстой был всего слабее – в прямом слове, в журналистике, – и, видимо, быстро затмил его. Насмотревшийся на одесских большевиков Бунин настроен был непримиримо, политические статьи печатал, как и Толстой, не в эсеровских «Последних новостях», а в гораздо более правом «Общем деле» Бурцева, эсеров не одобрял (иногда и в печати), но социалисты Цетлины охотно включали его в свои проекты.

Самое любопытное, что при этом они исключали из них сравнительно более умеренного Толстого. Замышлявшуюся серию из шести томов, которую должно было выпускать издательство Земгора, постигла та же судьба, что «Грядущую Россию». 10 апреля Толстой опять упоминает о ней в письме к Яценко, но уже в разочарованном тоне: «С большим историческим изданием пока заминка из-за общеполитических дел – люди, обещающие деньги, сами сейчас пока без денег»⁸.

В том же письме сообщается и о журнале: «Журнал мы будем печатать в Германии, но пока опять всё это время была задержка с деньгами...»

Возникает план писательского издательства на паях «Русская земля» – ведь в Париже уже собралось несколько крупных авторов, ранее связанных с московским Книгоиздательством писателей: Бунин, Куприн, Толстой. Толстой донельзя дружелюбен, полон планами сотрудничества, энергичен. Они с Буниным близки, как никогда. Деньги должен дать Цетлин – часть обещает дать Земгор:

Вчера Мих. Ос. [Цетлин – М. Г.], Толстой и Ян были вечером у Львова <...> Говорили об издательстве. <...> С маленькими деньгами начинать не имеет смысла. В Берлине затевается книгоиздательство, основной капитал 8.000.000 марок. Они хотят приготовить русские книги для будущей России. <...> Ян возражал, говоря, что можно и здесь устроить книгоизд[ательство], т. к. здесь можно собрать хороший букет из современ[ных] писателей. <...> Редакторами намечаются Ян, Толстой и Мих. Ос. <...>⁹.

Казалось бы, всё прекрасно: в Берлине будет гессеновское издательство, а в Париже – цетлинское. Но уже через два дня Цетлин передумал. 19 апреля Вера Бунина записывает:

Вчера, очень волнуясь, Мих. Ос. сказал Яну, что он окончательно пришел к заключению, что не может принимать участие в книгоиздательстве. <...> М. С. <...> сказала мне, что причина Толстой. Но более подробно она ничего не объяснила. После того мы решили пойти к Толстому на новую квартиру. <...> Ал. Ник. спал, но скоро проснулся. Мы рассказали об отказе М. Ос., он объяснил это тем, что Мих. Ос. испугался того, что слышал о немецком книгоиздательстве¹⁰.

Толстой явно не знал – или не хотел знать, – что тот отказался от проекта из-за его участия. Выходит, что у него уже в начале 1920 г. отнюдь не было полного взаимопонимания с главной движущей силой всех парижских литературных затей – Цетлиными. Чем он их против себя настроил? Мемуаристы, наряду с общим осуждением его моральной нестойкости, упоминали и неаккуратность в отдаче долгов (и даже взятых на время вещей); всё же, чтобы отвергнуть проект издательства, причина должна была

быть более веской. Бунин, сотрудничавший в «Знании», проведший столько времени у Горького на Капри, впитал неписанный кодекс литературного поведения. По нашему предположению, именно в нарушении этого кодекса и лежит разгадка того, почему Толстой был вытеснен из больших парижских литературных проектов.

Цетлиных могли покоробить антисемитские нотки в Главе VII (впоследствии исключенной) «Хождения по мукам», где большевик Акундин вместе с поэтом Бессоновым выходят из дома сатанинского социолога и журналиста с вампирической внешностью по имени Юрий Давидович Елисеев. Семитское отчество этого персонажа указывается лишь в версии «Грядущей России». Уже при перепечатке вводных глав романа в приложении к первому номеру «Современных записок» Толстой антисемитские нотки снял. Мы вправе думать, что именно они были причиной закрытия «Грядущей России», журнала, где Толстой мог полновластно контролировать литературную политику, – поскольку журнал закрылся сразу после выхода второго номера, где появилась указанная глава¹¹.

Парижское кооперативное издательство «Русская земля» было в 1920 г. организовано на полиграфической базе Союза городов. Возглавлял руководивший издательством Земгора издательский комитет Т. И. Полнер,¹² участвовали Бунин, Куприн, Мережковские, Бальмонт, Зайцев. В этом книгоиздательстве вышел единственный том серии «Русские писатели» под редакцией Бунина – всё, что осталось от первоначального проекта. И в этом издательском проекте руководящая роль досталась не Толстому, хотя два переиздания его книг оно всё же выпустило.

Кажется, Толстой отнесся к этому ревниво. Изгнанный из редакций, лишенный возможности публиковать роман, он отступил в детскую литературу: весной 1920 г. дописал «Никиту Шубина» (впоследствии «Необыкновенное приключение Никиты Рощина»). Из-за этого рассказа произошла его бессмысленная ссора с Буниным, в подтексте которой – вся эта апрельская ситуация, видимо, для Толстого очень тяжелая:

Толстой сделал вчера скандал Т. Ив. Полнеру за то, что тот не мог дать ему сразу денег за рассказ «Никита Шубин», т. к. еще не было постановлено в Объединении, брать ли этот рассказ для беженских детей или нет <...> Ян после завтрака <...> возвращался с Поляковым и Толстым. Толстой снова кричал, что он «творец ценностей», что он работает. На это Ян совершенно тихо:

- Но ведь и другие работают.
- Но я творю культурные ценности.
- А другие думают, что творят культурные ценности иного характера.
- Не смей делать мне замечания, – закричал Толстой вне себя. – Я граф, мне наплевать, что ты – академик Бунин. – Ян, ничего не сказав,

стал прощаться с Поляковым <...> потом он говорил мне, что не знает, как благодарить Бога, что сдержался.

Тих. Ив. [Полнер – М. Г.] очень расстроен, не спал всю ночь. И правда, он всегда старался помочь писателям <...> и вдруг такое оскорбление. Ян, как мог, успокоил его. И прямо оттуда поехал к Тэффи на репетицию писательского спектакля. <...>

Когда пришел Толстой, он подошел к Яну и сказал: «Прости меня, я черт знает, что наговорил тебе», и поцеловал его. <...>

Всё это я записала со слов Яна. <...>

18 апр./1 мая.

Наш Светлый Праздник. Встретили мы его в церкви. <...> Сначала Толстые стояли от нас поодаль. Но после христосования они позвали к ним разговляться. <...> таким образом, окончательно помирились Ян и Алеша¹³.

Летом того же 1920 г. Толстой нашел себе нишу в детском журнале «Зеленая палочка», созданном его тогдашним приятелем Дон Аминадо: здесь и вышло его классическое «Детство Никиты» (1920), а «Необыкновенное приключение Никиты Рощина» – как стал теперь называться рассказ «Никита Шубин» – тогда же появилось в серии «Библиотека "Зеленой палочки"».

На наш взгляд, для 37-летнего автора, которого только что подхватил ветер успеха, резкое снижение в статусе и утрата престижа были катастрофой. Эмигрантские кружки – структуры закрытые, тяготеющие к застою, лишённые социальной мобильности; вместе с надеждами убавлялись, соответственно, и финансы. О жизни Толстых «на грани краха» в Париже упоминается во многих воспоминаниях – неодобрительно у Бунина, юмористически у Тэффи, драматически у самой Крандиевской и ее сыновей.

И у нее, и особенно у Ф. Ф. Крандиевского в мемуарах ощутимо некоторое напряжение в отношении Цетлиных. Создается ощущение, что Толстые не могли чего-то простить Цетлиным. Конечно, Толстой в конце концов узнал или догадался о том, что Цетлин не пожелал тогда создавать издательство из-за него. Конфликт как-то рассосался: с начала 1921 г. начал выходить журнал «Современные записки», и Толстому дана была, наконец, возможность опубликовать в нем свой роман целиком (уже вышедшие в «Грядущей России» главы были напечатаны в приложении к первому номеру нового журнала)¹⁴. Однако в руководство своим литературным проектом Цетлины его всё же не позвали. Порча отношений всегда отражается в мелочах. Тут и история с пишущей машинкой, которая, по версии Цетлиных в передаче Тэффи, ему была одолжена и не возвращена, а по версии Крандиевского – подарена. Здесь и эпизод, записанный Буниной: Бальмонт во время визита Эренбурга рассказывает, как в Советской России он воровал сухари со стола с голода, Эренбург вспоминает, как сам он

голодал в юности, не в России, а в Париже. «И часто, уходя из дому богатых людей после вечера, подбирали окурки, чтобы утолить голод, в то время как эти люди покупают книги, картины. – Ну, да мы знаем, кто это, – вставил Толстой, – это наши общие друзья Цетлины»¹⁵. Здесь и уязвленное замечание Крандиевской, что в эмиграции с голоду пропасть не дадут, а ходить в рваных ботинках дадут. Всё вместе складывалось в картину достаточно унижительной зависимости. Толстой не мог не почувствовать себя отнесенным на социальную периферию.

Конечно, не вошедшая в поговорку любовь к достатку, комфорту и т. д., а прежде всего честолюбие, жажда первенства подталкивали Толстого к поискам новой яркой роли, в которой он не имел бы соперников. Так и считал Алданов, не простивший ему сменевеховства:

Мне более менее понятны и мотивы его литературной слащавщины: он собирается съездить в Россию и там, за полным отсутствием конкуренции, выставить свою кандидатуру на звание «первого русского писателя, который сердцем почувствовал и осмыслил происшедшее»¹⁶.

В направлении «гранитной глыбы». Тут-то задним числом выясняется, что на Толстого в свое время уже произвели патриотическое впечатление и польская кампания, и те эмигрантские импульсы к сближению и большевизму, которые впервые ощутимы стали в 1920 г., – пражский сборник «Смена веж», берлинская газета «Голос России». Оказывается, в 1920 г. его уже посещали мысли о переезде в Берлин, как то явствует из письма Толстого к его давнему другу Яценко от 16 февраля 1920 г.:

И еще – Господь Бог сохранил меня от того, чтобы не кончить роман в октябре, ноябре. С тех пор я очень, очень многое понял и переоценил.

Я совсем согласен с тобой в твоём взгляде на Россию. Знаешь, к этому подходят теперь почти все. За один год совершилась огромная эволюция; в особенности в сознании тех, кто стоит, более или менее, в стороне. Те, кто приезжает из России, – понимают меньше и видят близоруко, так же неверно, как человек, только что выскочивший из драки: морда еще в крови, и кажется, что разбитый нос и есть самая суть вещей¹⁷.

Особенно показателен пассаж о тех, кто приезжает сейчас из России. Только что прошла вторая эвакуация Одессы, и Толстого, уже несколько отдохнувшего и расслабившегося, раздражает экстремизм новичков – то есть Бунина.

Почему Толстой в феврале 1920 г. с ужасом писал, что мог ведь и кончить роман в октябре? Потому что в октябре 1919 г. добровольческая власть на юге, восстановленная в конце лета, казалась прочной. Эмигрантские писатели, в том числе Толстой, печатались в одесских газетах. Если

бы Толстой закончил роман в октябре, его звучание было бы, конечно, иным, однозначно антибольшевистским. Но в начале 1920 г. всё опять переменилось, судьба Одессы висела на волоске, и пережившие «первых большевиков» беженцы благоразумно не стали дожидаться финала. Гражданская война кончалась.

Уже осенью 1920 г. Толстой выражает новые свои настроения в печати: это рецензия на французский роман о России «Нить Ариадны», в которой говорится:

Что будет с Россией, мы не знаем и ни предугадать, ни даже увидеть во сне не можем. Но если все сыны России будут верить в конечное добро ее, то как может оно не совершиться? Наоборот, если мы будем верить, что под каждым картузом красноармейца, под каждой заскорузлой мужицкой рубашкой – грабитель и негодяй, что каждый, носящий кокарду белогвардейца, – погромщик и реакционер, что под каждым потертым пиджачком русского интеллигента бьется дряблое, заячье сердце, – то я спрашиваю: как может совершиться добро?¹⁸

Здесь еще к прощению противника призываются обе стороны. Очевидно, добро есть национальное примирение. Чтоб достигнуть его, Толстой закликает своего читателя – верить:

Если у большевиков до сих пор была сила, то это сила веры в свою конечную победу над миром, то есть в торжество того, что они считают высшим добром. Если у белых до сих пор была слабость, то это слабость, проистекающая от некоторого отвращения к современной России, ко всему народу, совершившему злое дело распада; в движении белых была вера в победу, в устройство правового порядка; но этого мало, – должна быть беспорочная вера в Россию, в ее высокую Правду. <...>

Если добро в непрерывном создании космоса, а зло – в распадении и хаосе, то не нужно больших усилий, чтобы в жизни России найти себе не только почву, – но доброкачественную гранитную глыбу, – упереться в нее обеими ногами [там же].

Призыв Толстого направлен прежде всего к эмиграции, которая повинна в «некотором отвращении» к современной России, – не против ли Бунина с его «Окаянными днями»? Характерная деталь: «почве» народолюбия Толстой явно предпочитает здесь «гранитную глыбу», канонический образ русской государственности.

Столь важная для Толстого, она всё крепла; раздваиваясь, как и все в его кругу, между радостью за укрепление России и ненавистью к большевикам, он возлагал большие надежды на Кронштадтское восстание. Большевики удержались, но введение ими новой экономической политики весной 1921 г., казалось, обещало возврат к нормальному состоянию: в пер-

спективе замаячило национальное примирение. Границы приоткрылись, и русские потянулись за границу.

С мая 1921 г. в переписке между М. И. Бенкендорф и Горьким обсуждается выезд последнего за границу на лечение, Мария Игнатьевна мечтает о работе в Берлине, в одном из издательств – Гржебина или Ладыжникова (Гржебин пока в Петербурге, но организация уже идет). Работа Горького по организации Комитета помощи голодающим отодвигает эти планы; но после ареста ведущих деятелей комитета оскорбленный писатель возобновляет приготовления к отъезду и 21 октября вместе с З. И. Гржебиным выезжает за границу, чтобы в конце концов обосноваться в Берлине. Постановлением Политбюро от 21 декабря 1921 г. он включен «в число товарищей, лечащихся за границей. Тов. Крестинскому поручается проверить, чтобы он был вполне обеспечен необходимой для лечения суммой»¹⁹.

В сентябре разрешен был выезд горьковскому фактотуму А. Тихонову для организации печатания книг: издательство «Всемирная литература», которое он тогда возглавлял, получило два с половиной миллиона марок в виде оборотных средств. Так закладывались основы берлинского книжного бума 1922–1923 гг. Горький почти сразу же написал Ленину о низком уровне советских официозных изданий:

Следовало бы устроить в Берлине выставку русского искусства за время революции, – это будет иметь серьезное значение. И затем следует подумать: зачем, для кого издаются за границей советские газеты на русском языке? Стоят они огромных денег, кормится около них куча безграмотных лентяев – в этом, что ли, смысл их бытия? Белые издеваются над ними, и есть за что²⁰.

Несомненно, должен был встать вопрос о более привлекательной и квалифицированной альтернативе этим изданиям.

Толстой не мог не видеть двух очевидных вещей: в группе сменовеховцев единственной яркой личностью оказался Устрялов, который проживал в Харбине, далеко от остальных, – и в ней не было ни одного одаренного литератора. Как, когда и кому – Толстому ли? – пришла в голову мысль вложиться в литературно беспросветное предприятие «Смены вех»?

В поисках материалов, способных пролить свет на обстоятельства «обращения» Толстого летом 1921 г. в сменовеховскую веру, надо приоткрыться все-таки к тому общему, что несомненно сближало его с некоторыми парижскими сменовеховцами. Их живой облик запечатлен в редакционной (т. е. подписанной самим Милюковым) статье «Недоразумение» в «Последних новостях» – отклике на появление сменовеховства. Толстой переехал в Берлин в начале ноября 1921 г. – статья Милюкова появилась 15 ноября²¹. Она представляет собой возмущенный отклик на интервью, данное В. Н. Львовым²² радикальной газете «L'Étre Nouvelle».

Милюков обращает внимание читателя на неувязку между заявленными стремлениями Львова спасти революцию от реакции – и его реальными действиями в революционной России:

Один из тех, кто в августе 1917 года, никем на то не уполномоченный, хотел задавить «революцию» руками ген. Корнилова – вряд ли г. Львов имеет право ныне говорить от лица этой самой революции. <...> Нам приходится указать, что деятельность г. Ключникова в правительстве адмирала Колчака не отличалась особым «либерализмом», подтверждением чему могут служить документы, хранящиеся в Париже.

Редакция вычерчивает политический профиль сменовеховства – это профиль государственников, националистов и никак уж не демократов:

Если бы мы захотели определить политическую физиономию «приставших», – нам нетрудно было бы убедиться, что Бобрищев-Пушкин²³, Львов, Лукьянов, Ключников и пр. к большевикам попали, так сказать, по атавизму. Начинали они свою карьеру сторонниками белой деспотии, ныне переходят на сторону защитников красной деспотии, чтобы – при изменившихся условиях – возвратиться вновь, быть может, к белой деспотии. <...>

Реакция – белая или красная – имеет свою логику, и большевизм, как выражение реакции, естественно притягивает к себе людей, воспитанных на преклонении перед физической силой.

<...> Коллективный Бобрищев-Пушкин с его жадной веревки для революционера (в домартовский период) и Бобрищев-Пушкин, с его апологией уничтожения буржуазии (в период настоящий), остается верен себе при всех обстоятельствах.

Вывод: не «левые либералы», а типичные реакционеры, которые уважают только грубую силу всякой власти, не брезгающей держать народ в подавлении.

Это крупные профессионалы-управители из дворян, люди моложе средних лет, только что сделавшие карьеру, когда настала революция, и нуждающиеся в твердой власти, чтобы прерванную карьеру продолжить. Еще острее впечатление от первых деклараций сменовеховцев передает статья П. Рысса «Братальщики»²⁴ в тех же «Последних новостях»: здесь на переднем плане не просто антидемократический стиль сменовеховцев, а шокирующе авторитарный стиль старого дворянского собрания, воскрешенный в обход всех демократических и социалистических сдвигов, от которых средний русский ни в России, ни в рассеянии отказаться пока готов не был – в отличие от этих крупных, родовитых и амбициозных экземпляров:

На лекции бывшего обер-прокурора Св. Синода В. Н. Львова было шестьдесят четыре человек, включая сюда лектора и клакеров. Пришло

десятка полтора людей с низкими лбами и остановившимися глазами: они обещали «бить морду» всем, кто смеялся. А смеялся весь немногочисленный зал.

У лектора зычный голос и самоуверенные манеры: словно человек только что плотно позавтракал, выпил для порядку рюмок пятнадцать зубровки и теперь в дворянском собрании произносит речь о вреде народного просвещения...

В. Н. Львов, вероятно, как бывший обер-прокурор, знаком с историей церкви, но в прочих материях он невинен, как дитя. Говорил он обо всем: о государстве, о власти, об экономике, об истории, о философии. Из этого набора слов понять можно было только одно, что В. Н. Львов во всем этом смыслит очень мало и очень плохо. Но апломб – потрясающий! Прямо – оратор из дворянского собрания!

Смысл всего этого детского лепета: большевики – есть законная власть, которой надо подчиниться беспрекословно. Народ многого еще не понял, народ ведь у нас не такой ученый, как Львов... Надо, значит, устраивать государство самим...

– Кто может народу дать свободу?

И бывший обер-прокурор гремит:

– Только законная русская власть, т. е. большевики!

– Кто может объединить Россию?

И опять дворянский громоподобный голос:

– Только большевики!

Всё – большевики. Почему – неизвестно. Доказательство не нужно: достаточно, что В. Львов декретирует.

Говорил он и об империалистах Западной Европы, говорил и о кознях русской буржуазии. Всё, как полагается тыловому братальщику.

И было стыдно тем нескольким человекам, которые сидели в зале. Было стыдно не только того, что пожилой человек, приличного воспитания и некоего прошлого, болтает невежественный вздор. Было стыдно, что, быстро перекочевав в лагерь большевиков, этот человек усердствует вовсю, не брезгуя измышлениями и ложью. Мне казалось, что всех нас бьют по лицу; это было ощущение стыда, доходившее до физической боли.

Главное в этих людях – это принадлежность к некоей элите, попробовавшей предложить новой власти свое профессиональное умение быть элитой, как несколько ранее сделало русское высшее офицерство. Здесь много точек пересечения с Толстым: дворянство, прерванная в расцвете сил карьера, идентификация с русской государственностью и, разумеется, авторитарная замашка, элитистское неприятие насильственного равенства, – и отсюда вера, что сильная власть воссоздаст естественную иерархию, которая понимается как условие здорового развития.

«Обращение» Толстого? В мае 1921 года в Париж негласным послом новой, большевистской культуры приехал Эренбург. Бывшие друзья

встретились – эта встреча многократно описана в разнообразных мемуарах. У Эренбурга сказано:

Бунин, с которым я встретился у Толстого, не захотел со мной разговаривать, а милейший Алексей Николаевич растерянно и ласково ворчал: «Ты, Илья, там набрался ерунды...» Как только я говорил, что выехал с советским паспортом, эмигранты отворачивались, одни возмущенные, другие с опаской²⁵.

У пасынка Толстого, Ф. Ф. Крандиевского, говорится об этом так:

Эренбург обедал у нас и рассказывал про теперешнюю Москву во влюбленном и романтическом тоне. После его ухода отчим (А. Н. Толстой) сказал маме:

– Он, наверное, большевик.

На другой день нам стало известно, что французские власти предложили Эренбургу в 24 часа покинуть Францию.

– Я тебе говорил! – сказал отчим маме²⁶.

То же самое событие описывается, однако, несколько иначе в очерке А. Ветлугина «Последняя метель»:

Теперь человек в огромной шляпе взял новое комиссионное поручение – поссорить зарубежных писателей с писателями, оставшимися там, за великой китайской стеной. С той же старательностью, с теми же нанятыми слезами, под ходульными косноязычными заголовками, изобретая никогда не сказанные слова, выдергивая отдельные двусмысленные пассажи, он плачет, вопит, бьет себе в грудь. В 1917 он молился о спасении России от большевиков, теперь он хочет, но не смеет, пытается, – но виляет, – молиться о спасении большевиков от России... <...> «...Метро – величайшее изобретение западной цивилизации. Всё это я любил, всё это было мне близко и дорого, но всё это гниет, зреет в России суровая культура» и т. п. – с кривляньями, с истерикой, засыпая пеплом собственную грудь, чужой ковер, лицо собеседника, гнусавил он в Париже на квартире у одного здорового писателя.. Писатель теперь ходит по знакомым и спрашивает: нельзя ли без Ильи Эренбурга?²⁷

Ветлугин, очевидно, знал Эренбурга еще в Москве, но возможно, имел случай ближе познакомиться с ним во время совместной работы в Ростовском Осваге. Нет ни малейшего сомнения, что «здоровый»²⁸ писатель», здесь описанный, – это Толстой, с которым Ветлугин сотрудничал в «Общем деле» Бурцева. Им, как мы увидим далее, еще предстояло сблизиться на общей почве сменовеховства. Итак, согласно Ветлугину, тогда, в конце мая 1921-го Толстому не понравился новый тон Эренбурга, причем не понравился гораздо больше, чем можно заключить из мемуаров последнего. Но Ветлугин не присутствовал на этом вечере у Толстых; не сгущает ли он

краски, подгоняя поведение Толстого под удобное ему истолкование? Может быть, и сам Толстой постфактум несколько сдвигал акценты в своих рассказах об этом визите, в зависимости от позиции собеседника?

Вера Бунина совершенно иначе описывает встречу Толстых с Эрэнбургом. По ее ощущению, Толстые обрадовались ему, они вовсе не были шокированы, наоборот, находились – особенно Крандиевская – под большим впечатлением от его рассказов. Получается, что правильное всех запечатлел этот эпизод чуткий и умный пасынок Толстого, Ф. Ф. Волькенштейн (Крандиевский). Толстой сперва проникся прежней любовью и сочувствием к Эрэнбургу, а потом уже начал размышлять о том, с какой позиции тот теперь выступает.

Бунина записала 27 апреля (10 мая) 1921 г.:

Вечер мы провели с Эрэнбургом. Вид у него стал лучше, он возмужал. Кроме нас, был приглашен только Ландау [г. е. Алданов – *Е.Т.*]. Сначала Эрэнбург рассказывал всё спокойным повествовательным тоном. Неожиданно пришел Бальмонт, который тотчас же сцепился с ним.

Бальмонт: У большевиков во всем ложь! <...>

Очень трудно восстановить ход спора между Бальмонтом и Эрэнбургом, да это и не важно. Важно то, что Эрэнбург приемлет большевиков. Старается всё время указывать на то, что они делают хорошее, обходит молчанием вопиющее. Так он утверждал, что детские приюты поставлены теперь лучше, чем раньше. – В Одессе было другое, да и не погибла бы дочь Марины Цветаевой, если бы было всё так, как он говорит. Белых он ненавидит. По его словам, офицеры остались после Врангеля в Крыму главным образом потому, что сочувствовали большевикам, и Бэлла Кун расстрелял их только по недоразумению <...>²⁹

Явление Эрэнбурга в новой роли вызывает у Буниной бесчисленные вопросы:

Почему же, если так там хорошо, он уехал за границу? И откуда у него столько денег, ведь в Москву он явился без штанов в полном смысле слова? Неужели скопил за 5 месяцев? И как его выпустили? Всё это очень странно... <...>

Он очень хвалил Есенина, превозносил Белого. <...> Потом он читал свои стихи. <...> Писать он стал иначе. А читает всё так же омерзительно. Толстые от стихов в восторге, да и он сам, видимо, не вызывает у них отрицательного отношения.

Итак, Толстые рады гостю и в восторге от стихов. Вере всё это не нравится, и она подозревает хозяев вечера в неискренности:

<...> Вообще, Толстые делят людей на нужных и ненужных, и нужных оберегают от мнимых соперников³⁰.

Смысл этой ревнивой реплики явно в том, что новый Эренбург оказался Толстым нужным человеком – нужнее, чем Бунин. Справедлива ли такая оценка? Или Бунину вспомнилось старое, весны 1918 г., соперничество с Эренбургом за Толстого?

Пытаясь восстановить обстоятельства втягивания Толстого в сменовеховское движение, нельзя пройти и мимо известного эпизода в мемуарах Дон Аминадо, где рассказывается о том, как в мае 1921 г. Ключников читал свою пьесу «Единый куст»³¹ в присутствии Бунина, Куприна, Толстого, Алданова, Эренбурга, Ветлугина и самого мемуариста, и о том, как бурно отреагировал на нее Толстой:

Больше всех кипятился и волновался Толстой, который доказывал, что Ключников совершенно прав, что дело не в пьесе, которая сама по себе бездарна, как ржавый гвоздь, а дело в идее, в руководящей мысли.

Ибо пора подумать, орал он на всю улицу, что так дальше жить нельзя, и что даже Бальмонт, который только что приехал из России, уверяет, что там веет суровым духом отказа и тяжкого, в муках рождающегося строительства, а здесь, на Западе, одна гниль, безнадежный, узколобый материализм и полное разложение...³²

Однако, как мы уже убедились, Бальмонт, покинувший Россию не «только что», а предыдущим летом, в действительности не восхвалял суровый дух строительства – это делал Эренбург, только что приехавший из России, – а по мере сил его опровергал. Если верить Дон Аминадо, Толстой по дороге домой после чтения пьесы бурно пытался выразить именно те идеи, которые проповедовал Эренбург, о суровой культуре отказа и гибели гнилого Запада, – но приписывал их Бальмонту. Он явно отводил внимание от роли Эренбурга в своем «прозрении».

Это подтверждает наше предположение, что для Толстого его встреча с Эренбургом и погружение в идеологию сменовеховства – единый процесс.

Семейный кризис? Но несомненно было и что-то другое, какой-то личный разлад. Толстой был среди людей, Наталья Васильевна, занимавшаяся домом и детьми, видимо, чувствовала себя заброшенной – и окружила себя поклонниками. Мой отец вспоминал, что одного из них, бывшего актера МХТ, настолько привыкли видеть сопровождающим ее с младшим сыном на прогулках, что принимали его за отца Никиты. В. Н. Бунина пишет, что ее пьянил успех, что в начале 1921 г. имели место размолвки и ссоры ее с Толстым:

23 янв./5 февраля.

<...> Вчера был Толстой. Пришел расстроенный. Я спросила, не случилось ли что? Нет, ничего. <...> в конце концов, он развеселился,

хотя перед уходом я опять заметила у него блеск ужаса в глазах. Сегодня была Наташа и рассказала, что вчера они поссорились: был день ее рождения, а Алеша не поздравил ее и весь день его не было дома <...> Обедала она с Балавинским³³, ужинала со Шполянским. <...> Наташа похорошела, ее пьянит успех. <...> Есть муж, заботящийся о хлебе насущном, не мучающий ее ревностью³⁴.

За год до того Бунин ездил с Крандиевской в Дьепп – искать виллу для обеих семей на лето. Но, записала Вера, «вкусы у них расходятся. Да и мне кажется, что с Толстыми нам будет трудно жить»³⁵. Наверно, легкомысленное отношение обоих к семейной жизни пугало Буниных – об этом говорит в своей книге о Бунине О. Михайлов, очевидно, читавший дневники в подлиннике, без бессмысленных и беспощадных купюр³⁶. И в 1921 г. Бунины не откликаются на призыв Толстого присоединиться к ним в Камбе, а предпочитают поселиться в Висбадене с Мережковскими.

Но Наталья Васильевна была глубоко недовольна собой. Мы с удивлением читаем в дневнике Буниных, что именно Крандиевская (видимо, терзавшаяся мыслями о своих родителях и сестре, оставленных в Москве и бедствующих) первая вняла проповеди Эренбурга о том, что в России творится новая культура, и жить надо там: она, несомненно, и толкала Толстого к возвращению:

Когда, уходя, я сказала Наташе, что Эренбург рисует жизнь в России не так, как есть, она вдруг громко стала говорить:

– Нет, лучше быть в России, мы здесь живем Бог знает как, а там жизнь настоящая. Если бы я была там, я помогала бы своим родителям таскать кули. А тут мы все погибаем в разврате, в роскоши.

Я возразила – живем мы здесь в работе, какая уж там роскошь!³⁷

Бунины на этот счет имели весьма неодобрительное мнение: «То, что говорит Эренбург, душа принять не может», – сказал Иван Алексеевич. Ему вторит Вера: «А Толстые этого не понимают... И Наташины тирады насчет подлой жизни здесь очень противны. Кто им велит здесь вести такую жизнь, какую они ведут?»³⁸

О недовольстве собой Крандиевской можно заключить и из ее неоконченной поэмы «Дорога на Моэлан» (писалась в 1921 г., была дописана в 1956 г.), полной ностальгии по творческой жизни, неверия в себя и зависти к окружающей полнокровной, раскрепощенной французской культуре:

Всю мишуру настало время сбросить
На этом диком, голом берегу...
К столу избранников меня не просят...

В поэме на возможность любви героиня отвечает отказом:

Я слишком замужем. И наконец,
Я слишком у иронии во власти³⁹.

На этом фоне стихи Крандиевской, описывающие лето 1921 г. в Камбе, полны пробуждающейся энергии – это, может быть, лучшие ее стихи. Несомненно, за ними сильное чувство, от них идет дух того самого своеволия, который Толстой так любовно и боязливо изображал в своей романной Даше. Героиня напоминает о своем буйном нраве:

Мне воли не давай. Как дикую козу,
Держи на привязи бунтующее сердце.
Чтобы стегать меня – сломай в полях лозу,
Чтобы кормить меня – дай трав острее перца.
Веревку у колен затягивай узлом,
Не то, неровен час, взмахнут мои копытца
И золотом сверкнут. И в небо напролом...
Прости, любовь!.. Ты будешь сердцу сниться... Июль 1921. Камб⁴⁰.

Сюжет этой маленькой стихотворной новеллы продуман автором до деталей. Встреча любящих запоздала и поэтому видимо бесперспективна. Но скрытая, подавленная, невозможная любовь, тем не менее, мучительно прорастает и грозит роковыми последствиями:

ГАДАНЬЕ

Горит свеча. Ложатся карты.
Смущенных глаз не подниму.
Прижму, как мальчик древней Спарты,
Лисицу к сердцу моему.

Меж черных пик девяткой красной,
Упавшей дерзко с высоты,
Как запоздало, как напрасно
Моей судьбе предсказан ты!

На краткий миг, на миг единый
Скрестили карты два пути.
А путь наш длинный, длинный, длинный,
И жизнь торопит нас идти.

Чуть заплывав, остынут угли,
И стороной пройдет гроза...

Зачем же веша, как хоругви,
Четыре падают туза?

Июль 1921. Камб⁴¹.

Следует двойчатка стихотворений о грехопадении – озорное первое, радостно и дико приветствующее соблазн, и удивительное, трагическое второе:

Такое яблоко в саду
Смущало бедную праматерь,
А я, – как мимо я пройду?
Прости обеих нас, создатель!

Желтей турецких янтарей
Его сторонка тeneвая,
Зато другая – огневая,
Как розан вятских кустарей.

Сорву. Ужель сильней запрет
Веселой радости звериной?
А если выглянет сосед –
Я поделюсь с ним половиной.

Сентябрь 1921. Камб⁴².

Яблоко, протянутое Еве,
Было вкуса – меди, соли, желчи,
Запаха – земли и диких плевел.
Цвета – бузины и ягод волчьих.

Яд слюною пенной и зловонной
Рот обжег праматери, и новью
Побежал по жилам воспаленным
И в обиде божьей назван – кровью.

Июль 1921. Камб⁴³.

Вместо финала – печальный постскриптуm, написанный той же осенью в Берлине: влюбленные разлучены, с ним другая:

ЦЫГАНСКИЙ РОМАНС

Недаром пела нам гитара
О роковой, о нежной встрече.
Опять сияньем и угаром
Цыганский голос давит плечи.

Глядеть на милое лицо
Твое, ах, лучше бы не надо.
Другое на руке кольцо,
И новый голос плачет рядом.

Но тот же ты, и та же я,
Пускай полжизни бури взрыли.
Ах, ты да я... Ах, ты да я...
Мы ничему не изменили.

Ноябрь 1921. Берлин⁴⁴.

Кто стоит за этими стихами? Очевидно, цыганистый красавец с гитарой Михаил Бакунин⁴⁵, один из управителей камбского имения, о котором вскользь упоминает Крандиевская в главе «Лето в Камбе». Его имя сохранила устная семейная традиция. Не испугался ли Толстой, что продолжение парижской жизни может, помимо всего прочего, еще и угрожать его браку?

Этот подспудно пульсирующий сюжет окрашивает в неожиданные цвета известный эпизод воспоминаний Крандиевской, рассказывающий о семейной ссоре, сопровождавшей чтение ей заключительных глав «Хождения по мукам». Наверняка эмоциональный фон ссоры был связан с напряжением, в то время неминуемым между супругами.

Более чем вероятно, что камбское увлечение Крандиевской возникло в ответ на неизвестные нам романтические похождения Толстого в Париже. Вполне возможно поэтому, что ее неодобрение написанного тогда варианта конца было вызвано соображениями не только вкуса, но и ревности: Толстой придумал в Париже и записал некий не согласованный с ней – то есть «случайный» – конец романа, который она считала «своим». Последовало ее неодобрение и семейная сцена, после чего Толстой написал для конца новую сцену с расклейщиком афиш, то есть оборвал роман на предоктябрьском моменте:

Толстой приехал из Парижа. Устал, озабочен. Вечером он читал мне только что написанный конец романа «Сестры», последнюю главу. Как всегда, у него неладно с концом. <...> у него конец случаен. Не оттого ли, что он устал, переработал? Он торопится под конец – вот что ужасно.

– Отдохни. Отложи работу.

Он вдруг вспылал.

– Пиши сама, – крикнул он, – и ну его к лешему!

Он схватил рукопись, в бешенстве разорвал последние листы и бросил за окно:

– Подышайте с голоду!

Хлопнув дверь, он вышел.

Мы с детьми долго ползали по саду, подбирая в темноте белые клочки. Балавинский ползал с нами на подагрических коленках. Мы

склеили всё и положили на стол. Толстой вернулся через час. Он молча сел к столу и работал до света. Я сварила ему крепкого кофе. Он кончил роман коротко и сильно.

Как странно: человек с ведром, клеящий афиши, — один этот образ сразу восстановил равновесие, и всё вокруг обрело свое место.

Мне кажется, сам Толстой доволен теперь концом.

Мы помирились. Как могло быть иначе? Он заснул на рассвете. Я глядела на его лицо, серое от усталости. Трудно жить. Кому мы нужны здесь, мой бедный писатель?⁴⁶

Ни словом, ни намеком мемуаристка не обмолвилась, что по первоначальному плану должно было описываться в заключительной главе, хотя именно это хотелось бы узнать читателям. Фраза ее о «случайном конце» двусмысленна. Ее можно истолковать так, что не понравившийся Наталье Васильевне новый конец заменял некий уже ей известный. Наверняка роман по первоначальному плану должен был кончаться Октябрем, а приехавший из Парижа Толстой удивил и встревожил Крандиевскую тем, что искал способа закончить роман, не доводя его до Октября, под влиянием чего-то, что произошло в Париже.

Переезд в Берлин и поездка в Ригу. Мы всё еще не знаем точно, как было принято решение о переезде в Берлин; по этому поводу все поневоле ограничиваются цитированием всё того же письма Толстого жене:

Жизнь сдвинулась с мерной точки. В знакомых салонах по этому поводу переполох. Это весело. Я сжигаю всё позади себя, — надо родиться снова. Моя работа требует немедленных решений. Ты понимаешь категорический смысл этих слов? Возвращайся. Ликвидируй квартиру. Едем в Берлин, а если хочешь, то и дальше⁴⁷.

Здесь неясно, почему немедленных решений требовала работа, — очевидно, чтобы продолжать начатые проекты, Толстому нужно было укрепиться на той или иной отчетливой платформе. Интересно также выражение «если хочешь, то и дальше», подтверждающее версию о Крандиевской как движущей силе поступка Толстого. Совершенно, однако, не известно, не направлял ли кто-то ее эмоции и желания, например старик С. А. Скирмунт⁴⁸, до 1905 г. по-крупному поддерживавший большевиков и попавший в ссылку, а потом разорившийся, но ставший, тем не менее, еще до войны успешным парижским предпринимателем: несомненно, он должен был оказаться на стороне Крандиевской, обожаемой Туси, своей воспитанницы, в предполагаемом конфликте с мужем, совсем ее забросившим; кстати, степень его тогдашней независимости от большевиков также совершенно неизвестна.

Так или иначе, жребий брошен, и в ноябре Толстой оказывается в Берлине. Приехав с семьей, он снимает две комнаты в пансионе на Курфюрстендамм, но вскоре отправляет жену с детьми во Фрейбург, а сам отправляется в Мюнхен – заключать договоры на перевод своих книг и работать с переводчиком А. Элиасбергом. Никто и никогда не задавал вопроса, почему Толстые несколько первых берлинских месяцев прожили на два дома. Это могли быть соображения денежные: уезжали они в стесненных обстоятельствах, набрав долгов. Толстой возлагал какие-то надежды на доход с пьесы «Любовь – книга золотая», которую весной 1922 г. должны были поставить в Париже в престижнейшем театре «Старая голубятня». Кроме этого надеяться было не на что.

Есть мнение, что Толстой имел случай пересечься в Берлине с недавно поселившимся неподалеку, тоже на Курфюрстендамм, Горьким, прошедшим в Берлине ноябрь – до своего отъезда в Швейцарию в санаторий⁴⁹. С другой стороны, Н. Примочкина считает, что это предположение основано на ошибочных датировках⁵⁰.

Мы мало знаем об этих первых берлинских месяцах, кроме того, что в ноябре 1921 г. Толстой участвует в организации берлинского Дома искусств. Ноябрьем датировано программное стихотворение Крандиевской, из которого явствует, что, несмотря на евангельскую риторику в адрес русской революции, никакого энтузиазма по поводу возвращения в Россию на тот момент у Толстых не наблюдалось⁵¹.

Не голубые голуби
Спускаются на проруби
Второго Иордана.

Слетает вниз метелица,
Колючим вихрем стелется,
Свивает венчик лдяный.

И рамена Крестителя
Доспехами воителя,
Не мехом сжаты ныне.

Горит звезда железная,
Пятиугольной бездною,
Разверстою пустыней.

Над голой кожей зябкою
Лишь ворон черной тряпкою
Взмахнет и отлетает.

Новокрещен морозами,
Дрожит младенец розовый,
Дрожит и замерзает.

Берлин, ноябрь 1921⁵²

Семья Толстого возвращается в Берлин в середине зимы, некоторое время все они помещаются в двух комнатах, а в начале февраля Толстой уезжает в поездку в Ригу, Таллин и Ковно, где выступает с чтением своих новых произведений. Его чтение пьесы «Любовь – книга золотая» имеет успех.

Этот его визит, о котором не упоминалось в толстовских биографиях, подробно отражен в рижской прессе. Газета «Сегодня» сообщила 2 февраля:

В понедельник, 6 февраля, в зале Малой Гильдии, известный писатель гр. Ал. Ник. Толстой выступит с чтением своих произведений. В программу вечера талантливый беллетрист включит отрывки из своих пьес и повестей, а также ряда неизданных еще рассказов. Последней большой работой писателя был роман «Хождение по мукам», напечатанный в парижских «Современных Записках». Сюда граф Ал. Толстой прибывает из Ковно⁵³.

Седьмого февраля, после вечера, хроника «Сегодня» оповестила читателей:

Вчера утром приехал граф Алексей Толстой. Писатель из Риги проедет в Эстонию, потом в Берлин. Сегодня в нашей газете начнется печатанием предоставленный писателем для нашей газеты ряд очерков А. Толстого. Это – отражение последовательных переживаний в России, на море, в Константинополе и Париже. Общее заглавие очерков: «Четыре картины волшебного фонаря»⁵⁴.

Петр Пильский не поскупился на похвалы Толстому в своей рецензии:

Какая прелесть тонкой и красивой литературности! Как мягко, без подчеркиваний, легко читает Толстой! Написанная в темные дни русской смуты, вся эта пьеса «Любовь – книга золотая» – светла, как майский день, полна юмора, улыбок, лиризма, вызывает веселый смех, играет всеми радостями искусства⁵⁵.

Кроме того, его «Касатку» поставили в Рижском русском драматическом театре, где теперь играла Е. Жихарева (с которой они делили первые эмигрантские тяготы на острове Халки) и целый ряд артистов из Малого театра; Толстой встречается с труппой и сам очень удачно в своей пьесе играет Желтухина. Об этой постановке сообщает рецензия «Единственный (Единственный оседлый русский зарубежный театр)» в берлинском журнале «Театр и жизнь» за подписью «Рюбанпре»:

Из всей блестящей, но рассыпанной книги, называвшейся «Российский театр», пока удалось поднять и слепить одну-единственную главу.

Это – русская драма в Риге. <...> и в Риге, уступая требованиям многочисленной публики и артистов, граф Алексей Ник. Толстой совершил довольно редкий в истории современного театра *tour de force*. Самолучно выступил в роли Желтухина в пьесе «Касатка», шедшей в русской драме. «Струсил я, – рассказывает А. Н. Толстой, – невероятно. Артисты играют превосходно, ансамбль отличный, все наши либо из Малого, либо из Александринки. Ну, думаю, зарежу и их и себя. Но тут, понимаете, странная штука вышла. Как на войне от робости на проволоку лезешь, так и я струхнул было, зато так постарался, что вышло будто не плохо. Актеры поздравляют, а публика прямо с ума посходила...» По окончании спектакля, на котором присутствовали члены местного правительства и иностранные миссии во главе с графом де-Мартель, состоялся банкет при участии видных представителей русской и латвийской общности. После речей артиста Муратова, – с достоинством несущего тяжкую особенность представлять русское искусство, – членов учредительного собрания и членов редакций латвийских газет – граф А. Н. Толстой ответил небольшой речью, в которой подчеркнул значение русских актеров за рубежом в эти тяжкие годы⁵⁶.

Рижская «Сегодня» тогда же напечатала и рассказ Толстого «Четыре картины волшебного фонаря»: «Черный призрак», названный «гл. 1», вышел в № 30 (7.02), 1922; «Картина вторая. Чужой берег» – в № 31 (8.02); «Картина третья. Галстучные булавки» (впоследствии «Галстучная булавка») – в № 32 (9.02).

Рижский эпизод упоминается в интереснейшем письме А. Ветлугина к Дон Аминадо, где выстраивается широкий исторический контекст поступка Толстого. У Дон Аминадо в «Поезде на третьем пути» говорится:

Толстые уехали в Берлин.

Ветлугин что-то невнятное промямлил, не то хотел объяснить, не то оправдаться, и последовал за Толстыми.

На прощание сказал, что любят отечество не одни только ретрограды и мракобесы и что любовь – это дар Божий...

– А вы, – закончил он, ища слов и как будто замявшись, – вы еще хуже других, ибо расточаете свой дар исключительно на то, чтоб мракобесие это поэтизировать и, соблазняя, соблазнить, как говорил Сологуб. И все-таки, несмотря на всё, я вас люблю... можете верить или не верить, мне это в высокой степени безразлично.

В доказательство непрошеной любви, спустя несколько месяцев, пришло последнее письмо из Берлина. Помечено оно было февралем 22-го года.

...хотя вы и считаете меня гнусным перебежчиком и планетарным хамам, но упорно не отвечать на письма еще не значит быть новым Чаадаевым и полнокровным европейцем.

Хочу, чтоб вы знали, что и в моем испепеленном сердце цветут незабудки.

Посылаю вам целый букет.

Издательское бешенство всё возрастает.

«Слово» открыло отделение в Москве, на Петровке!..

И, кроме того, переходит на новую орфографию, которую вы так страстно ненавидите.

А С. Ефрон возвращается на родину, где ему возвращена типография. Хлопотал об этом Алексей Максимович Пешков, он же Горький.

«Грани» – издательство проблематичное, настроение правое, но с деньгами у них слабо.

Продаются, однако, и они хорошо, и альманах «Граней» допущен в Россию.

Незабудка номер два: в «Доме искусств» в очередную пятницу были Гессен и... Красин.

После этого А. А. Яблоновский и Саша Черный кажутся ультразубрами.

Тема дня – приезд двух советских знаменитостей, поэта Кусикова и балетриста Бориса Пильняка.

Оба очень славные ребята, таланты недоказанные, но пить с ними весело, рассказывают много такого, о чем мы и понятия не имеем.

С ними, с Ященко, Толстым и Соколовым-Микитовым много и часто пьянствуем.

Воображаю ваше презрение.

Толстой вернулся из Риги в отличном настроении.

Имел огромный успех, сам играл Желтухина в своей «Касатке».

Но дело не в этом, а в том, что Рига – аванпост, а также и трамплин.

Все переговоры ведутся в Риге, а, судя по советской «Летописи литераторов» и по преувеличенному ухаживанью Пильняка, – Толстой по-прежнему любимец публики.

Так что будьте уверены, что продолжение последует...⁵⁷

Какие переговоры, с кем и о чем велись в Риге – до сих пор неизвестно. К советским дипломатам Толстой наверняка пока еще не ходил, блюдя декорум, – ведь и о «Накануне» он вначале, весной 1922 г., поддерживал версию, что она якобы издавалась на деньги частного лица. Крупные литературные чиновники? Кто из них посетил Ригу в это время? Не советские ли торгпреды, друзья Горького и Марьи Игнатьевны, сидящие в Латвии? Или сыграл какую-то роль М. Ю. Левидов – тогда корреспондент РОСТА в Ревеле, потом ставший заведующим московской конторой «Накануне»?

По возвращении из Риги Толстые переезжают в четырехкомнатную квартиру: жизненный уровень семьи, очевидно, повышается, и возвраща-

ется семейный мир – в январе следующего года у них родится второй сын. Толстой начинает редактировать «Литературное Приложение» к «Накануне», тем самым открыто связав свое будущее со сменовеховским проектом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин. 1921–1923. Париж, 1983 (I); Париж–Москва, 2002 (II). Все ссылки по второму изданию.
- ² Примочкина Н. Горький и писатели русского зарубежья. М., 2003.
- ³ Переписка А. Н. Толстого. В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 287.
- ⁴ 22 марта 1920 г. Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: В. 3 т. Под редакцией М. Грин. Т. 2. Франкфурт-на-Майне. 1981. С. 8. Мы видим, что Бунин здесь предьявляет архаизаторские претензии Алексею Толстому, резко не одобряя символистские обертоны в «Хождении по мукам». О. Михайлов так развивает это мнение: «Там, где Толстой шел от жизни и живых впечатлений, – получались блестящие страницы, не уступающие классике XIX века, а по силе изобразительности, свежести, соку, выпуклости рисунка содержащие в себе то сокровенно-толстовское, что принес в отечественную словесность этот замечательный художник. А вот когда он писал о том, что знал понаслышке, брал "из вторых рук", приходилось напускать символистского туманца, например в изображении большевиков. И сразу появлялась книжность, вторичность и просто художественная неправда» (Михайлов О. Н. Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана... М., 2002. С. 343). Критик забыл, что изображения могут быть «сочными» и «выпуклыми», но при этом совершенно лживыми, – ср. остальные тома трилогии.
- ⁵ Львов Георгий Евгеньевич (1861–1925) – князь, один из руководителей Объединенного комитета Земско-городского союза, кадет, член I Государственной думы, глава Временного правительства (март-июнь 1917), представитель Омского правительства в США и Западной Европе. Эмигрировал в 1918 во Францию, возглавлял Русское политическое совещание в Париже. Толстой его любил и оставил его превосходный портрет в повести «Эмигранты».
- ⁶ Чайковский Николай Васильевич (1850–1926) – общественный и политический деятель, народник, организатор религиозной коммуны в Америке, вернулся в 1907, создавал кооперативное дело, стал кадетом, затем народным социалистом. Член Учредительного Собрания. Один из создателей «Союза Возрождения России». Возглавлял Северное коалиционное правительство в Архангельске. В Париже с 1919, был членом Русского Политического Совещания, выступал за интервенцию.
- ⁷ Анри Виктор – французский психолог, профессор и секретарь Русской Школы общественных наук в Париже (1901–1906).
- ⁸ Переписка А. Н. Толстого. Т. 1. С. 288.
- ⁹ 17/ 4 апреля 1920. Устами Буниных. Т. 2. С. 9.
- ¹⁰ Там же. С. 10.

- ¹¹ Контрапунктом к этому реконструируемому сюжету может быть история того, как «Русская земля» в ноябре 1921 г. выбросила из своего плана уже объявленную книгу И. Ф. Наживина «Новые рассказы» после того, как автор засыпал Бунина письмами с антисемитскими нападками на руководителей издательства, – см. публикацию писем Наживина: С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом. М., 2002. С. 301–302.
- ¹² Полнер Тихон Иванович (1864–1935) – журналист, историк, издатель, в Париже с 1919 г., после «Русской земли» был соредактором журналов «Голос минувшего» и «Борьба за Россию».
- ¹³ Устами Буниных. Т. 2. С. 35–36.
- ¹⁴ Возможно, этому способствовал Алданов: прослеживается некая равнодушие к Толстому с его стороны, например, 26 июня 1922 г. в первом номере парижской газеты «Слово» (под ред. С. Ф. Штерна, бывшего редактора «Одесского листка») он, отвечая на анкету, кто в эмиграции наиболее выдвинулся из писателей, начал свой список с Алексея Толстого.
- ¹⁵ Устами Буниных. Т. 2. С. 37.
- ¹⁶ Новый журнал. 1965. № 80. С. 261.
- ¹⁷ Публикация и комментарий: *Флейшман Л. и др.* Русский Берлин 1921–1923. С. 106–107.
- ¹⁸ *Толстой А. Н.* Собрание сочинений в 10 т. Т. 10. М., 1986. С. 22.
- ¹⁹ РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 33. Д. 243. Л. 1. Копия на правах подлинника. Машинопись.
- ²⁰ Письмо Горького Ленину от 22 ноября 1921 г. // *Неизвестный Горький.* М., 1994. С. 41.
- ²¹ Последние новости. 1921. 15 нояб.
- ²² Львов Владимир Николаевич (Львов 2-й, 1872–1934) – «октябрист», депутат 3-й и 4-й Дум, обер-прокурор Св. Синода во Временном правительстве. В эмиграции в 1921 г. примкнул к «сменовеховству», выступил в Париже с докладом на тему «Советская власть в борьбе за русскую государственность», в 1922 вернулся на родину, занимался церковной политикой, в 1927 арестован и выслан в Томск.
- ²³ Бобрищев-Пушкин В. Д. (1875–1958) – адвокат, тов. председателя партии октябристов. Писал под псевдонимом «Громобой». В 1918 г. был защитником В. Пურიшкевича на его процессе. В 1919 г. бежал на юг и служил в органах пропаганды армии Деникина (ОСВАГ). Участник сборника «Смена вех». Окончательно вернулся в СССР в 1923 г. Был членом Ленинградской коллегии адвокатов. Во время «чисток» был арестован и пробыл в заключении около 8 лет. Освобожден в 1946 г.
- ²⁴ Петр Рысс. 18 нояб. 1921. С. 2. Автор так определяет братальщика: «самый завалиющий мужичок, при помощи которого большевики разлагали армию. Лозунг: "Долой буржузиат, да здравствует враг!" Нынешний эмигрантский братальщик усвоил старую программу».
- ²⁵ *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь // Собрание сочинений: В 9 т. Т. 8. М., 1966. С. 386.
- ²⁶ *Крандиевский Ф.* Рассказ об одном путешествии // Звезда. 1981. № 1. С. 163.

- ²⁷ Ветлугин А. Сочинения; Записки мерзавца. М., 2000. С. 144.
- ²⁸ Приблизительно тогда же в споре, развернувшемся вокруг сменовеховства, молодой эмигрантский писатель Александр Дроздов писал в редактируемом им журнале «Сполохи», в тот момент еще осуждая сменовеховство Толстого: «... уход писателей в "Накануне" необычайно согласен с мыслями об осиновом коле, который вбит литературой в нездоровое свое "вчера". Здоровье предполагает прямоту совести <...> Чем крепче будет мужать здоровое начало в словесности, тем здоровее станет атмосфера вокруг нас, тем скорее гр. Толстой – истинно наш по писательству своему – в последний раз захлопнет двери случайной своей редакции» (Дроздов А. Мысли о здоровом // Сполохи. 1922. № 9 (июль). С. 24–25). Однако вскоре и сам Дроздов тоже присоединился к сменовеховцам.
- ²⁹ Устами Буниных. Т. 2. С. 36–37.
- ³⁰ Указ. соч. С. 38.
- ³¹ Ключников Ю. Единый куст. Драматические картины из русской жизни 1918 года. «Книгоиздательство писателей в Берлине», 1923. Содержание ее излагается в: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 265.
- ³² Дон Аминадо. Поезд на третьем пути // Наша маленькая жизнь. Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания. М., 1994. С. 666.
- ³³ Балавинский Сергей Александрович – адвокат, в 1917 пом. начальника департамента полиции в Петрограде, затем в эмиграции, деятель Союза городов.
- ³⁴ Устами Буниных. Т. 2. С. 26–27.
- ³⁵ Указ. соч. С. 15.
- ³⁶ Михайлов О. Указ. соч. С. 347.
- ³⁷ Устами Буниных. Т. 2. С. 38.
- ³⁸ Указ. соч. С. 39.
- ³⁹ Крандиевская-Толстая Н. В. Грозный венок: Стихи и поэма. СПб.: Лицей, 1992. С. 69.
- ⁴⁰ Указ. соч. С. 49, 51.
- ⁴¹ Там же. С. 51.
- ⁴² Там же. С. 52.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же. С. 54.
- ⁴⁵ Скорее всего, это Бакунин Михаил Алексеевич, доживший, по крайней мере, до конца 1950-х, – эмигрант, один из трех управляющих именем Союза городов в Камбе (с адвокатом С. Балавинским и поэтом В. Ладыженским).
- ⁴⁶ Крандиевская-Толстая Н. В. Воспоминания. Л., 1977. С. 184–185.
- ⁴⁷ Это письмо обычно цитируется по воспоминаниям Крандиевской: Указ. соч. С. 193.
- ⁴⁸ Сергей Аполлонович Скирмунт (1863–1932) – московский миллионер, меценат, друг Горького. В 1899 году основал издательство. Был близок к большевикам. В 1902 г. был арестован и заключен в тюрьму, в 1903–1904 гг. находился в ссылке в Олонецкой губернии. В 1905 г. субсидировал газету большевиков «Борьба». Владелец книжного магазина «Труд», разорившегося в 1907 году (см.: Минцлов С. «Петербургский дневник». На Чужой Стороне. Историко-литературные

- сборники. IX. Берлин–Прага, 1925. С. 154. Ср. также: *Минцлов С.* Петербург в 1903–1909 годах. Рига, 1931. С. 238–239). Семья Крандиевских жила в 1900-х годах в его доме в Гранатном переулке в Москве (*Крандиевская-Толстая Н.* Воспоминания. Л., 1977. С. 20–24). Скимунта упоминает Бунин в связи с появлением А. Н. Толстого в эмиграции: «...приехал в Париж, встретил там старого московского друга Крандиевских, состоятельного человека, и при его помощи не только жил первое время, но даже и оделся и обулся с порядочным запасом» (цит. по изд.: *Бунин И. А.* Собрание сочинений в девяти томах. Т. 9. М., 1967. С. 440. См. также: «Третий Толстой» // Воспоминания. Париж, 1950).
- ⁴⁹ *Баранов В.* Революция и судьба художника. А. Толстой и его путь к социалистическому реализму. М., 1983. С. 141.
- ⁵⁰ *Примочкина Н.* Указ. соч. С. 110–111.
- ⁵¹ Устная семейная традиция сохранила версию, что из Берлина в Россию Крандиевская уезжать и позже не хотела.
- ⁵² *Крандиевская Н. В.* Указ. соч. С. 55. Это стихотворение написано в те несколько ноябрьских дней, что семья Толстого провела в Берлине. В 1918 г. в Москве от холода и голода умер новорожденный первенец сестры поэтессы – Надежды Васильевны (Дюны).
- ⁵³ Гр. Ал. Ник. Толстой // Сегодня [Рига]. 1922. № 26 (2.02). С. 3 <в рубр.: «Хроника»>; см. также: [Б.п.] Вечер Ал. Толстого // Сегодня. 1922. № 27 (3.02); Граф Алексей Толстой // Сегодня. 1922. № 29 (5.02). С. 3.
- ⁵⁴ Граф Алексей Толстой // Сегодня. 1922. № 30 (7.02). С. 4.
- ⁵⁵ П. [Пильский П.] Вечер Ал. Толстого // Сегодня. 1922. № 31 (8.02). С. 4.
- ⁵⁶ Театр и жизнь [Берлин]. 1922. № 8. С. 15.
- ⁵⁷ Цит. в: *Дон Аминадо.* Указ. соч. С. 667–668. «Испепеленное сердце» и незабудки в вышеприведенном письме – образы из «Облака в штанах»: «пожар сердца» и «это господь нюхает / души моей незабудки». «Слово», берлинское книгоиздательство, считавшееся правым, – его основал И. В. Гессен, издатель берлинской центристской газеты «Руль» (1920–1931), а одним из редакторов был С. Ф. Штерн, который до 1920 г. выпускал «Одесский листок»; публиковало оно классиков, научную литературу и «Архив русской революции». «А С. Эфрон» – «а» здесь, скорее всего, союз – это, очевидно, С. Я. Эфрон, крупнейший и знаменитейший русский издатель. По поводу визита Красина в Дом искусств в странном сочетании с И. В. Гессеном: в феврале 1922 г. именно дома у последнего состоялся вечер Пильняка и Толстого (*Флейшман Л. и др.* Русский Берлин 1921–1923. С. 32. То, что даже правое «Слово» Гессена наводило мосты с Россией, несколько позже дало повод сменовеховцам оспаривать свое исключение из эмигрантского Союза писателей и журналистов (*Гуль Р. А.* Я унес Россию. Т. I. С. 98–199). Летопись литераторов – это петроградский журнал «Вестник Дома Литераторов», ставший, правда позднее, весной, рупором возмущения писателей поступками Толстого.

ЛАЗАРЬ ФЛЕЙШМАН

ОБ ОДНОМ ЗАБЫТОМ ЭПИЗОДЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ РУССКОГО БЕРЛИНА

Подписывать коллективные письма Борис Пастернак всю жизнь не любил. Его неприязнь к подобной форме выражения общественной и литературной позиции усугублялась воспоминаниями о конфузе на самой заре его литературной деятельности, когда его подпись появилась под манифестом в первом печатном выступлении литературной группы «Центрифуга» – в «Руконоге». На присоединение своей подписи к коллективным письмам он с тех пор соглашался нехотя, под давлением обстоятельств, и наибольшее число таких случаев приходится на середину 30-х годов, когда поэт оказался втянутым в общественную борьбу и в контакты с руководством государства.

Тем более странной кажется его подпись под документом, не обратившим серьезного внимания историков литературы. В канун Нового, 1923 года практически одновременно в двух главных русских берлинских эмигрантских газетах – в «Руле» и в «Днях» – появилось следующее письмо:

С. С. Юшкевич выпустил в издательстве «Москва» свой роман «Леон Дрей», который был отпечатан в Вюнсдорфской типографии американского союза христианской молодежи (У.М.С.А.).

Спустя некоторое время по выходе этой книги союз христианской молодежи распорядился скупить все имевшиеся на складе издательства и в книжных магазинах экземпляры издания, таким образом гильотинировал книгу.

Считая такой акт покушением на свободу слова и творчества, мы, русские писатели, решительно протестуем против подобных действий американского союза христианской молодежи.

Б. Пастернак, В. Амфитеатров-Кадашев, Бор. Зайцев, П. Муратов, Илья Эренбург, Иосиф Матусевич, И. Коноплин, В. Лурье, И. Одоевцева, А. Бахрах, Вадим Андреев, Виктор Шкловский, М. Горький, Владислав Ходасевич, С. Поляков-Литовцев, Иван Шмелев¹.

Но еще большее изумление вызывает то обстоятельство, что в обеих газетах, несмотря на некоторые различия в порядке перечисления подпи-

сей², имя Пастернака фигурирует *первым*. Факт этот вызывает искушение подозревать, что именно ему принадлежали инициатива составления данного документа и решающая роль в его написании. Но такому предположению противоречат нейтрально-безликие стилистические черты, которых не встретить в текстах, действительно сочиненных поэтом. Недостоверным это предположение выглядит и потому, что Пастернак, всегда сторонившийся газетной прессы, свел свои публичные выступления в Берлине к сравнительно редким случаям чтения стихов³. К моменту составления письма в защиту Юшкевича литературная известность Пастернака в берлинских кругах была несравненно ограниченнее и, так сказать, «фрагментарнее», чем в Москве⁴. Фактор «подземной» славы, на который в связи с Пастернаком ссылались Брюсов и Цветаева, для русского Берлина значения не имел. Первое издание «Сестры моей жизни», выпущенное в Москве в июне, на берлинский книжный рынок не поступало. Единственного отклика на него в берлинской печати – рецензии Эренбурга, напечатанной в шестом номере «Новой Русской Книги»⁵, восторженных упоминаний Пастернака в других его статьях и включения Пастернака в антологию «Портреты русских поэтов» (март 1922), – как и подчеркнутых знаков уважения Пастернаку со стороны Маяковского при посещении Берлина в октябре-ноябре 1922 года, было, конечно, недостаточно для того, чтобы придать молодому, чуть ли не начинающему поэту такую солидность, которая оправдала бы выставление его подписи на первое место⁶. Второе же, берлинское издание «Сестры моей жизни», анонсированное Гржебиным в сентябре, вскоре после прибытия автора из Москвы⁷, поступило в продажу в те самые дни, когда составлялось «юшкевичское» письмо, и говорить о его резонансе было преждевременно⁸. То, что первое место, отведенное Пастернаку в заявлении по поводу «Леона Дрея», не соответствовало ни действительному положению поэта в берлинских литературных кругах, ни его самоощущению, подтверждается его собственными словами в письме, направленном в Москву В. П. Полонскому спустя несколько дней, в начале января 1923 г.:

Неужели вам ничего не сказало то, что обо мне вы перестали вообще слышать, именно вот это обстоятельство, именно оно, само по себе. Уж не объяснили ли вы себе его простейшим и бездушнейшим образом? Неудачей? – Упал, мол, в цене, – что-то ничего о нем не слышать. А, помнится, я предупреждал о том, что «литературы» в Берлине делать не собираюсь⁹.

Именно на фоне намерения «не делать литературы» в Берлине неожиданно видное место, отведенное Пастернаку под «Письмом в редакцию», приобретает особую остроту и вызывает недоумение. Встает вопрос, почему судьба «Леона Дрея» могла вызвать у поэта такое беспокойство? С дру-

гой стороны, эпизод с книгой Юшкевича сегодня кажется вообще не вяжущимся со всем духом деятельности УМСА, с той ролью, которую эта организация играла в области русской культуры в XX веке.

Скандал разразился, когда в «Руле» 16 декабря¹⁰ появился следующий фельетон:

БЕРЛИНСКО-АМЕРИКАНСКИЕ ПОХОЖДЕНИЯ ЛЕОНА ДРЕЯ

Вот какие диковинные происшествия случаются иной раз на белом свете.
Имеющий уши – да слышит.

— — —

Писатель Семен Юшкевич привел с собой в Берлин Леона Дрея.

Своего старого приятеля из Одессы.

Леон Дрей – личность известная, и на берлинском издательском рынке его появление произвело сильное впечатление. Издательство «Москва» поставило вопрос ребром.

– Семен Соломонович, – обратилось оно к Юшкевичу, – продайте нам своего Леона.

Юшкевич подумал, поторговался и продал.

Леон Дрей перешел в ограниченную известным количеством тысяч экземпляров собственность издательства, а Юшкевич на вырученные от сделки марки снял квартиру в Шарлоттенбурге. А то где еще снимать квартиру русскому писателю!

Через месяц Дрей вышел в берлинский свет и засиял нарядной обложкой в витринах русско-берлинских книжных магазинов.

Тем бы, казалось, дело должно было и кончиться.

Не таков мужчина этот, коварный одессит, чтобы на таком шаблонном аккорде заканчивать свою блестящую карьеру.

И придумал он штуку, перед которой побледнели даже проделка Лундберга Евгения, сжегшего, по газетным преданиям, книгу Льва Шестова.

Придумал такое.

— — —

Типография, в которой набирался Дрей, принадлежала «У.М.С.А.». В переводе на общепринятый язык сии таинственные буквы означают «Союз Христианских молодых людей в Америке».

Обстоятельство с виду невинное, а на деле оказалось чреватым большими и страшными последствиями. Пока книга печаталась, всё шло благополучно.

Но после выхода ее из печати христианские молодые люди обошлись с книгой не по-христиански.

Обиделись чего-то на Леона Дрея и стали его уничтожать. За что обиделись, неизвестно. То ли за еврейское происхождение Дрея, то ли за его безжидовщины.

Получили из Америки специально на предмет изъятия Леона Дрея 9 миллионов марок и честно начали осуществлять суровое предписание центра.

Спрос на Дрея возрос до невероятных размеров. Приказчики книжных магазинов ежедневно требовали новых прибавок.

Специально за Леона Дрея.

А христианские молодые люди скупали и скупали как в трансе. Скупили уже все запасы книжки.

Леон Дрей – хитрая штучка – попал не только в знаменитости, а в библиографические редкости. Этакая головокружительная карьера. Чего только эти одесситы не смогут!

Шутка шутками, но вот совершенно серьезно:

– Неужели христианские молодые люди не знают другого назначения для общественных денег, кроме расходования их на изъятие неподходящих книг?

Оно конечно.

Книги свою судьбу имеют. Но причем в книжной судьбе общественные деньги, да еще на культурные цели предназначенные?¹¹

В текст статьи Лери вкралось загадочное, затемнявшее ее смысл слово – «безжидовщина», и в следующем же номере автор фельетона поспешил дать необходимую поправку:

Вчера на столбцах «Руля» было совершено злодейское преступление.

В заметке моей о берлинско-американских похождениях Леона Дрея ясное как шоколад слово «безнравственность» оказалось превращенным в таинственную и жуткую «безжидовщину».

Смысл этого загадочного слова не могли объяснить даже такие признанные авторитеты, как Брокгауз и Ефрон.

Благодаря энергично принятым мерам виновников удалось обнаружить только в тот же день. Они оказались корректорами «Руля», молодыми, но закоренелыми преступниками-рецидивистами.

Безжидовщина – не первый грех на их отягощенной досадными опечатками совести.

О вышеизложенном я почел своим неприятным долгом довести до сведения благосклонных читателей.

Пусть знают, что корректора, а не я, занимаются обогащением русского языка новыми словами¹².

Самому С. С. Юшкевичу решение о конфискации стало известно, по всей видимости, 14 декабря, когда он обратился к М. Горькому:

Пишу Вам еще и по другому поводу. «Леон Дрей» был напечатан в типографии при YMCA (Союз американской христианской молодежи) – Общество это под официальным предлогом, что книга остра, не желало, чтобы на ней значилась фирма типографии YMCA, и скупило весь остаток книг, причем скупает книгу «Леон Дрей» в магазинах, и несколько дней тому назад внесло моему издателю без малого 9 миллионов марок. Таким образом, книга исчезла на рынке¹³.

Удар этот для писателя был особенно болезненным потому, что «Леона Дрея», над которым он работал 10 лет, он считал лучшей своей вещью¹⁴.

Выпущен был роман двумя томами: первый содержал вышедшие в России в 1907–1913 гг. первую и вторую части; второй том целиком был отведен третьей части, законченной в 1917 г. Оба тома вышли из печати порознь, с перерывом в несколько недель¹⁵, и оба вместе числились в каталогах берлинских русских книжных магазинов с середины ноября¹⁶. Таким образом, между появлением издания в продаже и решением об его изъятии прошло не менее месяца. Чем же вызвано было странное это решение?

Издательство «Москва», созданное при крупнейшем в тогдашнем Берлине русском книжном магазине, к деятельности своей приступило с января 1921 года¹⁷. Набирались издаваемые им книги большей частью у Е. А. Гутнова, а также в других профессиональных типографиях, – но обычно не в Вюнсдорфе. Во время первой мировой войны в этом берлинском предместье располагался один из лагерей для военнопленных¹⁸. Американский Христианский Союз молодых людей, после окончания войны развернувший широкую культурно-просветительную деятельность в разных странах Европы и основавший систему заочного преподавания для русских и в Германии (с августа 1921), и в советской России, открыл в Вюнсдорфе осенью 1921 года политехникум, задачей которого были обучение и профессиональная переквалификация находившихся в Германии русских беженцев и бывших военнопленных¹⁹. Спустя год русская колония в Вюнсдорфе насчитывала около 500 человек, причем в политехникуме, где было около 240 учащихся, существовала, в частности, типографская и переплетная артели²⁰. Закрылась школа спустя год – в октябре 1923 года²¹.

Описываемый эпизод совпал с наступлением глубокого кризиса и ощущением тупика, в который заходила в те дни «русская» деятельность ХСМЛ²². Необходимость перемен вызвала шаги, затронувшие, в частности, и YMCA-Press. Если в начале своего существования издательство²³ ставило перед собой чисто прикладные, образовательные задачи и выпустило буквари и переводы американских школьных учебников в количестве тысяч экземпляров, надеясь на их использование в советской России, то поздней осенью 1922 года, когда эта надежда стала ослабевать, издательству пришлось задуматься о полном изменении своего направления.

Вставший во главе русского сектора Союза П. Ф. Андерсон вспоминал:

К сожалению, в 1923 г., под предлогом предоставления льгот отечественной продукции, было наложено эмбарго на ввоз в Россию любых книг на русском языке. Эмбарго нанесло смертельный удар нашему типографскому предприятию в Праге, и сначала казалось, что нашей издательской деятельности пришел конец. Само собой разумеется, эмбарго стало неустрашимым препятствием в продолжении деятельности Русской Заочной школы в Советском Союзе. Мы оказались на грани катастрофы. Нам пришлось закрыть пражское предприятие, мы нуждались в помещении для хранения изданных здесь книг, а также в новом рынке сбыта для них²⁴.

Радикальное перепрофилирование издательства стало возможным из-за появления в Берлине большой группы высланных из России и привлечения видных представителей религиозной мысли из их числа к деятельности Христианского союза молодых людей²⁵. Так в Берлине была возобновлена закрытая советской властью русская Религиозно-философская академия. Ее торжественное открытие состоялось 26 ноября²⁶. Руководители ХСМЛ П. Ф. Андерсон и Д. Лаури приступили к переговорам с Н. А. Бердяевым и Н. Н. Вышеславцевым, предложившими издание книг богословско-религиозного содержания, совершенно отличных по характеру от репертуара издательства в Праге²⁷.

Особенности этого момента служат объяснением тому, почему группа, занявшаяся выработкой нового направления издательской деятельности, проявила повышенную чувствительность к выходу книги Юшкевича, на которой красовалось указание: «Вюнсдорф. Типография Артели "Печатное Искусство" при У.М.С.А.»²⁸. Контракт с издательством «Москва» был заключен, очевидно, еще до того, как высланные оказались в Берлине и встала задача определения новой ориентации УМСА-Press. Произшедшие с тех пор события коренным образом изменили ситуацию, и возникшее в Берлине на новых условиях издательство УМСА-Press должно было позаботиться о безупречной репутации намечавшегося дела.

Сколь ни неоправданными кажутся действия руководства УМСА ныне нам – как, впрочем, они казались и лицам, подписавшим тогда письмо в «Руле» и «Днях», – соображения, которые продиктовали решение устранить малейшие основания для подозрения о какой бы то ни было причастности этой организации к выпуску книги Юшкевича, были вполне вескими. Упомянутые в фельетоне Лери мотивировки: «антисемитизм» и «безнравственность» – не были надуманными. Можно предполагать, что глаза руководителям американского издательства на потенциально вредные стороны произведения Юшкевича раскрыли их новые русские партнеры. Ведь не только «Леон Дрей», но в свое время и другие его сочинения навлекали

на себя обвинения в том, что его изображение еврейской жизни и еврейских персонажей играет на руку враждебной евреям пропаганде. Роман, начиная с первой своей части (1908), аккумулировал в себе эту тенденцию творчества писателя²⁹. Совершенно не вязался с намечаемым обликом будущего издательства и моральный план книги. Хотя избранный автором метод не оставлял сомнения в том, что его главный герой – «мерзавец», «хам» и «пройдоха» (как Леон сам себя называл), никакого позитивного этического противовеса текст не выдвигал³⁰. Все остальные герои обрисованы были в столь же карикатурном ключе. Вызывающе гротескными выглядели медитации этого «мерзавца» о Боге: «Чорт знает, для чего Он так высоко забрался. Живи Он поближе, я бы к Нему часто в гости ходил, – с усмешкой и не сознавая ее, думал он. – Нехорошо он это устроил! Кто бы мог Его так развлечь, как я? Сколько удовольствия я бы мог Ему доставить!»³¹ и т. д., которые, конечно, были совершенно неуместными в контексте работы, предпринятой Христианским союзом молодых людей.

Стоит напомнить, что борьбу с антисемитизмом ХСМЛ считал одной из своих главных задач в Европе. В статье в парижском еженедельнике «Еврейская Трибуна» Е. Д. Кускова по этому поводу писала:

Стыдно сказать, но в этом смысле, в смысле здорового просвещения молодежи, американский «Союз христианских молодых людей» делает неизмеримо больше, чем русское общество³².

Не будь столь широко задуманной перестройки издательской деятельности, руководители YMCA отнеслись бы, вероятно, с большим хладнокровием к продукции их учебной артели. Но, с другой стороны, если бы художественные достоинства романа были бесспорными, ущербные стороны его тематики вряд ли вызывали бы столь сильное отталкивание. Однако художественные черты «сатирического» метода изображения у Юшкевича выглядели столь же сомнительными, как и идейная платформа автора, какой она представляла в романе.

В этой связи тот факт, что первым, к кому бросился Юшкевич с жалобой на изъятие «Леона Дрея», был Горький, обнажает предельную иронию ситуации, поскольку в свое время Горький резко осудил первую часть «Леона Дрея» и наотрез отказался печатать его в «Знании»³³. Он писал тогда К. П. Пятницкому:

Дорогой друг –
рукопись Юшкевича вчера получил, прочитал, возвращаю, вместе с его оригинальным письмом. Печатать эту длинную и скучную вещь нам – нет никаких оснований. Помимо общей неудачности «Леона Дрея», автор выбрал для создания его крайне неудобное время. Глуп этот Семен Соломонович или он не замечает ничего вокруг себя, ослепленный вдохновениями своими?³⁴

Как видно, на него не произвели никакого впечатления те доводы, которые, посылая первую часть «Леона Дрея», Юшкевич выдвигал для объяснения сделанного им художественного выбора:

<...> работа моя мне очень дорога той стороной своей, которая, как мне кажется, должна иметь преобладающее влияние в способах изображения действительности. Я имею в виду сатиру. Сейчас мы переживаем период упадка. Вот тут и пора оглянуться на жизнь и вскрыть ее противоречия и ударить ее бичом, который давно уже свистел в воздухе. Если мне это удалось в моей новой вещи – то предо мной открылась другая дорога – важная для будущих работ³⁵.

Горького явно раздражали как раз обе стороны произведения, и художественная, и идейная – и «сатирическая» прямолинейность создаваемого портрета главного героя, и «политическая» несуразность его, поскольку автор, казалось, совершенно не считался с тем, что его сочинение оказывается созвучным самой дешевой антисемитской демагогии. Досада Юшкевича повлекла за собой отход Юшкевича от издательства «Знание», в репертуаре которого публикации его вещей прежде играли столь значительную роль³⁶. Дальнейшие контакты характеризовались преимущественно отрицательным, глубоко скептическим отношением Горького, и даже энтузиазм по поводу новой пьесы Юшкевича «Miserege» общей негативной его оценки не смягчил. 23 мая (5 июня) 1910 года он сообщал с Капри Е. П. Пешковой:

Вчера уехал Юшкевич, чему я очень рад. Он чувствует себя великим писателем и ужасно надоед длиннейшими славословиями собственной персоне своей. Однако он написал недурную вещь – «Miserege», она принята в Худож<ественный> театр. Это – из лучших его работ. Он, вероятно, порвет со «Знанием» окончательно, счастливец!³⁷

Бунину в те же дни он писал:

Мне показалось, что Семен Соломонович стал еще более невежествен и криклив. Он, однако, довольно хитер и, позволяя смеяться над собой простакам, порою третирует их просто – великолепно, хотя и грубо. Литературу он не любит и – никого не любит. Жаждет успеха, думаю – добьется его. Поехал к Амфитеатрову делать «хорошую прессу» для «Miserege». Знаете Вы эту вещь? Мне она показалась одной из наилучших его работ. Очень искренно – и так просто на эту тему «о воле к смерти», пожалуй, никто из наших современников не писал³⁸.

А Амфитеатрова, сильно увлекшегося новой пьесой Юшкевича, он предостерегал:

Юшкевича – переоцениваете. Ой, я его с начала знаю и – провижу конец³⁹.

Не изменил Горький своего мнения о нецелесообразности печатания «Леона Дрея» и после выхода второй его части⁴⁰. Особенности творчества Юшкевича, которые обусловили отрицательное отношение Горького, с тех пор не только не исчезли, но, напротив, обозначились в третьей части романа еще резче⁴¹. Но коль скоро прежняя оценка Горьким «Леона Дрея», в сущности, совпадала с будущей реакцией УМСА, чем объяснить появление его подписи – как и подписей его ближайших в ту пору союзников (Ходасевич, Шкловский) под письмом в «Руле» и «Днях»⁴²? Пойти на это его побудило не только само по себе уничтожение книги, но и, видимо, негодование по поводу вмешательства иностранцев, «американцев», в жизнь русской литературы. Вероятно также, что двигали им и более серьезные опасения относительно того, по какому руслу пойдет новое издательство в результате только что объявленного альянса Союза христианских молодых людей с высланными из советской России представителями интеллигенции. Вот почему Горький не только подписал петицию, но и присоединился к идее о том, чтобы ближайший ему в Берлине издатель З. И. Гржебин (в альманахе которого «Шиповник» появилась в 1908 году первая часть «Леона Дрея») заново напечатал полный текст романа взамен уничтоженного американцами тиража⁴³.

Но если задним числом оказалось, что Горький согласился поддержать «реабилитацию» «Леона Дрея», то при апелляции к нему в письме от 14 декабря Юшкевич, конечно, уверенным в позиции его быть не мог, раз столь категоричным было неприятие романа Горьким прежде. Это заставило Юшкевича подстраховаться и искать иного пути для защиты своего произведения. Коллективное письмо писателей, составленное после фельетона Лери в «Руле», и было таким запасным вариантом.

Группа подписавших протест не была однородной, но представлены в ней были не все литературные лагеря. Бросалось в глаза отсутствие, во-первых, «накануневцев» – с Алексеем Толстым во главе, во-вторых, левого крыла распавшегося в ноябре Дома Искусств (возглавлял это левое крыло Н. Минский) и, наконец, основанной А. Дроздовым группы «Веретено», после разрыва с ней Сирина, Глеба Струве, Лукаша, Кадашева и др.⁴⁴ открыто вставшей на просоветскую платформу. Не ясно, была ли непредставленность этих групп следствием нежелания подписавших поддерживать с противниками какой бы то ни было контакт или она была неизбежной из-за того, что симпатизировавшие советской России литераторы уклонились бы в любом случае от выражения протеста против цензурных гонений⁴⁵.

Но были и другие, более знаменательные пробелы. Так, не было подписи Ремизова, неизменно избегавшего всего, что отдавало политикой, и стремившегося свести любой конфликт к шутке и розыгрышу. Может

быть, к нему и не обратились из-за недостаточной отчетливости его общественных деклараций. Не было в списке и М. Осоргина, приехавшего в Берлин вместе с другими высланными. Казалось бы, от него, бывшего в Москве видным деятелем Всероссийского союза писателей, можно было ожидать, что он поднимет голос протеста против расправы с литературным произведением. Но Осоргин, вместе с Е. Д. Кусковой ставший во главе только что созданной берлинской газеты «Дни», испытывал, как и Кускова, особую аллергию к любым проявлениям антисемитизма. Поэтому примкнуть к нападкам на Христианский союз молодых людей из-за «Леона Дрея» он не спешил. Положение его как литературного редактора «Дней» обязывало к сугубой осторожности, и эта осторожность объясняет реакцию газеты на скандал. В течение недели после фельетона Лери она не обмолвилась об инциденте и словом, и только в тот же день, когда в ней было помещено письмо писателей, хроникальная заметка «В клубе писателей» изложила дело в полном согласии с текстом этого письма:

23 декабря в клубе писателей П. П. Муратов читал свои произведения. Кроме того было рассмотрено заявление члена клуба С. С. Юшкевича о случае с его романом «Леон Дрей». Книга эта издана была книгоиздательством «Москва» и отпечатана в вюнсдорфской типографии американского союза христианской молодежи (У.М.С.А.). Вскоре после выхода книги по распоряжению союза христианской молодежи она была скуплена. Из частного разговора одного из членов клуба писателей с представителем союза молодежи выяснилось, что книга скуплена по распоряжению центральной организации союза, которая нашла, что выпуск из типографии союза, как бы под его маркой, книги, содержанию которой они не сочувствуют и не разделяют, не мог иметь места, так как противоречит общим принципам, положенным в основу их деятельности, а потому и решено – книгу эту изъять из обращения.

После обмена мнениями, считая изложенный факт – покушением на свободу слова творчества, вынесено было решение выразить от имени русских писателей решительный протест против действий союза христианской молодежи⁴⁶.

Нетрудно увидеть, сколь разительным было различие в освещении дела между этим сообщением и фельетоном Лери. Здесь не было и намека на тот глумливо-ядовитый тон, которым отмечена была реакция «Руля». Хроникальной заметкой редакция «Дней» как бы «пряталась» за спину Клуба писателей.

Рут Ришин, автор монографии о Юшкевиче, единственный исследователь, кто обратил внимание на петицию протеста писателей, высказала мнение, что письмо это родилось в недрах Клуба писателей. Действительно, в документе преобладали подписи членов этой организации, сформированной Б. К. Зайцевым всего за несколько недель до того и рассматри-

вавшей себя непосредственным продолжателем дела Всероссийского союза писателей в Москве⁴⁷. Сам Юшкевич в письме к Горькому упомянул о причастности Б. К. Зайцева к циркулированию заявления о протесте⁴⁸. Происшедшее давало шанс новой организации продемонстрировать свой профессиональный авторитет. Но вызывает сомнение то, что Б. К. Зайцев сыграл при этом решающую, инициативную роль. Если бы это было так, место его в списке подписавших было, безусловно, более заметным.

О том, сколь непростым являлось решение о том, подписывать протест или нет, свидетельствует (огорчивший Юшкевича) отказ Юлия Айхенвальда⁴⁹. Вызван был этот отказ, мы полагаем, двумя факторами – во-первых, Айхенвальд боялся показаться нелояльным по отношению к товарищам по группе высланных, вступившим в контакты с американской организацией⁵⁰; а во-вторых, он избегал действий, которые можно было бы расценить как враждебные по отношению к советской власти или к революции⁵¹. Между тем, в рецензии В. Амфитеатрова-Кадашева, напечатанной в день открытия Религиозно-философской академии, «Леон Дрей» как раз восхвалялся как правдивое изображение всего наносного, что пришло в Россию вместе с революцией. Американский же союз христианской молодежи (и его альянс с прибывшими из советской России) внушал эмигрантам в те дни некоторые политические подозрения. Он казался не вполне надежной политической силой, поскольку вместо линии последовательного бойкота, к которой склонялось «белое» большинство, Союз казался готовым к сотрудничеству – пусть и в ограниченной сфере – с установившимся в России новым режимом. Незадолго до того происшедшее устранение Ю. Ф. Геккера и замена его Андерсоном⁵² не могли вполне развеять эти опасения. Симптоматично, что сменовеховцы «Накануне» отнесли к УМСА с горячим сочувствием, а на открытии Религиозно-философской академии 26 ноября в зале было (как не преминули отметить газеты) большое число зрителей из числа находившихся в Берлине советских граждан. Поэтому можно полагать, что и стремление избежать всего, что выглядело бы выражением политической позиции, и опасения, как бы его протест не осложнил будущих контактов с издательствами, заставили Айхенвальда ответить отказом на приглашение присоединиться к протесту. Заметим, кстати, что появление подписи Б. К. Зайцева под писательской петицией не помешало его сочинениям занять видное место в репертуаре УМСА-Press уже на самом раннем этапе существования издательства, в 1923 году.

Другим индикатором того, как нелегко шли писатели на выражение сочувствия Юшкевичу по случаю судьбы его романа, являются странные обстоятельства проставления подписи Андрея Белого – или, вернее, замены ею подписи Веры Лурье. Объяснением этого мы не располагаем, но

колебания Белого, очевидно, вызваны были его общим отрицательным отношением к творчеству Юшкевича, одного из «калифов на час» (наряду с Анатолием Каменским, Потемкиным, Арцыбашевым, Осипом Дымовым), паразитирующих на символизме и модернизме⁵³. В Берлине А. Белый принимал самое активное участие в литературных схватках, и в них находил свое выражение его общественный темперамент. Борис Пастернак писал об этом с осуждением Марине Цветаевой 12 ноября 1922 г., вскоре после раскола, произошедшего в Доме Искусств и образования Клуба Писателей:

Здесь все перессорились, найдя в пересечении произвольно полемических и театрально приподнятых копий фикцию, заменяющую отсутствующий предмет. Казалось бы, надо уважать друг друга всем членам этой артели, довольствуясь взаимным недовольством, – без которого фикции бы не было.

Последовательности этой я не встретил даже и у Белого, который, страшно сказать, не прочь жить и *такою* жизнью. <...> Я же, по его словам, зову на луну, где жить не всякому к лицу и по нраву⁵⁴.

Как же произошло, что Борис Пастернак очутился на передней линии предпринятой кампании? Можно полагать, что обходил товарищей по Клубу писателей с заготовленным текстом петиции сам Юшкевич. Аргументацию свою при этом он резюмировал парафразой из арии Германа в «Пиковой даме»: «Сегодня я, завтра ты, послезавтра он: лиха беда начало»⁵⁵. Какую практическую цель он при этом преследовал, если тираж был уже сожжен и изменить что-либо в судьбе издания было невозможно? Ясно, что общественный протест должен был облегчить нахождение нового издателя для подвергнувшегося дискредитации сочинения. Уверенности в том, что Борис Пастернак был первым, к кому обратился Юшкевич, у нас нет. Учитывая более чем скромное место поэта в берлинской литературно-общественной жизни, можно с некоторой долей уверенности полагать, что Юшкевич отправился к нему после разочаровывающих ответов более авторитетных коллег. Каждая подпись, поставленная под письмом, усиливала давление на очередного кандидата. В известной степени, петиция явилась и рычагом давления на самого Горького, вынудив его взглянуть на «Леона Дрея» в ином, чем прежде, свете.

Конечно, не все излагаемые нами обстоятельства и соображения были в равной мере известны Пастернаку или существенны в его глазах. Вряд ли он читал роман – в его полной форме или в прежних публикациях – и вряд ли придерживался высокого мнения о художественных свойствах произведений Юшкевича. О литературных чертах «Леона Дрея» он мог бы составить более или менее отчетливое представление по только что появившейся в «Руле» пространной рецензии Владимира Кадашева. В любом случае

статья эта должна была, в его глазах, опровергнуть какие бы то ни было доводы в пользу предпринятой против книги кары.

Можно думать, что в готовности поэта поставить свою подпись под протестом некоторую роль могла сыграть и сравнительно недавняя история с брошюрой Льва Шестова «Что такое русский большевизм?», напечатанной и уничтоженной издательством «Скифы», во главе которого стоял близкий знакомый поэта в 1915–1918 гг. Е. Г. Лундберг⁵⁶. Хотя история эта разыгралась за девять месяцев до приезда Бориса в Германию, он не мог не знать о ней – хотя бы от родителей⁵⁷ и сестер, уже с середины 1921 года живших в Берлине и бывших свидетелями поднявшейся бури⁵⁸. Но в случае Лундберга расправа над книгой была проявлением политического сервилизма издателя, стремившегося заслужить доверие советских инстанций и добиться их разрешения на репатриацию. Крутая же мера, предпринятая в отношении «Леона Дрея», произведения беллетристического, никакого отношения к издателю не имела⁵⁹, а была целиком продиктована расчетами американской организации, оказавшейся причастной к типографским работам, – организации, от которой русские эмигранты могли ожидать, что она неукоснительно будет отстаивать принцип свободы печати.

Семен Юшкевич хорошо знал родителей поэта. Леонид Осипович познакомился с ним – по-видимому, через их общего друга, писателя и художника П. А. Нилуса – в Одессе летом 1911 года. В свою очередь, Юшкевич («еврейский Горький», как его называли), находившийся в зените своей всероссийской литературной известности, свел его тогда с кругом тамошних писателей. Вероятно, тогда же Юшкевичу был представлен и Борис, проведенный со всей семьей лето 1911 года в Одессе. Это был период острого внутреннего кризиса для Бориса, когда он – втайне от всех – погрузился в литературное творчество⁶⁰. Отзвук одесских впечатлений слышится в статье о Клейсте, набросанной осенью 1911 года, в противопоставлении «северянина» и «южанина» в ней.

Поразительно, что спустя несколько лет в семейной переписке имя Юшкевича всплывает в одном контексте и вкупе с именем П. Д. Эттингера, старого близкого друга семьи Пастернаков. 1 января 1917 года, сразу после выхода второй своей книги «Поверх барьеров», Борис писал родителям из Тихих гор:

На меня обыкновенно наводят ужасную тоску и печаль те суждения, из которых с необходимостью следует, что было бы лучше от *«моих странностей»* освободиться, ибо-де у меня есть способности и пр. и жаль, если и т. п. А это бывало иногда (например, Павел Давыдович, Юшкевич): ведь эти *«мои странности»* и есть как раз то, что сказывается, вероятно, в образности моего языка, в стиле, в выборе тем и т. д.; иными словами это и есть те мои *«способности»*, с которыми даже другим жаль расставаться, даже советчикам, а мне-то, конечно, и подавно. А мне со-

ветуют – на поверку выходит – освободиться от моих способностей, чтобы эти способности спасти⁶¹.

Фраза эта, определенно указывая на близкие отношения Юшкевича не только с пастернаковской семьей, но и прямо с Борисом, неожиданна тем, что из нее явствует, что молодой поэт имел возможность ознакомить прогремевшего на всю Россию одесского писателя со своими вещами – в печатном или рукописном виде. Но еще более значительным является выраженное в ней настояние на коренной противоположности художественных устремлений Юшкевича и Бориса Пастернака.

Нет никакого сомнения в том, что в Берлине знакомство с Пастернаками было Юшкевичем возобновлено. Происходило это, по-видимому, не столько по «русским», сколько по «русско-еврейским» каналам: берлинские 1921–1923 годы были пиком сближения Л. О. Пастернака с кругами сионистски настроенной русско-еврейской интеллигенции (в первую очередь с Бяликом), выдвигавшими художника в качестве наиболее характерной фигуры возрождающегося еврейского национального искусства⁶². Можно думать, что амбивалентное отношение к такой оценке творчества отца – по-видимому, гораздо более амбивалентное, чем у самого Л. О. Пастернака, – было тем психологическим фоном, на котором Борис подписал документ, отвергавший обвинения Юшкевича в «антисемитизме» или, вернее, законность репрессии против книги на основе таких обвинений. Нежелание поддержать Юшкевича в той ситуации ставило бы не только Бориса, но и Леонида Осиповича в двусмысленное или даже ложное положение. Нельзя не отметить также, что в своей защите Юшкевич, по-видимому, опирался на молчаливое сочувствие этих самых русско-еврейских кругов. Во всяком случае сеансы чтения им своих неопубликованных очерков («В некотором городе» в декабре и январе 1923 года – то есть сразу вслед за конфискацией «Леона Дрея» – организованы были в помещении Союза русских евреев (Ложенгауз)⁶³, и этот факт, конечно, сам по себе ослаблял позиции обвинявших писателя в антисемитизме.

С экстравагантностью выставления имени Пастернака первым в списке подписавших петицию соперничала и другая странность документа: появление в непосредственном соседстве с ним имени Вл. Кадашева-Амфитеатрова. Собственно говоря, приглашение Кадашева не могло быть случайным: ведь именно его перу принадлежала рецензия в «Руле», напечатанная 26 ноября 1922. Отметив главную особенность литературной манеры произведения Юшкевича – «характерные черты гиперболически увеличены», «кариатура налицо», – рецензент заявлял:

Однако, эта утрировка – не <не>достаток, а лишь неизбежное следствие творческого плана Юшкевича. В «Леоне Дрее» он хочет раскрыть внутренний моральный распад внешне благоустроенного общества. (Ибо

только в очень больной, гнилой среде могут процветать личности, вроде Леона Александровича Дрей.) При таком подходе к теме натуралистическое «отражение жизни» – недостаточно. Необходимо некоторое художественное обобщение, синтезирование фактов в преувеличенно уродливые выпуклые образы. <...>

Такая резкость рисунка, действительно, может показаться преувеличением. Но разве она не оправдана фактами? Разве сейчас не наблюдается печальное явление, которое можно назвать «дреизацией» жизни? Разве нэпманы, именующиеся русскими «американцами», потому что хорошо умеют мошенничать, комиссары, транжириющие награбленные деньги в ресторанах, «именитое купечество» мальчишек, торгующих на улицах Москвы папиросами, писатели, продающие свое перо самому свирепому и самому бесстыдному из когда-либо существовавших правительств, печатающие автобиографии, где хвастаются поступками чуть-чуть не уголовными, – разве всё это не размножившийся Леон Дрей? <...>

Ведь эта квинтэссенция пошлости и нахальства есть та «идеология», которой руководятся все столь расцветшие в нашу печальную эпоху Леоны. И напрасно некогда присяжная критика ворчала на С. Юшкевича. Он писал в карикатурной манере, но создал отображение настоящей жизни. Он вывел род уродливых личин, но маски этих страшилищ так плотнорослись с ними, что стали их подлинным лицом⁶⁴.

Таким образом, обращение к Кадашеву за подписью и его согласие поставить ее были совершенно естественными. Но Пастернак и Кадашев были полными антиподами, и соседство их выглядело для современников диким. Дело не только в совершенно различной литературной ориентации обоих писателей и в их вращении по совершенно не соприкасавшимся литературным орбитам. Кадашев был активным участником белого движения и во время гражданской войны находился «по другую сторону» фронта. Он снискал репутацию крайне правого деятеля, стоявшего на позициях непримиримого антибольшевизма⁶⁵, едва ли не с черносотенным оттенком. О его принадлежности к «политически-правому» крылу эмиграции А. Дроздов и его сподвижники громкогласно заявили в своем письме, опубликованном в день помещения его рецензии⁶⁶. Борис же Пастернак, недавно прибывший из Москвы, воспринимался как один из характернейших примеров новой, молодой, революционной поэзии, и высказывания о нем Эренбурга и Маяковского такое восприятие закрепляли. Но, возможно, именно несовместимость двух литераторов и казалась составителям документа убедительным доказательством его справедливости⁶⁷.

Ныне издательские перипетии «Леона Дрея» в Берлине кажутся нам цепью неадекватных реакций, неким сплошным недоразумением. Недаром даже подписавшие документ не считали впоследствии нужным хотя бы

мимоходом упомянуть его⁶⁸. Но в тот момент участники этой истории ощущали себя в неловком положении и столкнулись с острыми дилеммами, и, подводя спустя несколько лет итоги этой истории, П. А. Нилус писал:

В 1922 году в книгоиздательстве «Москва» были изданы три тома «Леона Дрея». «Союз Христианской Молодежи» скупает всё издание и сжигает его. Конечно, был «протест писателей», но событие отозвалось больно в душе Семена Соломоновича⁶⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Приводим текст по газете «Руль» (1922. № 633. 29 (16) декабря. С. 6: «Письма в редакцию. I») с исправлением ошибок (в подписях Одоевцевой и Бахраха), отсутствующих в публикации в газете «Дни» (1922. № 50. 29 декабря. С. 3: «Письмо в редакцию»).
- ² Даем для сравнения этот список и по тексту «Дней»: «Б. Пастернак, В. Амфитеатров-Кадашев, Иосиф Матусевич, И. Коноплин, И. Одоевцева, Александр Бахрах, Вадим Андреев, Борис Зайцев, Андрей Белый, П. Муратов, Илья Эренбург, Виктор Шкловский, М. Горький, Владислав Ходасевич, С. Поляков-Литовцев, Иван Шмелев». Как мы видим, в этом варианте, на месте Веры Лурье, появился Андрей Белый.
- ³ О первом из них, 22 сентября, в Доме Искусств, извещала хроникальная заметка в газете «Накануне» [Берлин] (1922. № 140. 22 сентября. С. 5). «Руль» это собрание проигнорировал, как игнорировал он большинство мероприятий этой литературной организации, отталкивавшей его своей примиренческой по отношению к советской власти позицией.
- ⁴ Сопоставление с другим литературным документом, появившимся за месяц до того, указывает на гораздо более убедительную иерархию. 15 ноября в газ. «Дни» был опубликован адрес, посланный только что возникшим Клубом писателей Герхарду Гауптману по случаю его юбилея. (При этом было сообщено, что адрес составлен Андреем Белым и переписан А. Ремизовым по-русски и по-немецки.) Вот как следовали подписи в этой публикации: «Белый, Ремизов, Зайцев, Ходасевич, Бердяев, Лидин, Айхенвальд, Осоргин, Муратов, Чириков, Горький, Матусевич, Эренбург, Франк, Ященко, Шкловский, Толстой, Венгерова, Крандиевская, Минский, Одоевцева, Гуль, Дроздов, Пастернак, Оцуп, Потапов (по-видимому, Наталья Потапенко – Л.Ф.) и друг.» – см.: «Адрес русских писателей» // Дни. 1922. № 15. 15 ноября. С. 4.
- ⁵ Номер вышел в августе.
- ⁶ Экстатическая статья Марины Цветаевой «Световой ливень», написанная в июле 1922, сразу по прочтении «Сестры моей жизни», была обнародована лишь в январе 1923 г., в третьем номере журнала Андрея Белого «Эпопея». Там Цветаева заявляла: «Да, господа, это его первая книга (1917 г.)...»

- ⁷ См. объявление издательства Гржебина: Руль. 1922. № 554. 24 (11) сентября. С. 14.
- ⁸ Рецензия литературного критика «Дней» Александра Бахраха на это издание «Сестры моей жизни» была напечатана в газете 30 декабря. См.: А. Б-х [рец.]. Борис Пастернак. Сестра моя жизнь. Лето 1917 года. Изд. 3. Гржебина, Берлин, 1923 // Дни [Берлин]. № 51. 30 декабря. С. 6–7.
- ⁹ Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. Письма. М.: Художественная литература, 1983. С. 139.
- ¹⁰ Точнее – днем 15 декабря, поскольку «Руль» выходил к 3 часам пополудни с проставлением даты завтрашнего дня.
- ¹¹ Лери <В. В. Клопотовский>. Берлинско-американские похождения Леона Дрея // Руль. 1922. № 624. 16 (3 декабря). С. 6. Справку о В. В. Клопотовском см. в кн.: Равдин Б., Флейшман Л., Абызов Ю. Русская печать в Риге: Из истории газеты «Сегодня» 1930-х годов. Книга III. Конец демократии. Stanford, 1997 (Stanford Slavic Studies. Vol. 15). С. 163.
- ¹² Лери. Два слова // Руль. 1922. № 625. 17 (4) декабря. С. 9.
- ¹³ Это неопубликованное письмо приведено в монографии: *Rischin R. S. Semen Iushkevich (1868–1927). The Man and His Art. A PhD Dissertation. Berkeley, 1993. <Vol. 1>. P. 160.* См. также ее статью: *Rischin R. Gor'kii and Iushkevich's «Leon Drei» // Canadian-American Slavic Studies. Vol. 37. Nos. 1–2 (Spring-Summer 2003). P. 71–81.*
- ¹⁴ См. цитату из его письма к Горькому от 10 октября 1922, приведенную в статье Рут Ришин (С. 80).
- ¹⁵ В майском номере «Новой Русской Книги», вышедшем в июле 1922 г., сообщалось о том, что Юшкевич «написал третий том своего романа "Леон Дрей" (все три тома проданы изд-ву "Москва")» (Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918–1922 г. // Новая Русская Книга. 1922. № 5. С. 39). Выход первого тома зарегистрирован в «Указателе книг, вышедших вне России (Июль-Август 1922)» (Новости Литературы. Критико-библиографический журнал. [Берлин.] 1922. № 2 (октябрь). С. 149). Он фигурирует как находящийся в продаже в объявлении в июльском, 7-м номере журнала «Новая Русская Книга» за 1922 год, появившемся в сентябре. 19 октября Юшкевич пишет Горькому: «Я поручил моему издателю выслать Вам все три части "Леона Дрея"» (см.: *Примочкина Н. Н. Горький и писатели русского Зарубежья. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 226*). С ссылкой на неопубликованное письмо Юшкевича к Горькому от 8 апреля 1922 г. Ришин ошибочно полагает, что третья часть романа издана была раньше – весной 1922 года. В письме этом речь идет, по-видимому, о публикации пьесы Юшкевича «Похождения Леона Дрея», выпущенной в том же издательстве «Москва» в 1922 г. (ср.: *Rischin R. S. Semen Iushkevich (1868–1927). The Man and His Art. P. 160*).
- ¹⁶ Книготорговая фирма А. С. Закса «Москва», под маркой издательского отдела которой и был выпущен роман Юшкевича, 12 ноября впервые объявила оба тома в списке новинок, предназначавшихся для сезона наступавших зимних праздников. См.: Дни. 1922. № 13. 12 ноября. С. 9. См. также: Русский книжный магазин в Берлине «Москва». Каталог № 14 // Дни. 1922. № 19. 19 ноября. С. 10. Ср. объ-

- явление книжно-газетной экспедиции «Россия»: Руль. 1922. № 623. 15 декабря. С. 7; Дни. 1922. № 52. 31 декабря. С. 8.
- ¹⁷ Быстрова О. В. Берлинские издательства // Литературная энциклопедия Русского зарубежья. 1918–1940. Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000. С. 23.
- ¹⁸ Лундберг Е. Г. Записки писателя. Т. II. 1920–1924. Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 163.
- ¹⁹ Андерсон П. Ф. Бердяевские годы 1922–1939 (Из книги воспоминаний) // Вестник Русского Христианского Движения 144 (1985). С. 246; *Anderson Paul B. No East or West*. Edited by Donald E. Davis. <Paris:> YMCA-Press, 1985. P. 28.
- ²⁰ См.: Вюнсдорфский политехникум // Руль. 1922. № 543. 12 сентября (30 августа). С. 5; X. В Вюнсдорфе // Дни. 1922. № 19. 19 ноября. С. 7; Из деятельности Х.С.М.Л. Техническое училище в Вюнсдорфе (Извлечение из доклада проф. Болдина) // Вестник Самообразования. [Берлин.] 1922. № 3. Декабрь. С. 14–15.
- ²¹ См.: Хроника русского образования и русской школы // Вестник самообразования. 1923. № 9. С. 12–13.
- ²² В. В. Зеньковский рассказывает, что после первой конференции ХСМЛ, прошедшей в августе 1922 г., он «стал более сурово относиться к замыслам YMCA работать среди русской молодежи» (*Зеньковский В. В. Зарождение Р.С.Х.Д. в эмиграции (Из истории русских религиозных течений в эмиграции) // Вестник Русского Христианского Движения 168 (1993). С. 10.*
- ²³ Оно тогда базировалось в Праге и называлось YMCA-TISK.
- ²⁴ Андерсон П. Ф. Бердяевские годы 1922–1939 (Из книги воспоминаний). С. 247; *Anderson Paul B. No East or West*. P. 30.
- ²⁵ См. об этом: *Colton Ethan T. Forty Years with Russians*. New York: Association Press, 1940. P. 129–131; *Lowrie Donald A. Saint Sergius in Paris*. The Orthodox Theological Institute. London: SPCK, 1924. P. 16–17.
- ²⁶ На вечере заслушан был доклад Н. А. Бердяева и с речами выступили С. Л. Франк и Л. П. Карсавин. См.: Из деятельности Х.С.М.Л. Открытие Религиозно-Философской Академии // Вестник Самообразования. 1922. № 3. Декабрь. С. 13–14.
- ²⁷ Андерсон П. Ф. Бердяевские годы 1922–1939 (Из книги воспоминаний). С. 248–250; *Anderson Paul B. No East or West*. P. 32–34; «YMCA-Press» // Издательства и издательские организации русской эмиграции. 1917–2003 гг. Энциклопедический справочник. СПб.: ФормаТ, 2005. С. 330–331. Ср.: *Карташев А. В., Н. А. Струве. 70 лет Издательства «YMCA-Press». 1920–1990*. Paris: YMCA-Press, 1990.
- ²⁸ Выпущенные до этого в том 1922 году издательством «Москва» пьесы Юшкевича («Повесть о "господине Сонькине". В 4-х действиях») и «Похождения Леона Дрея. Комедия в 4-х действиях») имели иное указание на ту же типографию: «Типография Артели "Печатное Искусство" в Вюнсдорфе».
- ²⁹ Позднее В. Ф. Ходасевич по этому поводу говорил: «В некоторых еврейских кругах "Леон Дрей" вызвал нескрываемую обиду. Образ главного героя коекому показался оскорбительным для национального достоинства. По этому поводу я хочу сказать несколько слов, не для "оправдания" Юшкевича (он ни в чем оправдании не нуждается), но ради того, чтобы разъяснить создавшееся недоразумение.

Леон Дрей, несомненно, не только "тип отрицательный", но и совершенно законченный мерзавец, ясно выраженный и пышно расцветший хам. Так же несомненно, что задача Юшкевича заключалась в том, чтобы представить Леона именно таким. Но для того, чтобы иметь право увидеть в Леоне оскорбление еврейства, необходимо доказать два существенно важных положения:

во-первых, что свойства, приданные Юшкевичем Леону Дрею, характерны вообще для всего еврейства.

во-вторых, что только среди еврейства может появиться Леон Дрей.

Я решительно утверждаю, что ни одно из этих положений на основании имеющегося в романе материала доказано быть не может, а следовательно отпадают логически неосновательные и вполне произвольные толкования Леона, как выразителя исключительно еврейских национальных свойств или хотя бы как карикатуры на еврейство вообще. <...> Поэтому следует рекомендовать еврейству, чтобы в суждениях о "Леоне Дрее" оно само постаралось не поддаваться своей болезненной впечатлительности, — а не корило бы Юшкевича за ту боль, которую он причинять не хотел и в действительности не причинил. Леон Дрей, разумеется, столько же мог быть евреем, как человеком всякой другой национальности. Точно так же, хотя Леон и еврей, всё же никак нельзя сказать, будто в замысел романиста входило представить Леона каким-то суммарным и исчерпывающим выразителем еврейства» (*Юшкевич С. Посмертные произведения. Париж: И.Л., 1927. С. 59*).

³⁰ Один из литературных критиков замечал по поводу публикации второй части романа: «Пошрое и тупое самодовольство, которым проникнут каждый жест, каждая фраза, каждая мысль Леона Дрея, делают этого героя растянувшейся повестью Юшкевича фигурой настолько упрощенной, что запечатлеть его в сознании читателя легко и свободно мог бы небольшой, в несколько страничек, рассказ» (*Кранихфельд Вл. Литературные отклики. Обличенье женщины // Современный Мир. 1913. № 12. С. 211–212*).

³¹ *Юшкевич С. Леон Дрей. Том II. Часть III. Берлин: издательство «Москва», 1922. С. 32.* По поводу этого пассажа В. Ходасевич заявлял: «Леон вовсе не безбожник. Бог ему очень необходим, как высшее иерархическое мерило, без которого было бы неощутимо и его собственное, Леоново, величие. Собственный рост он познает именно из сравнения себя с Богом». См. указ. статью в кн.: *Юшкевич С. Посмертные произведения. С. 68*.

³² См.: *Кускова Ек. Необходима работа // Еврейская Трибуна. [Париж.] 1922. № 45 (150). 7 декабря. С. 2.* Приведя эту цитату, берлинский «Руль» счел уместным добавить ядовитый выпад по адресу милюковских «Последних Новостей», в которых сотрудничала Кускова: «Как известно, "Посл. Нов." отнеслись к работе этого союза по поводу учреждения религиозно-философской академии весьма отрицательно». См.: *Печать // Руль. 1922. № 622. 14 (1) декабря. С. 2.*

³³ *Rischin R. Gor'kii and Iushkevich's «Leon Drei».*

³⁴ Письмо от 9 (22) февраля 1908 // Горький М. Полное собрание сочинений. Письма в 24 томах. Том 6. Письма. 1907 – август 1908. М.: Наука, 2000. С. 179. См. также письмо к Пятницкому от 18 февраля (2 марта) 1906 (Там же. С. 187).

- ³⁵ Письмо Юшкевича Горькому от 27 января 1908 г. Цит по: *Левитина В.* «Я – страшный антисемит» // Левитина В. ...И евреи – моя кровь (Еврейская драма – русская сцена). М.: Воздушный транспорт, 1991. С. 155.
- ³⁶ См.: *Rischin R. S. Semen Iushkevich (1868–1927). The Man and His Art.* <Vol. 1>. P. 115–116; *Левитина В.* «Я – страшный антисемит». С. 312–313.
- ³⁷ *Горький М.* Полное собрание сочинений. Письма в 24 томах. Том 8. Письма. 1910–1911 (январь–февраль). М.: Наука, 2001. С. 77.
- ³⁸ Письмо И. А. Бунину, около 10 (23) июня 1910 // *Горький М.* Полное собрание сочинений. Письма в 24 томах. Том 8. С. 91–92.
- ³⁹ *Горький М.* Полное собрание сочинений. Письма в 24 томах. Том 8. С. 84. Ср. в письме Амфитеатрова Горькому от 8 июня 1910 (о «Miserege»): «Я Вам говорю: Юшкевич смелый. Он открывает свои карты одинаково пред русскими и евреями. Это мне в нем нравится» (Литературное Наследство. Том 95. Горький и русская журналистика начала XX века. Неизданная переписка. М.: Наука, 1988. С. 204).
- ⁴⁰ *Rischin R. Gor'kii and Iushkevich's «Leon Dreij».* P. 75.
- ⁴¹ Биограф Юшкевича писал: «Первый том "Леона Дрея" вышел в 1908 году. Ни одно прозведение Семена Соломоновича не вызвало таких нападков, не сопровождалось такой шумихой, не принесло столько огорчений. Но Семен Соломонович верил только себе и написал впоследствии еще два тома приключений Леона Дрея...» (*Нилус П.* Краткая повесть о жизни Семена Юшкевича // Юшкевич С. Посмертные произведения. С. 21).
- ⁴² То, что эти подписи в публикации следуют вместе, одна за другой, заставляет думать, что поставлены они были одновременно. Мы полагаем, что произошло это во время празднования Рождества дома у Горького в Саарове 24 декабря, на котором присутствовали также Юшкевич и Гржебин. Ср. запись Ходасевича: *Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. М.: Эллис Лак 2000, 2002. С. 37. Сам Горький членом Клуба писателей, конечно, не состоял.
- ⁴³ Весной 1923 г. Гржебин подтвердил Юшкевичу свою готовность предпринять новое полное издание «Леона Дрея» (см.: *Примочкина Н. Н.* Горький и писатели русского Зарубежья. С. 229). Вышло оно в декабре 1923 года (см. объявление: *Дни. 1923. № 344. 23 декабря. С. 4*) – в момент, когда гржебинское издательство вступило в полосу отчаянной агонии. Можно было, казалось бы, ожидать, что после прошлогоднего шума книга Юшкевича станет «бестселлером». Примечательно, однако, что никакого всплеска рецензий новое издание не вызвало. 400 экземпляров его были упомянуты в списке книг, предназначенных к продаже в СССР, когда Гржебин в 1924 г. вел переговоры с московским Государственным издательством (см.: *Янгиров Р.* Из истории русской зарубежной печати и книгоиздательства 1920-х годов (По новым материалам) // *Дiaspora. VI. Новые материалы.* Париж – СПб.: Atheneum – Феникс, 2004. С. 581–590). В СССР «Леон Дрей» вышел в издательстве «Современные проблемы» в 1928 году – после смерти автора.
- ⁴⁴ Новая Русская Книга. 1922. № 10 [вышел в декабре]. С. 25; Письмо в редакцию [подп.: Александр Дроздов, Глеб Алексеев, В. Пиотровский. С. Сегаль] // *Накануне. Литературное приложение. 1922. № 28. 26 ноября, воскресенье. С. 8.*

- ⁴⁵ Ср.: *Rischin R. S. Semen Iushkevich (1868–1927). The Man and His Art.* <Vol. 1>. P. 161.
- ⁴⁶ В клубе писателей // Дни. 1922. № 50. 29 декабря. С. 5.
- ⁴⁷ 13 февраля 1923 г. Б. К. Зайцев писал И. А. Новикову в Москву: «По понедельникам» председательствую в "Клубе писателей" (вроде нашего Союза), где тоже читают. Дело происходит в отдельном помещении Cafe Leon. Наш клуб – противовес "Дому искусств", где футуристы, "Накануне", Минский и Толстой. Писатели же, собственно, все у нас» // *Зайцев Б. Собрание сочинений. Письма. 1923–1971 гг. Письма. Статьи. Воспоминания современников.* М.: Русская Книга, 2001. С. 7). Возникновение «Клуба писателей» было связано с появлением в Берлине группы высланных, в числе которых было почти все правление Московского союза писателей (см.: *Зайцев Б. Вновь о писателях // Зайцев Б. Собрание сочинений. Том 9 (доп.). Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии.* М.: Русская книга, 2000. С. 246). А. В. Бахрах, ставший секретарем правления Клуба, сообщает: «Душой этой новой организации оказался вечно молодой Осоргин, в те дни более известный как журналист, чем как писатель. На его призыв с большой охотой откликнулся Борис Зайцев, а затем к ним примкнул и Бердяев. Эта тройка и стала правлением "Клуба писателей" <...>» (*Бахрах А. Берлинский «Клуб писателей» // Новое Русское Слово.* [Нью-Йорк.] 1981. 6 сентября. С. 5).
- ⁴⁸ *Rischin R. Gor'kii and Iushkevich's «Leon Drei».* P. 73.
- ⁴⁹ Юшкевич писал по этому поводу самому Айхенвальду 29 декабря 1922, а спустя несколько месяцев и Горькому, в письме от 12 сентября 1923 г. См.: *Rischin R. S. Semen Iushkevich (1868–1927). The Man and His Art.* <Vol. 1>. P. 162.
- ⁵⁰ Бердяев и Франк, как и Айхенвальд и др., входили в инициативную группу по созданию Клуба писателей, но протест по поводу конфискации «Леона Дрея» не выразили.
- ⁵¹ В Советской России оставалась вся его семья (см.: *Зайцев Б. Айхенвальд // Зайцев Б. Собрание сочинений. Том 6 (доп.) Мои современники. Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести.* М.: Русская книга, 1999. С. 70), в том числе и сын-коммунист, и свои литературно-критические статьи в «Руле» Айхенвальд осмелился печатать только под псевдонимом (Б. Каменецкий).
- ⁵² О том, что решение это было принято из-за слишком левых политических симпатий Ю. Ф. Геккера, пишет в своих мемуарах П. Ф. Андерсон. См.: *Андерсон П. Ф. Бердяевские годы 1922–1939 (Из книги воспоминаний).* С. 245–291; *Anderson Paul V. No East or West.* P. 28.
- ⁵³ См.: *Белый Андрей. Между двух революций.* М.: Художественная литература, 1990. С. 179. Вера Лурье, входившая в круг самых близких Белому в то время лиц и работавшая с ним в литературном отделе «Дней», вспоминает: «Я бывала у него почти ежедневно...» (Из воспоминаний Веры Иосифовны Лурье. Публикация Ренэ Герра // *Континент* 1989. 62. С. 243; ср.: *Бёмиг М. Вера Лурье: поэтесса и очевидица нашего века // Europa orientalis.* XIV:2 (1995). С. 30).
- ⁵⁴ Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. Издание подготовили Е. Б. Коркина и И. Д. Шевеленко. М.: Вагриус, 2004. С. 15–16.

- ⁵⁵ *Rischin R. Gor'kii and Iushkevich's «Leon Drei»*. P. 73. То, что, не полагаясь на других, он взял дело защиты книги в собственные руки, вытекает из вышеупомянутых его писем к Горькому и Айхенвальду.
- ⁵⁶ См.: А. С. Яценко и его журналы в литературной и общественной жизни русского Берлина // *Русский Берлин. 1921–1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте*. Издание подготовили Л. Флейшман, Р. Хьюз, О. Раевская-Хьюз. Paris: YMCA-Press – М.: Русский путь, 2001. С. 29–32.
- ⁵⁷ В ноябре-декабре 1921 г. Л. О. Пастернак рисовал портрет Л. И. Шестова.
- ⁵⁸ Ср. позднейшее освещение этого эпизода в мемуарах редактора «Руля»: *Гессен И. В. Годы изгнания. Жизненный отчет*. Paris: YMCA-Press, <1979>. С. 221–222; см. также: *Лундберг Е. Г. Записки писателя. Т. II. 1920–1924*. С. 74–77, 79–80, 83, 88, 90, 131, 198–203, 219–221, 224–226. Возвращаясь к этой истории в дневниковой записи, датированной 1922 годом, – то есть, вероятно, сделанной перед приездом Бориса Пастернака в Берлин, – Лундберг заявляет: «Между мною и писателями пролегла черта. Я перестал быть для них писателем. Одна из господствующих идей литературы нашей эпохи – нейтральность, наджизненность, особые какие-то права писателя. У меня нет сознания особых прав» (С. 220–221). Ср.: *Обатнина Е. Р., Белоус В. Г. Берлинская Вольфила (1921–1922): хроника // Вопросы философии. 1997. № 7. С. 144*.
- ⁵⁹ Кстати, «Леон Дрей» стал едва ли не последней книгой, выпущенной издательством «Москва».
- ⁶⁰ *Пастернак Александр*. Воспоминания. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 361–362.
- ⁶¹ *Пастернак Б.* Письма к родителям и сестрам. 1907–1960. М.: Новое Литературное Обозрение, 2004. С. 200.
- ⁶² См. подготавливаемую нами работу «Леонид Пастернак поверх барьеров».
- ⁶³ Чтение Семена Юшкевича // *Руль*. 1922. № 621. 13 декабря (30 ноября). С. 6; № 624. 16 (2) декабря. С. 6; Берлин // *Дни*. 1923. № 70. 23 января. С. 5.
- ⁶⁴ *Кадашев В. [рец.] Семен Юшкевич. Леон Дрей. Роман. Том I (части 1 и 2)*. 148, 154 с. Том II (часть 3-я). 163 с. Из-во «Москва». Б. 1922 // *Руль*. 1922. № 607. 26 ноября. С. 13. В вышедшей в том же году книге (*Амфитеатров-Кадашев В.* Очерки истории русской литературы. Прага: Славянское Издательство, 1922) упоминаний Юшкевича нет.
- ⁶⁵ В силу этого он встал во главе «Братства Круголо Стола» – кружка, о котором рассказал в своих мемуарах Г. П. Струве (см.: *Струве Г.* Об одном берлинском литературном кружке // *Новое Русское Слово*. 1981. 4 октября. С. 5). Одна из подготовленных Кадашевым в то время книг историко-публицистического характера называлась «Записки контр-революционера» (см.: *Русский Берлин. 1921–1923*. С. 284). Ср. его дневник за 1917–1920 гг.: *Амфитеатров-Кадашев В.* Страницы из дневника. Публикация С. В. Шумихина // *Минувшее. Исторический альманах*. 20. М.–СПб.: Atheneum–Феникс, 1996. С. 435–635.
- ⁶⁶ См. упомянутое выше «Письмо в редакцию» (Накануне. Литературное приложение. 1922. № 28. 26 ноября. С. 8).

- ⁶⁷ О том, сколь туманным представлением о текущей литературной жизни располагал Юшкевич, свидетельствует его фраза, переданная Эренбургом в письме к В. Г. Лидину от 7 декабря 1922 г.: «Юшкевич сказал, что основоположником русского футуризма является Бунин, а его последователями я и Ходасевич» (*Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908–1930. Издание подготовлено Б. Я. Фрезинским. М.: Аграф, 2004. С. 230*). Ср. воспоминания о споре Юшкевича с Андреем Белым на заседании Клуба писателей в кн.: *Андреев В. История одного путешествия. Повести. М.: Советский писатель, 1974. С. 269–270*. Ср. лаконичную запись Андрея Белого в документе «Себе на память» в разделе о Клубе писателей осенью 1922 г.:

«Ноябрь. Реферат Юшкевича. Прения.

Ноябрь. Мое заявление об инциденте с Юшкевичем. Беседа. Прения»

(*Malmstad John E. Andrey Belyj at home and abroad (1917–1923). Materials for a biography // Europa orientalis. VIII (1989). P. 429*).

- ⁶⁸ Ср.: *Бахрах А. Об одесском Жилблазе // Бахрах А. По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж: La Presse libre, 1980. С. 105–109; Бахрах А. Об авторе «Леона Дрея» // Новое Русское Слово. 1985. 18 августа. С. 5.*
- ⁶⁹ *Нилус П. Краткая повесть о жизни Семена Юшкевича // Юшкевич С. Посмертные произведения. С. 31.*

ТАТЬЯНА ЦИВЬЯН

ОДНО ИЗ ЗЕРКАЛ КАВАФИСА¹

В эстетическом отношении я пропадаю зря.

И останусь предметом догадок;
и полнее всего меня поймут из того,
от чего я отказался.

К. Кавафис²

Путь Кавафиса от *сложного* (романтического, парнасского, символистского, «модернистского» вообще) к *простому* несомненен. Хрестоматийный пример о скульпторе, который создает свое произведение, отсекая от мрамора лишнее, к Кавафису более чем приложим. Экономия выразительных средств у него такова, что иногда трудно понять, каким образом едва ли не обыденная проза превращается в высокую поэзию (о чем в свое время писал Г. Сеферис).

Однако эта простота обманчива: она маскирует весьма сложную поэтическую технику. Уже было сказано, что самым мощным приемом Кавафиса является грамматическая образность: «он превращает сугубо реальные описания в калейдоскопическую игру... морфологических и синтаксических сходств и контрастов, разных граней смежности и удаленности, строгого отбора и густой насыщенности, великолепной симметричности и смелого ее преодоления»³. Каждое стихотворение Кавафиса многослойно, но эти слои спрессованы настолько, что образуют некий монолит. Переводчики Кавафиса знают, как трудно преодолеть эту целостность, эту закрытость, как передать «поэтику поэзии Кавафиса», а не превратить ее в прозаический пересказ или – другая крайность – не «опозитивировать» стихи, компенсировав простоту «художественностью»⁴.

Возникает вопрос, правомерно ли видеть в поэтике Кавафиса только экономию, лаконизм, аскетизм приемов? Сам Кавафис писал, что его стиль является плодом аристократической естественности, и это определение звучит почти оксюмороном, поскольку в основе естественности аристократа лежит культура, выработанная поколениями и опирающаяся на строгие правила. Замкнутый в круге собственного творчества как в цикличном времени «вечного возвращения», Кавафис, переступая через

свои начала, увлечения молодости, период ученичества, не уничтожал свое прошлое, поскольку это было бы отказом от самого себя (не случайно одной из основных семантем его поэтического мира является *память*), – он совершенствовал свою поэтику, пропуская ее через фильтр *аристократизма*. Именно этот фильтр заставлял его «отвергать», откладывая, перерабатывать свои произведения, публиковать лишь малую их часть. Подобно ювелиру из собственного стихотворения, он хранил свои лучшие творения *в темноте*⁵.

Страстность (*страсть, сладострастие – ηδονή*), своего рода стержень самой натуры Кавафиса, одна из главных составляющих его поэтического мира⁶ в широком смысле (что, конечно, перекрывает любовную лирику), находит выражение и в риторических средствах совершенно иного стиля: они едва ли не дезавуируют прозаичность – во всяком случае, контрастируют с ней.

Попытаюсь показать это на одном из поздних стихотворений Кавафиса «Зеркало у входа» – бытовой зарисовке, которая оборачивается необычайной откровенностью и силой страсти.

Ο ΚΑΘΡΕΠΤΗΣ ΣΤΗΝ ΕΙΣΟΔΟ

Το πλούσιο σπίτι είχε στην είσοδο
έναν καθρέπτη μέγιστο, πολύ παλιό
τουλάχιστον προ ογδόντα ετών αγορασμένο.

Ένα εμορφότατο παιδί, υπάλληλος σε ράπτη
(της Κυριακής, ερασιτέχνης αθλητής),
στέκοιταν μ' ένα δέμα. Το παρέδωσε
σε κάποιον του σπιτιού, κι αυτός το πήγε μέσα
να φέρει την απόδειξη. Ο υπάλληλος του ράπτη
έμεινε μόνος, και περίμενε.

Πλησίασε στον καθρέπτη και κυττάζονταν
κ' έσιαζε την κραβάτα του. Μετά πέντε λεπτά
του φέραν την απόδειξη. Την πήρε κ' έφυγε.

Μα ο παλαιός καθρέπτης που είχε δει και δει,
κατά την ύπαρξιν του την πολυετή,
χιλιάδες πράγματα και πρόσωπα
μα ο παλαιός καθρέπτης τώρα χαίρονταν
κ' επαίρονταν που είχε δεχθεί επάνω του
την άρτιαν εμορφιά για μερικά λεπτά.

ЗЕРКАЛО У ВХОДА⁷

Сверкало зеркало у входа в дом богатый,
одно их тех зеркал, огромных и старинных,
чей возраст восемьдесят лет, по крайней мере⁸.

Прекрасный юноша, приказчик у портного
(спортсмен-любитель в выходные дни),
стоял со свертком у дверей. Кому-то в доме
он этот сверток передал, и тот со свертком
ушел, чтоб вынести квитанцию. Приказчик
остался в одиночестве и ждал.

Он в это зеркало старинное смотрелся⁹
и галстук поправлял. А через пять минут
ему квитанцию вручили. Он взял расписку и ушел.

Но в этом зеркале старинном, которое за долгий век
уже успело наглядеться на тысячи вещей и лиц, –
такая гордость в нем светила, что хоть
на несколько минут
оно запечатлеть сумело, и безраздельно обладало,
и целиком принадлежало столь совершенной красоте.

(Перевод Ю. Мориц)

Стихотворение вписывается в достаточно простую (или лаконичную) схему, к которой Кавафис обращается неоднократно, используя при этом практически один и тот же словарь (не слишком разнообразный), что дает основание говорить о разных версиях одного и того же сюжета (типа мандельштамовских «двойчаток»): юноша из простонародья, занимающий низкое положение, бедно или нищенски одетый, обладает непревзойденной *античной* красотой, красотой эфеба, «просвечивающей» сквозь убогую одежду («И паренек простой / вдруг привлекает взгляд наш редкой красотой, / на миг восходит в мир Поэзии златой». – «Проходит». 1917. Перевод Евг. Смагиной). Эта красота всегда вызывает желание обладания, несмотря на то (или потому), что она может быть порочной и губительной. Впрочем, и в тех случаях, когда Кавафис подчеркивает порок, когда он обращается к *телу* («Вспомни, тело...»). 1918), оправдывая недозволенную любовь или считая ее преступной, ограничивать *сладопристрастие* (ἡδονή) Кавафиса исключительно физическим смыслом было бы неверно. За этим стоит восходящий к античности культ *прекрасного юноши*: пробивающая-

ся через убогий футляр одежды красота вызывает ассоциации не с открытыми сценами, а со стихотворением Заболоцкого: красота эфеба у Кавафиса – не *сосуд, в котором пустота, но огонь, мерцающий в сосуде*¹⁰.

Однако, хотя культ обнаженного юношеского тела у Кавафиса отсылает к «мраморной античности», его поэтика во многом опровергает этот адрес. Я говорю о поэтике, поскольку именно здесь вижу обращение к иным категориям, и прежде всего к *символу*, понимать ли его в широком семиотическом плане или связывать с символизмом как литературно-художественным направлением. *Свечи, стены, окна, комнаты, улицы, город, море, корабль, глаза, одежды, монеты* – эти и другие лексемы (нередко – названия стихотворений) являются символами в чистом виде, но и определяют символистскую окрашенность стихотворения (о чем написано достаточно и что повторять здесь представляется излишним). В разбираемом стихотворении таким символом является *зеркало*, объект сам по себе «знаково» (мифопоэтически) перегруженный.

Зеркало это отражение; в этимологическом смысле «возвращение нанесенного (извне?) удара». *Зеркальная* реальность, находящаяся *внутри* зеркала, за ним (в *ззеркалье*) преобразует или опровергает «реальность реального мира», отсылая к миру *иному* (или к миру *иного*): в этом смысле возможности *зеркала* неисчерпаемы. Тайна *зеркала* никак не затрагивает его функциональности: человек создал этот артефакт (в подражание природе, ср. миф о Нарциссе) для своих вполне бытовых нужд или для «знакомства с самим собой», поскольку свое лицо он может видеть только отраженным. Эту функциональность и подчеркивает Кавафис, этим и отвлекает внимание читателя, который (если он искушен) должен заметить амбивалентность названия стихотворения – «Зеркало у входа»: что это, описание интерьерера или указание на «роль»?

18-строчное стихотворение разбито на три неравных строфы, в свою очередь кратные трем: 1-я – три строки («представление» *зеркала*, описание его как предмета, как элемента дома: размеры, «возраст»; на его ценность косвенно указывает эпитет дома *богатый*); 2-я – девять строк (появление юного героя и «функциональное использование» *зеркала*, которое появляется в 3-й от конца строфы строке: *он в это зеркало старинное смотрелся*); 3-я – шесть строк, с поворотом сюжета, подчеркнутым тем, что лексема *зеркало* употреблена дважды, второй раз снова в 3-й от конца строфы строке (в переводе это повторение-усиление не отражено). 1-я и 3-я строфы по сумме строк (девять) равны 2-й. Это значимо. С одной стороны, персонажам (*зеркало* и *юноша*) отведено одинаковое пространство текста. С другой, композиционно «тема юноши» (2-я строфа, срединная) непрерывна, а «тема зеркала» (фланкирующие 1-я и 3-я строфы, соответственно три и шесть строк) разорвана на две нерав-

ные части; таким тонким способом подчеркивается *poïnte* стихотворения – метаморфоза зеркала.

Итак, две первые строфы – представление персонажей (предмета и лица). Последняя строфа – ключевая, в ней *зеркало* персонифицируется, становясь из объекта (предмета) субъектом (лицом), *Зеркалом*, и, более того, – протагонистом возникающего как *deus ex machina* сюжета. На формальном уровне это подготовлено не только композицией строф, но и тем, что лексема *зеркало* встречается в стихотворении пять раз (включая заглавие). Существенно, что в первых двух строфах эта лексема стоит в *Ass.* (*patiens*), а в третьей дважды повторена в *Nom.* (*agens*). В виду дальнейшего разбора стоит заметить, что существительное *зеркало* в греческом языке мужского рода.

В 1-й строфе мы «знакомимся» с *зеркалом-объектом*: оно большое, очень старое, можно сказать, старинное, поскольку куплено по меньшей мере восемьдесят лет назад. С *объектом* в данном случае скорее является *дом* (*Nom.*), который является «владельцем» этого старинного *зеркала*.

Во 2-й строфе проявляется ожидаемый кавафианский герой – необыкновенно красивый юноша; намек на его просвечивающую «эфебичность», опровергающую низкое социальное положение (приказчик у портного, обыденность детали современной одежды – галстука, – опровергающей античность его красоты), можно увидеть в сообщении, казалось бы, необязательном: юноша – спортсмен-любитель (*ερασιτέχνης αθλητής* (в *ερασιτέχνης*, конечно, просвечивает *Эрос*). Во время краткого ожидания расписки он подходит к зеркалу и смотрится в него. Получив расписку, уходит.

Этот сокращенный пересказ (вспомним «сжимающие» опыты Гаспарова, в частности, в связи со стихотворениями Кавафиса) стилистически почти не отличается от подлинника, написанного подчеркнуто прозаическим верлибром («литература факта»). Прозаичность проявляется и в обилии анжамбманов, которые задают пунктирный ритм: *подручный портного – стоял; передал – кому-то; тот пошел – за распиской; подручный портного – остался один; через пять минут – расписку принесли*.

Но весь этот прозаический аскетизм исчезает, отступая перед эмоциональным, страстным напором последней строфы, которая переворачивает стихотворение, приводя его к накалу эротизма. Тогда эту прерывистость можно интерпретировать и как волнение, замирание сердца. *Старое* (а не старинное, уже не предмет, а лицо) *зеркало*, столько и столько повидавшее на своем веку, этот *Старец-Зеркало* ликует и гордится своей победой: оно несколько мгновений владело совершенной красотой юноши (*είχε δεχθεί επάνω του την άρτιαν εμορφιά*, дословно «приняло в себя совер-

шенную /в своей целостности/ красоту»¹¹. Заметим, что реальный, «прозаический» юноша исчезает: его заменяет абстрактное понятие абсолютизированной, совершенной красоты¹².

Поэтика и стилистика меняются, сдержанность и лаконизм уходят. Строфа построена на повторах, на избыточности. *Но старое зеркало...* – зачин 1-й строки, *Но старое зеркало...* – зачин 4-й строки, причем промежуток заполнен придаточным предложением *которое столько видело на своем веку...*, тоже с повторением – *είχε δει και δει*, досл. «видело и видело». Предикат поставлен на отмеченное место, в конец строки, а объект к нему (*тысячи предметов и лиц*) появится через строку: так образуется «растянутый» анжамбан (ср. тот же прием в первых трех строках 2-й строфы, о юноше). Это замедление воспринимается как набирание воздуха перед эмоциональным рывком в 4-й и 5-й строках: *χαίρονταν / κ' επαίρονταν* «ликвало и гордилось».

В 3-й строфе появляется рифма, объединяющая первые две строки [*di ke 'di / polie 'ti*]. Предельно точно рифмуется и «дактилический» анжамбан, также имеющий значение усиления: *χαίρονταν / κ' επαίρονταν* [*h'erondan / κ'er'erondan*]. Строфа насыщена эпитетами: *старый* (2 раза), *многолетний, совершенный, немногий*. Эпитеты – в опровержение самого Кавафиса, говорившего, что прилагательные ослабляют текст, – сообщают заключительной строфе особую напряженность и торжественность, превращая ее в апофеоз. На первый взгляд – полный контраст к предыдущим строфам¹³. Однако внимательное перечитывание («обратное» чтение) показывает и другие, помимо упомянутой цепи анжамбанов, скрепы, подготавливающие превращение *предмета* в *персону*, пассивности в активность, аксессуара в протагониста, а *персоны* в абстрактное понятие, или *символ*.

Зеркало является сквозным персонажем (в том числе на лексическом уровне, ср. трижды повторенный эпитет *παλαιός* «старинный», раскрытый в *πολυετή* «многолетний» и анаграммированный в *υπάλληλος* «приказчик»: эта анаграмма как бы соединяет героев)¹⁴. Его «возраст» – восемьдесят лет – это *человеческий век*, возраст старца, который за свою долгую жизнь в и д е л *είχε δει και δει* (а не о т р а з и л !) тысячи предметов и лиц/личностей¹⁵. Определение *красивейший εμορφότατο* (юноша) откликается *красотой εμορφιά* в последней строфе. Бытовые *пять минут* (*πέντε λεπτά*) ожидания расписки превращаются в *несколько / мгновений* (*μερικά λεπτά*)¹⁶ высшего счастья – обладания совершенной красотой. И несущественно, что «предмет обладания» ничего не заметил (или не был способен ощутить; мотив, нередкий для лирики позднего Кавафиса). Эти *несколько мгновений* – финал стихотворения, противопоставление началу и долгим восьмидесяти годам «существования» Зеркала – в каком-то смысле

оправдание этого пассивного существования, заполненного бесконечно навязываемыми отражениями.

Возможно, в «Зеркале...» откликнулось написанное ранее стихотворение «Полчаса» (1917):

...мы, поэты, иногда
 одной лишь силой творческой способны
 достичь недолгого блаженства, и оно
 от настоящего почти неотличимо.
 Так третьего дня в баре (не без помощи
 благословенной силы опьянения)
 вкусил я полчаса любви счастливой.
 Казалось, ты всё понимаешь
 и потому так долго остаешься рядом.
 Благодаря тебя. Не помогли бы
 ни дар художника, ни чары опьянения,
 когда бы я не видел губ твоих, не чувствовал
 тепло живое тела твоего¹⁷.

(Перевод Евг. Смагиной)

Поэт–зеркало, поэт и зеркало – тема столь же известная, сколь и неисчерпаемая. Здесь я ограничиваю анализ одним слоем стихотворения, слоем обертонов, превращающихся в основную тему, переводящих смыслы из скрытых (ср. кавафианское *κρυμμένα*) в открытые: с о - к р о - в е н н о е становится о т - к р о в е н н ы м . Вместе с тем это и следование указанию Кавафиса, которое было взято в качестве эпиграфа: попытка разрешить загадку его риторических приемов, возвратившись к истокам его поэтической техники, и понять поэта *из того, от чего* [он] *отказался*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На основе доклада, прочитанного в мае 2003 г. в Иерусалимском университете на конференции по европейскому символизму.

² *Кавафис К.* Заметки о поэтике и этике (1902–1911 гг.). Запись от 15.12.1905 (Кавафис К. Проза. М., 2003. С. 225. Перевод Евг. Смагиной). Наиболее четко, почти жестко эти инструкции читателю поэт сформулировал в так называемом «Похвальном слове самому себе» (1929): «Кавафис представляется мне поэтом сверхсовременным, поэтом будущих поколений <...>. [Свойства его поэзии] являются собой начала, которые еще больше будут оценены поколениями будущего, воспитанными в условиях прогресса новых открытий и сопряженной с ними более тонкой интеллектуальной работы. Такие редкие поэты, как Кавафис, займут

- тогда первостепенное место в мире, который будет мыслить значительно больше, нежели сегодня» (*Кавафис К.* Проза. С. 279. Перевод С. Ильинской).
- ³ *Якобсон Р., Колакидес П.* Грамматическая образность в стихотворении Кавафиса ΘΥΜΝΗΣΟΥ, ΣΩΜΑ... // Русская Кавафиана. М., 2002. С. 481.
- ⁴ «Ведь всё равно ты не сумеешь / Стекла зубами укусить...» – слова Мандельштама уже приводились нами в связи с темой «Бродский и Кавафис» (*Цивьян Т. В.* Бродский и Кавафис // Russian Literature XLVII, 2000).
- ⁵ *Цивьян Т. В.* Из заметок о поэтике Кавафиса. Колористика Кавафиса. 1. Мотив драгоценностей // Язык. Личность. Текст. Сборник к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.
- ⁶ Ср. запись от 13.12.1902: «Не знаю, дает ли развращенность силу. Порой я думаю, что да. Но конечно, она – источник великолепия» (*Кавафис К.* Проза. С. 232. Перевод Евг. Смагиной).
- ⁷ Переводы стихотворений Кавафиса здесь и далее даются по изданию «Русская Кавафиана».
- ⁸ Переводчик «приподнял» первую строфу. В подстрочнике она звучит гораздо прозаичнее: «В богатом доме у входа / Было громадное зеркало / Очень старое, / Купленное по меньшей мере восемьдесят лет тому назад».
- ⁹ У Кавафиса он просто «подошел к зеркалу».
- ¹⁰ «Втопан в грязь, осужден. Послужили тому причиной / его любовные склонности: запретны они и позорны ... / И всё? Неправда, не всё. Его красота достойна / лучшего воспоминанья ... / бесхитрое / простое дитя любви» («Дни 1896 года». 1927. Перевод А. Федорчука); «Но что-то было в нем особенное, / и несмотря на всё беспутство / ... случались редкие минуты, / когда казалось это тело / почти что девственным, невинным» («Дни 1901 года». 1927. Перевод Евг. Смагиной); «Матроса одного из островов эгейских / он сыном был ... / Жил впроголодь, несчастный... / Не думаю, что славная Александрия знала в прошлом / нежнее юношу... / Он в лавке красоту свою калечил, / беспутством по ночам себя губил...» («Дни 1909, 1910 и 1911 годов». 1926. Перевод Евг. Смагиной); «Ваш облик сохранил его другим, / когда он сбрасывал одежды недостойные... / и оставался совершенно обнаженным, безукоризненно прекрасным – волшебство...» («Дни 1908 года». 1932. Перевод Евг. Смагиной); «Кто знает, как порочна и позорна жизнь твоя... / как низменна, груба душа твоя... / Всё равно / ты обликом мечты и олицетвореньем / блаженства сладострастного Эллады / пребудешь для меня и входишь в эти строки» («Пусть так». 1913. Перевод Евг. Смагиной); ср. еще «У входа в кафе» (1915), «Он клянется» (1915), «Так долго созерцал я красоту...» (1917), «Он положил цветы» (1929), «Он справился о качестве...» (1930) и др. К этому же: «Мне нравится, меня волнует красота народа, красота бедных юношей. Слуги, рабочие, подмастерья, продавцы в магазинах. Можно подумать, что это награда за их лишения. Загруженность работой и постоянное движение делают их тела тонкими и симметричными...» (*Кавафис К.* Проза. С. 246. Перевод С. Ильинской). Есть у Кавафиса и стихотворения, где тема античной красоты и порока «приурочена» к античности («Могила Евриона» /1914/, «Один из их богов» /1917/, «Могила Иасия» /1917/, «Могила Лания» /1918/, «Иудей (50 год)» /1919/, «Софист, покидающий Сирию»

- /1926/ и др.): более «прямые», поскольку из них уходят мотивы бедности, современной пошлости, скрывающей красоту.
- ¹¹ Ср. тот же мотив и те же образы в стихотворении Максимилиана Волошина «Зеркало» (1905): «...И образы скользят. Я чувствую, я внемлю, / Но не могу в себе их задержать... / В меня глядят бессонные глаза... / И чувство смутное шевелится на дне. / В нем радостная грусть, в нем сладкий страх разлуки... / И я молю его: "Останься, будь во мне, – / Не прерывай рождающейся муки" ...»
- ¹² Ср.: «Чтобы созерцать Прекрасное, нет необходимости в "чистоте сердца". Прекрасное – это беспредельная милость, не ведающая мелких различий между праведными и неправедными» (*Кавафис К.* Проза. С. 274. Перевод Евг. Смагиной).
- ¹³ Верлибр меняет ритм от стиха к стиху и от строфы к строфе.
- ¹⁴ Изысканная звукопись стихотворения, в частности, игра на тавтологиях должна стать предметом специального анализа (ср.: *πλούσιο... πολύ παλιό, έμεινε μόνος, και περιμένει, πλησίασε κ' έσιαζε, πράγματα και πρόσωπα*). См. еще четырехкратное ударное *α* в финальной строке: *την άρτιαν εμορφιά για μερικá λεπτά* (и два *α* безударных: *άρτιαν για*), ударное *ε*, вводящее тему зеркала (*έναν καθρέπτη μέγιστο*), и т. д.
- ¹⁵ Ср. также противопоставление *смотреть* и *видеть*: юноша *с м о т р и т* в зеркало, а зеркало его *в и д и т*.
- ¹⁶ В греч. *λεπτό* сохраняется значение тонкости, хрупкости, т. е. переходящести, эфемерности.
- ¹⁷ Ср.: «Кто знает, какие сладострастные представления главенствуют при сочинении большинства произведений словесности! Сладострастные представления, *solitaires*, которые развращают (или преобразуют) сознание. И как часто... писатель как будто сознательно выставляет себя хуже – [это] происходит от вынужденной службы, которую писатель, пока сочинял, сослужил впечатлению или состоянию сладострастия. Это... чувство столь сильно – и порой как поэтично, как прекрасно! – когда связывается со словом, чье рождение оно сопровождало. А писатель даже после месяцев чтения не может ничего исправить или изменить, потому что с чтением слова возвращается призрак прежнего впечатления...» (*Кавафис К.* Проза. С. 231. Перевод Евг. Смагиной).

Юрий Цивьян

НА ПОДСТУПАХ К КАРПАЛИСТИКЕ: НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ НАБЛЮДЕНИЙ КАСАТЕЛЬНО ЖЕСТА И ЛИТЕРАТУРЫ

Сюжет настоящих «Наблюдений» носит скачкообразный, новеллистический характер. Новеллы слабо скреплены общей темой и порядком следования. Тема – движение (преимущественно движение рукой) в роли литературного рассуждения и в роли рассуждения о литературе, порядок – обратно-хронологический. Оттолкнувшись от примера из нашего времени, разговор переходит к русскому театру девятнадцатого века, затем – к английскому роману восемнадцатого, а в какой-то момент даже затрагивает итальянскую живопись эпохи Возрождения. Подобного рода нарушения границ – между искусствами и между эпохами – оправданы, с одной стороны, легко ускользающим предметом, а с другой – смелостью тех, кто в погоне за жестом не раз пересекал эти границы до меня – я имею в виду таких неумолимых наблюдателей как Лоренс Стерн, В. Б. Шкловский, В. В. Набоков, С. М. Эйзенштейн и, не в последнюю очередь, Роман Давидович Тименчик.

1. ДВИЖЕНИЕ, ЛИНИЯ И СЛОВО

Начну с наблюдения из работы последнего «Остров искусства» (1989), вернее, с наблюдения по поводу одного места из этой работы. Тот, кто знаком с научной прозой Тименчика, возможно, обращал внимание на неординарность ее описательных и лексических приемов – например, на умение автора остраннить предмет разговора при помощи редкого слова или пародической репризы¹. Прием, на который я хочу указать, можно назвать (воспользуюсь термином из театрально-постановочной практики) методом показа. В статье «Остров искусства» (так назывался киевский поэтический вечер 1909 года, в котором, вместе с Кузминым и Гумилевым, принял участие поэт Петр Потемкин) встречаем такую литературную характеристику: «Распробовать вкус поэзии Потемкина было трудно, как

крутить одновременно обеими руками в противоположных направлениях с разной скоростью, ибо требовалось умение одновременно воспринять и лирику, и гротеску»².

Не знаю, широко ли известно, на какие круги ссылается ученый. Это – достаточно сложное упражнение на координацию движений, знакомое всякому, кто посещал занятия по актерскому мастерству, и, думаю, всем, кто тем или иным образом связан с театром – как был связан с театром Роман Давидович Тименчик в годы его работы в Риге. Каждый мог бы художественно обрисовать это упражнение словами; далеко не всякий сумеет его выполнить (я так и не научился); но чтобы показать руками работу стиха, то есть поверить поэтике моторикой – для этого нужно обладать не только смелостью, но и особым искусством – умением видеть вещи синэстетически.

В строго-словарном, узко-психологическом значении синэстезия (соощущение) – не более, чем присущая некоторым способность видеть цвет или форму звуков, или даже (как писал о себе Василий Кандинский) различать запах определенных геометрических фигур³; медики утверждают, что встречаются случаи, когда в такую цепочку включены четыре, а то и пять чувств человеческого чувствилища⁴. Вместе с тем, когда разговор заходит о поэзии или искусстве, мы склонны понимать синэстезию скорее расширительно (некоторые психологи называют такое расширительное понимание «псевдо-синэстезией»⁵, а исследователи обряда, вслед за Веселовским, предпочитают писать о «синкретизме» чувств⁶) – например, когда мы говорим о «рисунке роли» или о «беге рисунка», то есть включаем в это понятие языковую метафору или же чувство, не входящее в канонические пять, – в нашем примере, чувство движения.

Именно так – расширительно – толковал синэстезию (или, как он ее именует, синэстетику) другой уроженец Риги, Сергей Михайлович Эйзенштейн, когда писал (в книге «Неравнодушная природа», начатой им шестьдесят лет назад – во второй половине 1945 года) об открытом им универсальном методе искусства – «перескоке» художественного текста в следующее по интенсивности состояние⁷, или когда в 1928-м году анализировал эстетику незадолго до этого посетившего Москву традиционного японского театра Кабуки, на сцене которого драматическое действие с готовностью переходит в действие музыкальное, танцевальное, визуально-цветовое, наконец, жестовое.

Статью о таких переходах на сцене японского театра Эйзенштейн предварил эпиграфом – рассказом о русском актере В. И. Живокини (1805–1874), который я приведу целиком: «Знаменитому комику Малого театра Живокини пришлось однажды, почти экспромтом, заменить в опере "Влюбленная баядерка" популярного московского баса Лаврова. Но... го-

лоса у Живокини никакого не было. – Как же вы петь-то будете, Василий Игнатьевич? – сокрушенно покачивали головой сочувствовавшие. Но сам Живокини не унывал. – А какой ноты голосом не возьму, так я рукой покажу, – весело отвечал он»⁸.

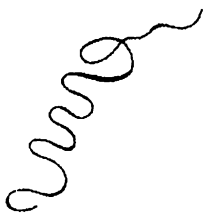
Если байка о самонадеянном актере, вызвавшемся заместить пение пантомимой, и в самом деле зародилась в эпоху Живокини, ее первоначальный теоретический посыл едва ли выходил за рамки «публика – дура». Урок же, которой в этой истории усматривал Эйзенштейн и – независимо от него – искусствознание второй половины XX века, скорее противоположного характера. Воспринимающее сознание не пассивно, писал в 1964 году Эрнст Гомбрих, ссылаясь на сродственный живокиниеву анекдот: ведь слушая арию, мы предвосхищаем ее вокальное развитие и именно в силу такого перцептивного предвосхищения восполняем оставленный исполнителем пробел⁹.

Эйзенштейн безусловно согласился бы с таким объяснением, но вместе с тем обратил наше внимание на причину, по которой, по его мнению, в байке о Живокини фигурирует не что-нибудь, а жест, ведь в отличие от плохого певца из приведенного Гомбрихом анекдота, наш хороший актер сказал не «открою рот», а именно «рукой покажу». Согласно теории Эйзенштейна, жест – прообраз всех средств выразительности, которыми располагает человеческая культура. Исходя из этой – стадильно оформленной – теории, в начале было не слово, а движение, за ним – как след движения – возник линейный рисунок, и лишь затем, как словесный слепок с движения, – искусство красноречия и литература. Понаблюдайте за игрой хороших актеров, посоветовал бы Гомбриху Эйзенштейн, – почему у них жест всегда, пусть на долю секунды, опережает слово? Не оттого ли, что в этом опережении, как в капле воды, отразилась вся эволюция искусства?¹⁰

2. ЖЕСТ ФИЛОСОФИИ

Пересекаю три границы – между искусствами, между странами и между историческими эпохами. Параллелью к рассказу Эйзенштейна о Живокини могут послужить два литературных персонажа из «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна – капрал Трим (слуга дяди Тоби) и Бригитта (служанка вдовы Уортман, к которой дядя Тоби решает посвататься), считавшие, что некоторые вещи удобнее изобразить рукой, чем браться описывать словами. К жесту Бригитты нам еще предстоит вернуться, но прежде напомним о знаменитом жесте Трима, которым тот объяснил, почему он не желает жениться, а точнее – о внеязыковом литературном приеме, сделавшем этот жест Трима знаменитым. Сказав – «человек свободен»¹¹, Трим поднял палку и описал в воздухе фигуру – жест свободы, – которую

Стерн – вполне в духе учения Эйзенштейна о сродстве движения и рисунка – предпочел обрисовать не словами, а росчерком пера:



Вот вам случай, прокомментировал этот росчерк поклонник Стерна Эйзенштейн, когда поиск предельной выразительности вывел писателя за пределы одного искусства в область другого¹².

В духе Эйзенштейна оценил выразительность этого ответа и Тристрам Шенди, от лица которого ведется рассказ: «Тысячи самых замысловатых силлогизмов моего отца не могли бы доказать убедительнее преимущество холостой жизни»¹³. Действительно, отец Тристрама Уолтер Шенди сделан Стерном приверженцем красноречия и силлогизмов, но это не означает, что он лишен вкуса к жестуляции и позе. Напротив, как раз на этого персонажа указывал В. Б. Шкловский, когда писал о роли позы в прозе Стерна – в частности, о присущем этому автору обыкновению, придав тому или иному герою ту или иную – подробно описанную – позу, оставлять его так на протяжении страниц, если не глав¹⁴.

Такой – задержанной и снабженной аллюзиями – позой заканчивается седьмая глава четвертого тома «Тристрама Шенди»: «Отец сейчас же принял ту позу, в которой Рафаэль так мастерски написал Сократа на фреске "Афинская школа"; вам, как знатоку, наверно, известно, что эта превосходно продуманная поза передает даже свойственную Сократу манеру вести доказательство, – философ держит указательный палец левой руки между указательным и большим пальцем правой, как будто говоря вольнодумцу, которого он убеждает отказаться от своих заблуждений: – "Ты соглашаешься со мной в этом – и в этом; а об этом и об этом я тебя не спрашиваю – это само собой вытекающее следствие". Так стоял мой отец, крепко зажав указательный палец левой руки между большим и указательным пальцем правой и убеждая логическими доводами дядю Тоби, сидевшего в старом кресле, обитом кругом материей в сборку и бахромой с разноцветными шерстяными помпончиками. – О Гаррик! какую великолепную сцену создал бы из этого твой изумительный талант! и с каким удовольствием я написал бы другую такую же, лишь бы воспользоваться твоим бессмертием и под его покровом обеспечить бессмертие также и себе»¹⁵.

У знатока Стерна и у теоретика прозы найдется что сказать о литературном (сложном, ступенчатом) построении приведенного отрывка; я же

предложу взглянуть на эту сцену с другой стороны – с точки зрения вымышленной гуманитарной науки о стиле и семантике жеста, которую Набоков в «Пнине» (романе, где жест выступает не только как сквозной литературный прием, но и как тема, и где даже упомянут научный фильм, в котором герой якобы демонстрирует русские жесты) окрестил несуществующим словом «карпалистика»¹⁶. Итак, что нашел бы для себя в этой сцене из Стерна набоковский ученый-карпалист?

Строго говоря, литературное произведение не дает повода говорить ни о чем, кроме литературы, но если отвлечься от этого теоретически бесспорного положения, можно заметить, что в приведенном отрывке жест Уолтера Шенди подан в преломлении трех искусств – или, как сказал бы Эйзенштейн, схвачен в трех ракурсах. Помимо литературного ракурса, это – описание позы Сократа на фреске Рафаэля (эрудит вставит: экфрасис) и, наконец, перенос жеста со стены на сцену: Стерн предлагает читателю вообразить, как застывший в позе Сократа Шенди выглядел бы в живой картине (в лексиконе старого русского театра – «табло»¹⁷), поставь эту сцену современник и друг Стерна прославленный актер Дэвид Гаррик.

Обратимся к визуальному первоисточнику. Стерн верно описал позу Сократа на фреске Рафаэля (илл. 1–2), но пошутил или поторопился, предположив, что такая манера вести доказательство – зажав указательный палец левой руки между большим и указательным пальцем правой – была на самом деле присуща древнегреческому философу. Специалист-иконограф опознает в жесте Сократа жест поучения (он же – жест счета на пальцах, *comput digitis*, и жест спора, *disputatio*), добавив, что в картинах барокко и возрождения, а также в средневековых манускриптах подобный жест встречается не однажды¹⁸. Так – отогнув палец левой руки пальцами правой – диктует Матфею текст евангелия ангел с картины Караваджо (1602) (илл. 3 и 4) и именно так (правда, поменяв правую руку на левую) на картине Дюрера поучает книжников Христос (1506) (илл. 5 и 6)¹⁹. Сообщив фигуре Сократа эту позу, Рафаэль имел в виду не столько манеру, присущую этому философу, сколько жест, свойственный философии вообще.

Но «Тристрам Шенди» – не панегирик, а, как гордо отметил один стерновед, «самый похабный роман в англоязычной литературе»²⁰. Если Сократ, Рафаэль и Гаррик придают позе Уолтера Шенди оттенок величия, то, дабы оценить ее бытовое, низовое, каламбурное осмысление, понадобится вспомнить, какая проблема тревожила Шенди-отца в момент, когда он встал в позу Сократа, и, шире, какова фабульная проблематика романа.

Взглянем сначала на непосредственную тему разговора – и на то, как в результате проекции разговора на жест возникает своеобразный карпалистический контрапункт. В разговоре с братом Шенди-отец сокрушается о продавленной повивальными щипцами переносице новорожденного сына,

и как только мы подключаем эту тему к нашему восприятию отрывка, философское положение рук и пальцев Шенди на глазах превращается в наглядную иллюстрацию конкретной акушерской проблемы – иллюстрацию, в которой указательный палец левой руки изображает нос Тристрама, а указательный и большой пальцы правой выступают в роли упомянутых щипцов.

А вот развитие этой каламбурно осмысленной пантомимы в главе VIII. Отец по-прежнему находится в позе Сократа. Дядя Тоби советует брату уповать на религию. « – А она выпрямит нос моему ребенку? – вскричал отец, выпустив палец и хлопнув рукой об руку. – Она всё для нас выпрямляет, – отвечал дядя Тоби»²¹. Уолтер Шенди было соглашается с братом, но, вспомнив о беде, возвращается в исходное положение: « – Так вот, дорогой братец, – продолжал отец, переходя к существу вопроса и придав указательному пальцу прежнее положение, – если бы сын мой явился на свет благополучно, не будучи изуродован в такой драгоценной части своего тела, – [следует рассуждение о подходящем имени для ребенка с подобной травмой]»²².

Итак, для того, чтобы оценить эту сцену, читатель должен взаимно скоординировать положение пальцев говорящего и тему разговора. И это не всё. Положение пальцев и тему разговора требуется в свою очередь скоординировать с темами и положениями романа в целом. Если вспомнить, что у Стерна и этот нос, и эти щипцы предвосхищают более огорчительную травму – ребенком Тристрам мочился в окно, и плохо закрепленной рамой мальчику отсекло кончик (событие, о котором капрал Трим не решился докладывать словами, а просто положил указательный палец на край стола и ударил по нему ребром ладони); если учесть, что эта детская травма Тристрама в свою очередь образует параллель с темой пахового ранения дяди Тоби; если согласиться со Шкловским, что у Стерна «каламбурный мотив *coitus*'а <...> обращается в романе в проходящий, изредка появляясь и связывая этим разнообразные части этого мастерски и необыкновенно сложно построенного произведения»;²³ если затем, удерживая в памяти все эти смысловые движения, быстро взглянуть на положение пальцев Сократа, ангела и Христа (илл. 2, 4, 6) – тогда и только тогда мы сможем сказать, что нам удалось распробовать вкус восхитительно кошунственной карпалистики Лоренса Стерна.

3. ЖЕСТ ФАБУЛЫ И ЖЕСТ СЮЖЕТА

Остановимся на другом разговоре из романа – том, в ходе которого, как заметил Шкловский, «ручная символика» одновременно замещает акт говорения и остраняет его предмет²⁴. Речь пойдет о разговоре между кап-



1



3



2

4



5



6



ралом Тримом и Бригиттой. Напомним, что у Стерна дядя Тоби – инвалид войны – сватается к вдове Уортмен, которая согласна принять предложение при условии, что паховое ранение жениха – не препятствие на пути к супружескому счастью. Итак, вдова Уортмен посылает Бригитту, свою служанку, к слуге дяди Тоби Триму с поручением выведать, как обстоит дело. Пикантность последовавшей встречи и ее чувственный накал повышены тем, что в отношениях между Тримом и Бригиттой намечена романтическая подоплека. Ручной язык обслуживает как главную, так и побочную задачу участников разговора.

Очередь за цитатой. Капрал Трим охотно вступает в обсуждение раны дяди Тоби, «которая так ужасно изуродовала его *вот здесь*. – Произнеся эти слова, капрал легонько прижал руку Бригитты тыльной стороной к тому месту, по поводу которого он сокрушался, – и отпустил ее.

– Мы думали, мистер Трим, что это ближе к середине, – сказала миссис Бригитта.

– Это бы нас вконец погубило, – сказал капрал.

– И бедная госпожа моя тоже была бы огорчена, – сказала Бригитта.

На это замечание капрал ответил только тем, что поцеловал миссис Бригитту.

– Полно, полно, – сказала Бригитта, держа ладонь своей левой руки параллельно плоскости горизонта и скользя над ней пальцами другой руки на таком близком расстоянии, что это движение было бы невыполнимо, находясь там малейшая бородавка или опухоль. – Всё это ложь от начала до конца, – воскликнул капрал, прежде чем она успела закончить начатую фразу»²⁵.

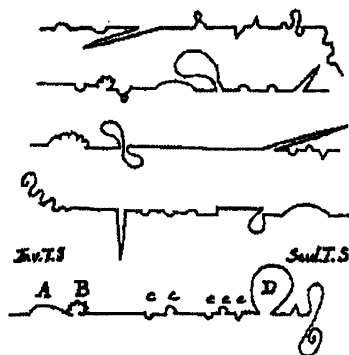
Будущий табулятор литературной карпалистики занесет жест Бригитты – прямая линия, проведенная над ладонью – в графу жестов отсутствия. Но привел я этот жест не только для того, чтобы пополнить копилку новой науки. Помимо его разговорно-бытового (показ вместо вопроса) и литературно-художественного (остраннение) осмыслений, на которые указывает Шкловский, жест Бригитты может быть осознан в металитературном плане – возможность, на которую Шкловский не указывает, но которую, не будь книги Шкловского, было бы значительно труднее угадать.

Поясняю. Сочти Стерн уместным – как он счел уместным в упомянутом эпизоде с палкой капрала Трима – воспроизвести след бригиттино движения графически, мы бы увидели не росчерк, а идеальную прямую. Такая горизонтальная черта – графема отсутствия – в романе действительно есть, только не в этой сцене, а на странице, посвященной автометаописательному отступлению – в том месте, где Стерн рисует, каким получился бы рассказ, если бы вместо извечных скачков и перебивок рассказчик придерживался последовательности событий («при помощи растительной пи-

щи и воздержания от горячих блюд»²⁶, уточняет автор, и здесь не забывая о втором, менее пристойном смысле всего, чего бы ни коснулся его роман). Вот как выглядит у Стерна эта (закавыченная нами) черта:

« _____ »

Хотя в книге Шкловского о Стерне эта прямая не воспроизводится, она – графический эквивалент того, что Шкловский там же предложил называть *фабулой* – по контрасту с *сюжетом*, примером которого у Шкловского служат другие графики – пять линий с выступами и неровностями, перерисованные из книги Стерна. Эти выступы и эти неровности – графические аналоги уклонений и отступлений от фабульной прямой:



Позволю себе отступление и я. В поздней, 1983 года, книге Шкловского, озаглавленной, как и его книга 1925 года, «О теории прозы», находим отголосок недавно отзвучавшей полемики с Jakobсоном по поводу того, можно ли считать мужскую и женскую рифму и грамматический род смыслообразующими факторами поэтического языка. Как известно, Шкловский полагал, что нельзя, поскольку в естественных языках род имени существительного не обязательно соответствует биологическому полу его носителя – и даже не отражает такого простого различия, как различие между вертикалью и горизонталью: «Сейчас смотрю на пол, я говорю, что это слово мужского рода. Посмотрю, слово "стенка" – женского рода. Из этого нельзя сделать выводов и относиться к словам как относятся к жизни между мужчиной и женщиной»²⁷.

Пусть так, и всё же защитник Jakobсона и Леви-Стросса вправе спросить: Виктор Борисович, а разве случайно получилось, что слово «сюжет» – мужского рода, а «фабула» – женского? Почему у формалистов именно сюжету поручена обработка фабулы, а не фабуле – обработка сюжета? Ведь шестьдесят с лишним лет назад, когда вы вводили эти понятия, вы

могли поименовать их и наоборот? Вспомним – такая возможность существовала, и даже использована другими²⁸. Не подсказано ли ваше решение такой же художественной логикой, что подтолкнула зубоскала Стерна усмотреть в проведенной им горизонтали («такой прямой, уточняет Стерн, какую только я в состоянии был провести при помощи линейки учителя чистописания»²⁹), символ нравственной прямоты, лучшую линию для сажания капусты и рекомендуемый покрой для «платья, которое мои любезные читательницы заказывают к дню рождения»?³⁰

Тут бы историку формального метода и поднять вопрос о чистоте метаязыка. Снискав первый научный успех не в университетской аудитории, а в час ночи в подвале «Бродячей Собаки», не пропитался ли в этот метод тем самым ядом кабарежного юмора, действие которого Р. Д. Тименчик продемонстрировал на стихах будущего «собачника» Петра Потемкина – и не из прозы ли Стерна вселился в теорию прозы, на Стерне настоенную, дух литературного хулиганства, сделавший Лоренса Стерна любимцем своего времени, а Виктора Шкловского – легендой своего?

В русской науке о поэзии встречаются термины-танделы – такие как слово-образ, слово-миф или слово-вещь. Исследователю карпалистики возможно пригодился бы термин слово-жест, в котором дана установка на внутреннее движение слова. Таким словом-жестом являются: опоязовское слово *прием* с его борцовской моторикой и дионисийским обертоном; термин *обнажение приема*; и, конечно, *прием задержания*, чье происхождение сам Шкловский ведет от Овидия: «искусство есть задержанное наслаждение, или, как говорил Овидий Назон в "Искусстве любви", любя, не торопись»³¹. Думаю, существует связь между интересом ОПОЯЗа к динамике литературного произведения и жестовостью их научного словаря. Есть вещи, которые легче показать, чем описать.

Видимо, понятие слово-жест полезно представить себе в виде своего рода континуума. На одном полюсе будут группироваться слова, похожие на жесты (напр., полюбившийся Маяковскому слово-жест «Нате!», или «Взять!» – любимое слово Ивана Грозного в фильме Эйзенштейна); на другом – жесты, понятные без слов. Если это – хороший континуум, он позволит нам без скачков и оглядки переходить границу между текстом и жестом, между чтением пьесы и ее постановкой, между стихотворением и его устным исполнением.

Предельным случаем слова-жеста – концом континуума – будет жест не заменяющий, а отменяющий слово. Филолог уже догадался: «Поэма конца» Василиска Гнедова – поэма без слов, которую автор исполнял всё в той же «Бродячей собаке». В книжном варианте это – чистая страница, в устном – слово-жест. Слово-жест Гнедова дошел до нас по меньшей мере в трех описаниях – Шкловского, Зенкевича и Пяста. Пяст утверждает, что

поэма «состояла из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок»³², Шкловский – что «она состояла из жеста рукой крест-накрест»³³, а Зенкевич – что Гнедов «вместо чтения делает кистью правой руки широкий похабный жест»³⁴. Убежден – просвещенный читатель дополнит этот перечень. Размечая «Словарь русской карпалистики», не забыть отвести достаточно метров на жесты конца.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Напр.: «Слова [у Бродского] становятся знаками самих себя, как в некоторых искусствах вещи становятся знаками самих себя, и из этих искусств для нас важнейшим является кино» (*Тименчик Р. Д.* Приглашение на танго: поцелуй огня (О стихотворении И. Бродского из цикла «Мексиканский дивертисмент») // Новое литературное обозрение. 2000. № 45; цит. по: www.elalmadeltango.ru/rb/brodsky.html). Ср.: Восемь с половиной сносков к статье [С. Чернобровой] об Изе Малере // Даугава. 1998. № 2. С. 149–150.
- ² *Тименчик Р. Д.* «Остров искусства». Биографическая новелла в документах // Дружба народов. 1989. № 6. С. 245.
- ³ *Kandinsky W.* On the Spritual in Art // Lindsay K. C., Vergo P. (eds). *Kandinsky: Complete Writings on Art.* New York: Da Capo Press, 1994. P. 163.
- ⁴ Обзор таких случаев случаев см.: *Cytowic R. E.* The Man Who Tasted Shapes: A Bizarre Medical Mystery Offers Revolutionary Insights into Emotions, Reasoning, and Consciousness. New York: Warner Books, 1995.
- ⁵ *Gage J.* Synaesthesia // Kelly M. (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics.* New York, Oxford, Oxford University Press, 1998. Volume 4. P. 350.
- ⁶ О синкретизме водки и поцелуя в свадебном обряде см.: *Байбурин А. К., Левинтон Г. А.* Код(ы) и обряд(ы) // Кодови словенских культура. 1998. № 3. С. 255.
- ⁷ «Сидящий – встал. Стоящий – вскочил. Неподвижный – задвигался. Молчавший – закричал. Тусклое – заблестело. Сухое – увлажнилось. В каждом случае произошел "выход из состояния", "выход из себя"» (*Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в шести томах. М., 1968. Т. 3. С. 61). Вариантом этой формула Эйзенштейн считал и переход текста в новое знаковое состояние.
- ⁸ *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в шести томах. Т. 5. С. 303.
- ⁹ «There is the story of the unfortunate singer who discovered that he could not sing the highest note in the aria. So he stepped forward and opened his mouth wide and triumphantly while the orchestra made a loud noise. The public "heard" the top note and applauded. The note was as much present in the public's mind at that moment as were the notes that led up to it» (*Gombrich E. H.* Moment and Movement in Art [1964] // Gombrich E. H. *The Image & the Eye.* London: Phaedon, 1982. P. 49). Ср. самонаблюдение Вл. Пяста, сопоставившего память мемуариста со слушателями в концерте, которые «воображают звуки, исходящие из скрипки, когда исполнитель давно оторвал от струн смычок и ведет им по воздуху», а также введенный П. Потемкиным в 1908 году (и повторенный Маяковским в 1923-м) прием вну-

- шенной рифмы, объясненный Р. Д. Тименчиком в его комментариях к Пясту (*Пяст Вл. Встречи. Сост., вступит. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Д. Тименчика. М., 1997. С. 66, 288–289*).
- ¹⁰ На старое правило актерского мастерства, согласно которому жест должен опережать словесный текст, указывал будущий психолог Л. С. Выготский в гомельской театральной рецензии 1922-го года: «[с]ценический жест не волочится за словом, а предваряет его, как молния гром, не иллюстрирует логический и предметный смысл, а сообщает тексту [смысл] психологический и духовный» (*Выготский Л. С. Орленок. Ученик дьявола. Не совсем рецензии // Наш понедельник. 1922. 27 ноября*). Приношу благодарность Р. Д. Тименчику, в свое время надоумившему меня проглядеть эту гомельскую газету.
- ¹¹ *Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Перевод и примечания А. А. Франковского. М.-Л., 1949. С. 600* («Whilst a man is free -- cried the Corporal, giving a flourish with his stick thus ----») Здесь и далее английские цитаты и рисунки из *Стерна* приводятся по: HTML version of *Tristram Shandy* prepared by Masaru Uchida; www.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/contents.html.
- ¹² *Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Т. 3. С. 261.*
- ¹³ *Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 601* («A thousand of my father's most subtle syllogisms could not have said more for celibacy.»).
- ¹⁴ *Шкловский В. О теории прозы. М.-Л., 1925. С. 144.*
- ¹⁵ *Жизнь и мнения Тристрама Шенди. С. 273* («My father instantly exchanged the attitude he was in, for that in which *Socrates* is so finely painted by *Raffael* in his school of *Athens*; which your connoisseurship knows is so exquisitely imagined, that even the particular manner of the reasoning of *Socrates* is expressed by it -- for he holds the fore-finger of his left-hand between the fore-finger and the thumb of his right, and seems as if he was saying to the libertine he is reclaiming -- "You grant me this -- and this: and this, and this, I don't ask of you -- they follow of themselves in course." So stood my father, holding fast his fore-finger betwixt his finger and his thumb, and reasoning with my uncle *Toby* as he sat in his old fringed chair, valanced around with party-coloured worsted bobs -- O *Garrick!* what a rich scene of this would thy exquisite powers make! and how gladly would I write such another to avail myself of thy immortality, and secure my own behind it!»).
- ¹⁶ Как мне помог выяснить А. А. Долинин, Набоков произвел слово «карпалистика» от латинского *carpus* (производные: *carpal*, *carpalis*) «кисть руки»; Долинин утверждает, что, не считая романа «Пнин», ни у Набокова, ни у других писателей это слово не встречается. Карпалистикой – «философским осмыслением изобразительных и неизобразительных, национальных и природных жестов» («the philosophical interpretation of pictorial and non-pictorial, national and environmental gestures») – в романе Набокова увлечен как сам Пнин, так и его добрый приятель профессор Лоренс Клементс (тезка *Стерна*), преподающий курс «Философия жеста» (*Nabokov V. Pnin. New York: Vintage Books 1989. P. 41*). Чем эта пока только в романе существующая наука отличается от реально существующей кинесики, будущим поборникам карпалистики еще предстоит сформулировать, – возможно, тем же, чем изучение поэзии отличается от изучения практического языка. Недавно вышедший «Словарь языка русских жестов» (М.-

Вена, 2001) – полезное пособие по кинесике, снабженное превосходным теоретическим послесловием Г. Е. Крейдлина, немного пресными рисунками и не всегда компетентными «энциклопедическими сведениями» – свидетельство тому, как много мы выиграем, когда на помощь кинесике придет подкрепление ученых-карпалистов. Пока этого не произошло, научная строгость этого словаря будет ощущаться как узость моделируемого им мира – мира жестов, в котором не нашлось места не только живописи, театру и кино, но и роману «Пнин». Богатая материалом книга киноведа Оксаны Булгаковой – «Фабрика жестов» (М., 2005) – пусть и не претендует на выход за рамки кинесической парадигмы, существенно расширяет этот мир. Новая книга Г. Е. Крейдлина «Мужчины и женщины в невербальной коммуникации» (М., 2005) – замечательное пособие по семиотике поведения, но не уверен, что выводы о жестах на фреске Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» удовлетворят специалиста-искусствоведа. Лучшее из всего, что мне до сих пор привелось прочесть о жесте в русском искусстве, я нашел в превосходной работе Екатерины Бобринской «Жест в поэтике раннего русского авангарда» (1998) – см.: *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 199–209.

¹⁷ Живыми картинами называют «мизансцену, в которой заняты один или несколько актеров, застывших в экспрессивной позе, напоминающей статую или живописное полотно» (*Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 139). Мода на табло – технику, облагораживающую театр, – как утверждает Пави, восходит к театру XVIII века. Не следует смешивать живую картину как сценический прием с живыми картинами как самостоятельным жанром салонного или любительского представления. «Словарь иностранных слов» Н. Гавкина (Киев – Петербург – Одесса, 1913) так определяет слово «Табло»: «картина в жизни; картина в пьесе» (с. 631).

¹⁸ Жест счета на картине Караваджо, утверждает Андре Шастель, указывает на то, что в данный момент ангел диктует родословие, с которого начинается Евангелие от Матфея, перечисляя поколения на пальцах (*Chastel A.* Le Geste dans l'art, Paris: Liana Levi, 2001. P. 10). Возможно, так оно и есть, однако другой исследователь жеста в искусстве утверждает, что жест счета имел более широкое применение – художники пользовались им для обозначения ученой дискуссии вообще: «[U]n geste plus spécifiquement medieval, mis parfois en rapport avec la *disputatio* scolaire: un personnage argumente, semblent compter avec l'index de la main droite sur les doigts écartés de la main gauche» (*Schmitt J.-C.* La raison des Gestes dans l'Occident medieval, Paris: Gallimard, 1990. P. 258). Приношу благодарность медиевисту Элине Герцман, подсказавшей мне ознакомиться с этой литературой. Сравнительное религиоведение должно объяснить нам тот факт, что жест *tarka* (жест поучения и спора – одна из канонических скульптурных поз Будды в индийской традиции) по положению пальцев правой и левой руки почти совпадает с означенным европейским: «Here the thumb and forefinger of the right hand are in contact with the finger-tips of the left». (*MacDonald Critchley*, *The Language of Gesture*, London, Edward Arnold & Co., 1939, p. 69-70).

¹⁹ Попутно отметим, что эта картина Дюрера – та, на которой Христос изображен в споре с книжниками, – стала визуальным прототипом одного «эпизода» из

- мейерхольдовской постановки «Ревизора» (1926) – явления, в котором городничий извещает чиновников о приезде ревизора. Репродукцию с этой картины (купленную летом 1925 года в Риме) Мейерхольд показал занятым в «Ревизоре» актерам 20 октября 1925 года, когда знакомил труппу с экспликацией будущего спектакля. По замыслу Мейерхольда, актеры здесь должны размещаться не широко, как это обычно бывает на театральной сцене, а компактно, как персонажи Дюрера или «вроде того, как в кино» (*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Т. 1. С. 110–112). Мне пока не удалось выяснить, копировал ли исполнитель роли городничего жест Христа или дело ограничилось мизансценой.
- ²⁰ «*Tristram Shandy is the dirtiest novel in English*» (Quoted after: *Brady F.* «Tristram Shandy»: Sexuality, Morality, Sensibility // New M. (ed.). The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. London: 1992. P. 77).
- ²¹ Жизнь и мнения Тристрама Шенди. С. 274 (« – Will that set my child's nose on? cried my father, letting go his finger, and striking one hand against the other. -- It makes every thing straight for us, answered my uncle *Toby*»).
- ²² Там же («Now, my dear brother, said my father, replacing his forefinger, as he was coming closer to the point, had my child arrived safe into the world, unmartyr'd in that precious part of him –»).
- ²³ *Шкловский В.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921. С. 6.
- ²⁴ Там же. С. 35.
- ²⁵ Жизнь и мнения Тристрама Шенди. С. 637 («which crush'd him so miserably *here* - --- In pronouncing which he slightly press'd the back of her hand towards the part he felt for ---- and let it fall. We thought, Mr. Trim, it had been more in the middle ---- said Mrs. Bridget ---- That would have undone us for ever -- said the Corporal. ---- And left my poor mistress undone too -- said Bridget. The Corporal made no reply to the repartee, but by giving Mrs. Bridget a kiss. Come -- come -- said Bridget -- holding the palm of her left-hand parallel to the plane of the horizon, and sliding the fingers of the other over it, in a way which could not have been done, had there been the least wart or protuberance ---- 'Tis every syllable of it false, cried the Corporal, before she had half finished the sentence ---- »).
- ²⁶ Жизнь и мнения Тристрама Шенди. С. 457 («and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle *Toby's* story, and my own, in a tolerable straight line»).
- ²⁷ *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983. С. 99.
- ²⁸ Об этом говорит в «Психологии искусства» Лев Выготский: «Надо сказать, что до сих пор в специальной литературе нет согласия и общей терминологии применительно к этому вопросу: так, одни, как Шкловский и Томашевский, называют фабулой материал рассказа, лежащие в его основе житейские события; а сюжетом навывают формальную обработку этого рассказа. Другие авторы, как [М.А.] Петровский, употребляют эти слова как раз в обратном значении и понимают под сюжетом то событие, которое послужило поводом для рассказа, а под фабулой – художественную обработку этого события» (*Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1997. С. 177).

- ²⁹ Жизнь и мнения Тристрама Шенди. С. 458 («which is a line drawn as straight as I could draw it, by a writing-master's ruler, (borrowed for that purpose) turning neither to the right hand or to the left»).
- ³⁰ Там же («This *right line*, -- the path-way for Christians to walk in! say divines ---- ---- The emblem of moral rectitude! says *Cicero* ---- ---- The *best line*! say cabbage-planters ---- is the shortest line, says *Archimedes*, which can be drawn from one given point to another. ---- I wish your ladyships would lay this matter to heart in your next birthday suits!»).
- ³¹ Шкловский В. О теории прозы. 1983. С. 72.
- ³² Пяст Вл. Встречи. С. 176.
- ³³ Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1931. С. 94.
- ³⁴ Цит. по: Тименчик Р. Д. Комментарии // Пяст Вл. Встречи. С. 373.

САМУИЛ ШВАРЦБАНД

ЗАМЕТКА О «ВОСПОМИНАНИИ» А. С. ПУШКИНА

Каждая эпоха пускает в ход свои цитаты

Р. Д. Тименчик¹

Истолкование каждого литературного факта, а в качестве такового мы рассмотрим стихотворение А. С. Пушкина «Воспоминание» (1828), во многом является не только субъективным, но и не единственным.

Возможно, об этом думал А. А. Блок, сделавший в декабре 1906 г. поэтическую запись: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не-блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено. Хорошо писать и звездные и беззвездные стихи, где только могут вспыхнуть звезды или можно их самому зажечь»².

В «переводе» на язык науки это звучало так: «...то, что я предполагал возможным в виде исключения – сознательное предоставление по-этом известной свободы толкования читателю, является в известных пределах нормальным для всякого написанного стихотворения. В таком случае наше письмо, являясь, конечно, проклятием для поэта, не давая ему возможности выявить свой слуховой образ там, где ему это абсолютно важно, оказывается в то же время и благодетельным, позволяя не прецизировать этого образа там, где он для самого поэта неясен»³.

На этих просторах свободы истолкования – слов-«звезд» и тьмы «строительного материала» («В языке постоянно имеются более или менее "пустые места", т. е. места, не имеющие существенного значения»⁴) – и перемещается сознание интерпретатора.

Однако есть еще одно свойство, столь же субъективное и столь же многозначное, это – приращение смыслов, благодаря которым одни и те же слова в процессе осмысления литературного факта (текста) порождают ассоциации, так или иначе трансформирующие слова-«звезды» в слова-

«символы». Думается, что описание подобного свойства для стихотворения «Воспоминание» может оказаться не столь уж бессмысленным. Приведу стихотворение с выделением так называемых *непосредственно составляющих текста*:

Когда для смертного умолкнет шумный день
 И на немые стогны града
 Полупрозрачная наляжет ночи тень
 И сон, дневных трудов награда, [– *тогда*]
 {1} {В то время для меня влачатся в тишине
 Часы томительного бдения;
 (2) В бездействии ночном живей горят во мне
 Змеи сердечной угрызенья;
 (3) Мечты кипят; (4) в уме, подавленном тоской,
 Теснится тяжких дум избыток;} [– *тогда*]
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
 И с отвращением читая жизнь мою,
 Я трепещу и проклиная,
 И горько жалуясь, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю.

При таком понимании текста с двумя «тогда» (*рефлексивного* – «для меня», «во мне», «мечты», «в уме» и «объективированного» – воспоминание) оппозиция «я – воспоминание» оказывается стержневой, а следствием противопоставления *смертного* «я» и «материализованного» в свитке (следовательно, бессмертного) воспоминания – становится новая рефлексия: «трепещу и проклиная», «жалуюсь», «лью».

Л. В. Щерба так откомментировал последнюю строку: «Спорным является, **не хочет** или **не может** автор смыть печальные строки. Я решаю его в первом смысле и в соответствии с этим делю стих на две части – психологического подлежащего и психологического сказуемого, считая, что сознание при этом как бы останавливается сначала на созерцании «печальных строк» в их целом, а затем на несколько неожиданном нежелании их всё же вычеркнуть из истории своего я, из истории своей личности. Один из моих бывших слушателей, С. М. Бонди, человек, обладающий очень тонким чутьем языка, понимал дело иначе, ссылаясь на то, что форма настоящ. времени в русском языке может иметь модальное значение: *я не говорю по-французски* значит: "я не могу, не умею говорить". Однако это модальное значение, по-моему, является лишь оттенком общего значения: "я вообще не говорю (не только в настоящее время)". Между тем приписать словам *не смываю* в данном случае общее значение решительно невозможно. Я полагаю, что для выражения невозможности смыть печаль-

ные строки надо было бы употребить оборот с *не смывается* или что-либо в этом роде»⁵.

Лингвистически ученый был абсолютно прав, однако С. М. Бонди почувствовал в «не смываю» *недостающую* возвратную частицу «ся», которая была «лишней» и по рифмовке и по метрике, но тем не менее позволявшую ему указать на модальность глагола настоящего времени. Мне кажется, что он исходил не только из опубликованного Пушкиным текста стихотворения, но и из черновика второй части. Поэтому понять «модальность» пушкинского «не смываю» значит понять, что и Щерба и Бонди были одинаково правы, но один для опубликованного текста, а другой для всего.

Фактически, «не смываю» придало действию – объективному (*не могу* – потому что прошлое изменить нельзя) и субъективному (*не хочу* – потому что прошлое было безотрадным) – невозможность исправления.

Пушкин почувствовал, что в «не смываю» таился для стороннего читателя вопрос, и он как автор должен был на него ответить. Поэтому Пушкин продолжил работу над стихотворением⁶.

Анафорические обороты второй части чернового продолжения стихотворения объясняли, что «с отвращением» было прочитано: «Я вижу... Я слышу... Я слышу...»

Описание завершал **личный суд**: *И нет отрады мне*, после которого начинался суд **другой**:

И тихо предо мной
Встают два призрака младые,
Две тени милые, – два данные судьбой
Мне ангела во дни былые...⁷

Начиная с П. В. Анненкова⁸ именно в этих строках «вычитывали» интимное признание поэта и даже «выискивали» прототипов «двух теней милых»⁹. Однако, думается, абсолютно был прав Б. В. Томашевский, который утверждал: «Ведь если Пушкин и отбросил этот конец "по интимности", то эта интимность не помешала ему его доработать. Кроме того, еще неизвестно, насколько основательна эта догадка об "интимности" как решающем поводе. Быть может, здесь играли роль мотивы чисто эстетические: придание стихотворению большей сжатости, выразительности и общности путем устранения перечня личных воспоминаний»¹⁰. В едином ряду двух «призраков» и двух «теней» появление после прочерка «двух ангелов» (в черновике сперва было – «гениев») является тем чрезвычайно малым приращением, благодаря которому на смену личному суду *пришел* суд Божий.

То, что здесь говорится о суде Божьем (не скажу: о Страшном суде), для всякого христианина вполне понятно.

С одной стороны, ко всем живым людям «приставлены А.-хранители, ведающие образованием их тел в чреве матери (Тертуллиан. «О душе», 37), а затем сопровождающие их на всех путях жизни...»¹¹.

С другой стороны, выбор имени (имянаречение – наименование) был актом приведения «младенца к оглашению для того... чтобы преподать ему благодать крещения»¹². Но выбор имени по святцам означал, что у младенца в результате крещения появлялся на небе свой личный заступник, которому и следовало молиться.

Так что пушкинские «два ангела» – рождения и имени – не случайно были «данными судьбой мне» во «дни былые». И, как два свидетеля жизни, они *встают* в «Воспоминании» с библейской точностью – «с огненным мечом», поскольку «стерегут... и мстят мне оба».

Образы ангелов трансформируют «два призрака» и «две тени», какими бы и почему-либо они ни привиделись, в двух ангелов-хранителей (но не попуститилей) православного мироощущения.

Вот почему двойной суд во второй, «интимной» части стихотворения – личный («И нет отрады мне») и Божий («Встают... два ангела»), – кажется, окончательно придает обороту «не смываю» в первой части модальную амбивалентность: **не могу и не хочу**.

И, может быть, Р. Д. Тименчик был прав, что поиск прототипов двух призраков или двух теней из числа возлюбленных поэта «был интересней», но Пушкин-то распорядился по-своему.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Основат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальну повесть сохранить...». М., 1987. С. 130.
- ² *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 84.
- ³ *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957. Прим. на с. 32.
- ⁴ *Ibid.* С. 39.
- ⁵ *Ibid.* С. 33.
- ⁶ Ср., напр.: В. Непомнящий. Доклад на 7 ежегодной богословской конференции в православном Свято-Тихоновском Богословском Институте. 1997 год: «А Пушкин говорит: "строка печальных не смываю". Он сам берет на себя – смыть или не смыть. Получается, что стихотворение "Воспоминание" – это покаяние, искреннее, с полным сознанием своего греха, но – без молитвы, без обращения к Богу, покаяние в никуда, в пустоту. Выходит, что, с одной стороны, Пушкин написал нечто вроде Давидова покаянного псалма, а с другой – "антипсалом". Человек сознает свою греховность, но помощи Божией не просит, от Бога отворачивается. Это – момент отчаяния, грань духовной катастрофы»; А. Ильяшенко. Покаянием мы все спасемся. Православие и Мир, 14.09.2004. С. 13: «Речь идет не об эмоциональном или интеллектуальном, а именно о духовном усилии. Да-

же выдающиеся, даже гениальные люди, искренне стремящиеся исправить свою жизнь, далеко не сразу обретают способность осознать, что только Господь может исцелить душу от ран, нанесенных грехом. Об этом свидетельствует, например, стихотворение А. С. Пушкина "Воспоминание". По другому оценивал связь с 58 Псалмом С. Сендерович (Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8. Wien, 1982).

- ⁷ См.: *Щерба Л. В.* Ibid. С. 36: «В заключение не могу удержаться, чтобы не отметить также замечательное enjambement во второй строфе (стих 27): здесь нормально построенная фраза (*два ангела, данные мне судьбою во дни былые*) требовала бы разделения, что нарушило бы ритм трех равноценных смысловых единиц стихов 26–28; поэтому Пушкин выносит определительное слово перед определяемым словом, чем и достигает единства представления и фразы, представляя всё в одном плане без исторической перспективы, которая является в данном случае совершенно лишней (она неминуемо бы появилась при нормальном строении фразы). Ритмически получаются собственно три стиха:

Встают два призрака младые ||

Две тени милые ||

Два данные судьбой мне ангела во дни былые |||

с разным количеством слогов, но психологически равноценные, что даже выражается и физически, так как благодаря расстановке слов начало третьего стиха до *ангела* произносится весьма ускоренно. Посредством рифмы *судьбой* Пушкин выдвинул этот побочный ритм в общий ритм всего стихотворения».

- ⁸ *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855 [репринт 1985 г.]. С. 197.
- ⁹ См., напр.: *Цявловский М. А.* Комментарии // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Под общей редакцией Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского. В 9-ти тт. М.-Л., 1935–1938. Т. III: «Кто эти *две тени милые*, две умершие женщины, перед которыми поэт считает себя виновным, – неизвестно»; *Забабурова Н.* "Ты рождена воспламенять воображение поэтов...": «И Калипсо Полихрони, и Амалия Ризнич, уже умершие, слились для поэта в одно томительное и щемящее воспоминание и удостоились проникновенных прощальных строк. И, вероятно, память об этих уже ушедших из жизни возлюбленных, дочерях стран полуденных, соединилась в прекрасных строках поэта, скорее всего обращенных к ним обем. Речь идет о набросках к прекрасному стихотворению Пушкина "Воспоминание" (1828 г.). Отрывок этот остался в рукописи, и может быть, именно поэтому сохранил некую исповедальность».
- ¹⁰ См.: *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. М., 1959. С. 187.
- ¹¹ См.: Мифы народов мира. В 2-х тт. М., 1991. С. 77 (Статья «Ангель» С. С. Аверинцева).
- ¹² См.: [*Булгаков С. В.*] Настольная книга священно-церковно-служителей. В 2-х тт. [Репринт.] М., 1993. Т. 2. С. 955.

ЮРИЙ ЩЕГЛОВ

ИЗ ИЛЛЮСТРАЦИЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТИ ДЕРЖАВИНА

3. Игровая риторика «Фелицы»

В этом очередном очерке о поэтической изобретательности Державина¹ мы пытаемся выявить своеобразие риторического замысла его «Фелицы», которое в свое время сделало эту оду сенсацией и обеспечило ей репутацию одной из жемчужин русской лирики. По своему эмоциональному воздействию ода оказалась не просто похвальным словом, щекочущим самолюбие монарха, но своего рода *tear-jerker*'ом (как называют произведение нарочито трогательное, способное вызывать слезы). Стихотворение некоторое время ходило по рукам среди придворных, вызывая изумление своей смелостью. Когда же, наконец, княгиня Е. Р. Дашкова распорядилась о публикации «Фелицы» и поднесла Екатерине журнал с напечатанной одой, то в очередной свой визит она застала императрицу в слезах:

...видит ее стоящую, расплаканную, держащую в руках тот журнал; Императрица спрашивает ее, откуда она взяла сие сочинение и кто его писал. Княгиня сначала испугалась, не знала, что отвечать; Императрица ее ободрила, сказав: Не опасайтесь, я только вас спрашиваю о том, кто бы меня так коротко знал, который умел так приятно описать, что ты видишь, я как дура плачу [Державин. Объяснительные примечания – Грот 1870: 484].

В учебниках литературы «Фелица» справедливо рассматривается как случай неканонического восхваления и, как образец смешанного жанра – гибрид оды и сатиры: «Хвалебная ода... оказывалась в то же время резкой политической сатирой» [Благой 1955: 401]. «Это как будто и похвальная ода, и в то же время значительную часть ее занимает как будто сатира на придворных; а в целом это была и не ода, и не сатира, а свободная поэтическая речь человека, показывающего жизнь в ее многообразии...» [Гуковский 1939: 393]. Оценка эта вполне правильна с единственной оговоркой, что едва ли возможна такая вещь, как «свободная поэтическая речь». Вся-

кая поэтическая речь, даже освобождающаяся от прежних традиций, не может не быть «построением и игрой» (Эйхенбаум), во множестве использующей готовые конструкции и схемы. Мы намерены ниже конкретизировать некоторые из делаемых обычно в общей форме сопоставлений «Фелицы» с жанром формальной или стихотворной сатиры. Но главная цель нашей статьи состоит в том, чтобы уточнить характер эмоциональных эффектов стихотворения и привлечь внимание – по возможности в сравнительно-типологическом плане – к применяемым для их достижения готовым конструкциям и испытанным приемам, среди которых видное место занимает мимесис определенного рода межперсональных «транзакций»².

Наиболее оригинальной особенностью «Фелицы» представляется *игровой* и даже *игривый* характер восхваления: даже самые страстные выражения обожания и почтения августейшей адресатке переплетены с элементами шуток и заигрывания. Игровая линия нигде не проявляется в свободном виде, отдельно от линии панегирической, и обе они разработаны со свойственными Державину находчивостью и разнообразием. Императрица предстает как верховная, почти божественная инстанция, высоко поднятая над суетой мира и, в частности, над человеческой погрешимостью своих собственных вельмож. Литургийна по своему происхождению уже сама интродукция, начинающаяся словом *Богородица*... и широко распространенная в молитвенных обращениях: «Ты, которая некогда совершила то-то (научила людей тому-то, можешь то-то...), – помоги мне в отыскании правильного пути»³. Характерна готовность поэта говорить с монархиней через головы ее придворных (и принципиальное отделение ее от последних, взгляд на них с ее абсолютно высокого уровня, уверенность в своей недосыгаемости для их нападок), что, как правильно угадано поэтом, возможно лишь со всемогущим адресатом и оттеняет уникальность его позиции.

Но главный ключ к риторике стихотворения состоит в том, что этот литургийный формат и восторженная тональность нерасторжимо слиты с элементами «человеческого», подкупающе искреннего и слегка юмористического обращения. Эта концепция поэтики «Фелицы» сама по себе не нова. В общих очертаниях она отмечалась уже самим поэтом и его современниками⁴ и вошла в учебники, напр.: «Отношение Державина к Екатерине-Фелице при всей почтительности не лишено... некоторой шутливой короткости, почти фамильярности» [Благой 1955: 402]. Цель нашей статьи – продвинуться несколько дальше, указывая в типологическом освещении конкретные виды «шутки» и «игры», применяемых панегиристом по ходу текста.

Речь идет прежде всего об одной игре из сферы высшей власти и окружающего ее этикета, достаточно распространенной в истории культуры,

хотя Державин и дает ей вполне оригинальную разработку. Она заключается в том, что нижестоящий тонкими и изобретательными способами позволяет себе те или иные *нарушения установленной дистанции* между собою и абсолютно высоким партнером, – но нарушения лишь по видимости, поскольку происходят они строго в рамках этикета и с соблюдением, а то и подчеркиванием всей должной почтительности. Играющий в эту игру как бы нащупывает границы допустимой вольности и непосредственности в рамках строго регламентированного обращения, испытывает эти границы на гибкость и растяжимость. Он находит разного рода невинные способы «прикосновения» ко всевластной особе, намечает – хотя бы в порядке тропа, в воображении, в виде намека или тени – возможность того или иного «поглаживания льва». Официальный дискурс ведется поблизости от частного и вступает с ним в рискованные по видимости сочетания; к ритуальным формам обращения примешивается в отдельных точках человеческий элемент, однако без того, чтобы хоть на каких-то участках прорывалась брешь в этикетных формах или ставились под вопрос иерархические дистанции. Игра требует определенной ловкости в подыскании соответствующих предлогов и культурно-исторических форм, а также осторожности и такта, чтобы, балансируя на границе, нигде не перейти ее и всегда иметь для подозрительных на фамильярность вылазок надежное прикрытие. Разумеется, момент верноподданности при такой игре лишь подчеркивается, освобождаясь от ригидности и приобретая смягчающий, теплый нюанс личной преданности и обожания⁵.

Вспомним несколько примеров.

По указанной формуле во многом построены ситуации в «Принце и нищем», этом, по словам О. М. Фрейденберг, «очаровательном рассказе нашего детства», где центральную роль играет двусмысленность фигуры юного принца (потом короля) и соответственно норм обращения с ним окружающих. В плане нашей темы весьма эффектен кульминационный эпизод, когда Майлз Хендон, желая проверить, действительно ли он видит на троне того оборвыша, с которым они вместе странствовали по дорогам Англии, садится на стул в присутствии короля в многолюдном собрании – неслыханное нарушение этикета, за которое его тут же хватают и тащат вон, когда раздается возглас короля: «Оставьте его, это его право!» (пожалованное королем Хендону и всему его роду во время их совместных скитаний). Дерзкая по всем стандартам акция оказывается законной (а то и требуемой с точки зрения придворного ритуала) в силу права, о пожаловании которого до сего момента знали только Хендон и король.

Подобные положения вообще встречаются в романах вальтерскоттовского типа, где завязываются человеческие отношения между рядовым человеком и монархом-инкогнито, в какой-то мере продолжающие-

ся и после раскрытия персоны последнего. Так, грозный Пугачев позволяет Гриневу беспрецедентную короткость и откровенность, выслушивает его советы. Конечно, отношения их никак не назовешь игровыми, но в смелом обращении Гринева с самозванцем налицо то же почти парадоксальное балансирование на шекотливой грани, которое типично для данной ситуации.

В «были» Л. Толстого «Петр Первый и мужик» Петр с мужиком выходят из леса; народ снимает шапки. Мужик (которому Петр обещал показать царя) спрашивает: «А где же царь?» Петр отвечает: «Видишь, только мы двое в шапках – кто-нибудь из нас да царь».

В других случаях нарушение строгой этикетности может быть мотивировано незнанием – как в «Капитанской дочке», где Маша в разговоре со встреченной ею в парке незнакомой дамой восклицает: «Ах, неправда!» – «Как неправда! – возразила дама [императрица], вся вспыхнув»; сдержавшись, она продолжает игру в инкогнито.

Еще одна возможная мотивировка – наивность, как в «Ночи перед Рождеством», в том трогательном эпизоде, где кузнец Вакула просит у царицы «черевички». Весь разговор простодушного кузнеца с Екатериной – слишком длинный для цитации – представляет собой детально развернутый пример той игровой парадигмы, которая нас сейчас интересует⁶.

Иногда подданный, допустивший дерзость, и немалую, оправдывается экстренными обстоятельствами и преданностью. В «Иване Грозном» С. Эйзенштейна Курбский, раздражившись и забывшись в разговоре с Иваном, хватая царя за грудь. «"Малюта: Руку на царя поднять посмел!" (В изгородь вонзается стрела.) Курбский: "От стрелы тебя уберечь хотел". Иван: "Коли от стрелы, так спасибо". (Малюта в досаде плюет в сторону.)»⁷.

Хитрый, расчетливый подданный может использовать данную фигуру – создавать и тут же снимать видимость короткости с монархом – ради вящей «драматизации» собственного подхалимства. Так, в пьесе Е. Шварца «Голый король» Первый министр прикидывается любителем откровенности и правды, но под видом прямого, правдивого высказывания выдает ту же лесть: «"Ваше величество! Вы знаете, что я старик честный, старик прямой. Я прямо говорю правду в глаза, даже если она неприятна. Позвольте мне сказать вам прямо, грубо, по-стариковски: вы великий человек, государь!" Король: "Поди сюда, правдивый старик. (Растроганно.) Дай я тебя поцелую. И никогда не бойся говорить мне правду в глаза. Я не такой, как другие короли. Я люблю правду, даже когда она неприятна"».

Последний пример с королем несколько напоминает реакцию императрицы на державинскую оду. Как мы видели, она была именно растрогана и восприняла державинский панегирик как прозорливо понятую правду о себе⁸. Но многие (например, друзья Державина Львов и Капнист, счи-

тавшие, что ода не может быть напечатана) хорошо чувствовали и рискованность столь необычной манеры восхваления.

Не будем долго останавливаться на том, насколько отличны резоны для похвал монархине у Державина по сравнению с другими панегиристами, прежде всего Ломоносовым. Как известно, императрицу наш поэт ценит в личном плане за человечность и простоту, а в государственном – за отмену жестоких обычаев и ограничений прошлого, за возвращение народу естественных прав и свобод, за терпимость к человеческим слабостям и просветительское презрение к идиотическим догмам и предрассудкам. Пронизывающий оду дух вольности сказывается и в выбранной поэтом панегирической тактике. Хваля царицу, он наслаждается введенной ею атмосферой раскованности и свободы и празднует эти новые возможности не только прямым текстом, но и тактикой своего собственного обращения с восхваляемой особой – той стихией заигрывания, шутки, в какой-то мере даже озорства, в которой мы вслед за другими критиками видим ведущую особенность «Фелицы».

Идея раскованности и облегчения оригинально выражается в том обстоятельстве, что характеристики царицы почти сплошь негативны: Екатерина превозносится не столько за какие-либо великие позитивные *свершения* (хотя таковые за ней заведомо признаются), сколько за *отмежевание* от мрачного наследия прошлого, за *несовершенство* длинного ряда глупостей, жестокостей, излишеств, притеснений подданных, которые типичны как для ее предшественников на престоле, так и для многих современников. Всем своим строем ода знаменует отбрасывание всякого рода ненужных цепей и тяжестей и, как следствие, радикальную нормализацию человеческой жизни. Императрице ставится в главную заслугу и становится предметом торжественного восхваления *отсутствие отклонений* от норм разума, здравого смысла и справедливости. Более того, эти не-отклонения, которые, казалось бы, должны сами собой разумеются в хорошем монархе и человеке, в данном случае подробно перечисляются и превозносятся как нечто удивительное и даже неправдоподобное.

Можно охарактеризовать такой ряд восхвалений как своего рода «сатиру наоборот». В самом деле, для классической стихотворной сатиры, начиная с ее античных прототипов, характерна противоположная схема – эмфатическое (в негодующем ключе) представление реального мира как длинного ряда вопиющих *нарушений* норм человечности и здравого смысла⁹. Сами эти нормы во многих сатирах намечаются как контрастный фон, локализованный где-то в других мирах – как некая утопическая Аркадия, абстрактный идеал или давнопрошедший золотой век. В «Фелице» картина знаменательно обратная: реальное положение в России при Екатерине с такой же эмфазой (но в данном случае – восторженной) представлено как

длинная литания *не-нарушений* норм гуманного и разумного проведения, как цепь *отрицаний* таковых нарушений («А в клоб не ступишь и ногой», «Там сажей не марают рож» и т. п.). Более того, это царство нормально-сти не просто превозносится как сияющий идеал, но и парадоксальным образом проецируется в неправдоподобное сказочное пространство, наподобие того, как это делается в отношении идеала в сатире – см. далее о необычном употреблении Державиным конструкции «Там...».

Обратимся, однако, к шутливо-игровой тактике «Фелицы» и конкретно – к той игре в «нарушение дистанций», о которой мы говорили в начале. Посмотрим, какие манифестации этой игры встречаются по ходу лирико-панегирического сюжета. Будем называть их условными терминами, за неизящество которых заранее просим извинения.

1. Игра в «псевдонимы» и «маски» (Богородобная царевна...). Заигрывание панегириста с царственным адресатом начинается уже с решения восхвалять царицу не под настоящим ее именем, а под псевдонимом. Смелость состоит здесь в том, что поэт в некотором смысле «передразнивает» монархиню! Драпируя Екатерину под «царевну Киргиз-Кайсацкия орды», поэт перенимает манеру саморепрезентации, присущую самой императрице, воспринимает ее как игровой вызов и берет на себя в этой игре роль партнера, ставя себя (как и в некоторых других отношениях, см. ниже) на один уровень с августейшим адресатом. В самом деле, в оде имитируется известный вкус Екатерины – как в ее писаниях, так и в государственных делах – к анонимности и затейливой маске, к жесту самоустранения со сцены; известны рассказы о том, как при решении разного рода важных дел она приглушала сияние своей должности и оставалась в своего рода тени или за занавесью. Как известно, Екатерина не выдала в свет под своим собственным именем ни одного из своих сочинений: те выходили по большей части анонимно или под различными *nomms de plume* (письма «от неизвестной особы»), пьесы, «присланные из Ярославля», «от неизвестной дамы» и т. п.), во многих случаях имевшими заведомо прозрачный и кокетливый характер. Своим обращением к киргизской царевне панегирист дает понять, что августейшая тактика им разгадана, и посылает «ответный мяч», тоже анонимный (поэт драпируется под восточного «мурзу», и ода напечатана без подписи). Как мы знаем, он попал в точку: Фелица приняла и продолжила понравившуюся ей игру, прислав автору золотую табакерку «из Оренбурга».

2. Игра в «прятки» (Но где твой трон сияет в мире?..). Маскировка царицы вымышленным именем ограничивается вступлением – было бы, конечно, назойливостью проводить эту шутку через всю оду. Далее мо-

нархия восхваляется тем же методом отрицаний, отмежеваний и отмен, но уже в собственном облике – сначала за несовершенство ею разного рода чудачеств и нелепостей в частной жизни, а затем (с постепенным повышением важности качеств) за терпимость, за освобождение граждан от тягостного контроля, за неследование многим жестоким и варварским обычаям прошлых царствований, за нестеснение основных человеческих свобод, недопущение бедности и т. п. Иными словами, панегирические отрицания и отграничения выстроены в траекторию нарастающей важности: от *Почасту ходишь ты пешком...*, / *Не слишком любишь маскарады...*, / *Подобно в карты не играешь...* и т. д. через *Не оскорбляешь никого...*, / *Как волк овец, людей не давишь...*, / *И о себе не запрещаешь / И быть, и небыль говорить...* и т. д., до *Там с именем Фелицы можно / В строке описку поскоблить...*, / *Там свадеб шутовских не парят...*, / *Который даровал свободу / В чужие области скакать...*, / *Где старость по миру не ходит...* и т. д.

Во второй половине оды, начиная с 16–17-й строф, панегирист возвращается к тактике загадок и околичностей, вновь окружая облик адресата ореолом таинственности. Как было сказано, он принимает мину недоверия, гиперболически относя нормальное поведение царицы к области сказочных слухов: *Слух идет о твоих поступках...* и т. д. Перечисляя различные свободы, он проецирует их в неведомое «Там...» и делает вид, что не знает, в какой части света расположено столь чудесное царство: *Но где твой трон сияет в мире? / Где, ветвь небесная, цветешь? / В Багдаде – Смирне – Кашемире?..*

«Проекция в мнимую даль», применяемая здесь Державиным, является продолжением в иной форме игры в маску-инкогнито, с которой ода начиналась. Этот мотив популярен в разного рода выразительных построениях – совсем не обязательно связанных с одами и похвалами – благодаря психологическому рисунку тайны и напряженности между предполагаемым и действительным: то, что полагают далеким («там»), на самом деле находится рядом («здесь»). Эти два контрастных локуса могут реализоваться в одновременности (когда интригующий объект сначала и в самом деле находится «там»), но затем перемещается и постепенно оказывается «здесь») или быть совмещенными в единое переживание (когда думают, что он «там», а на самом деле он всё время был и есть «здесь»). Напряженность и ее разрешение, пелена и ее проницание могут вызывать радостное или пугающее замирание сердца, смотря по тому, какую роль, благую или враждебную, играет для нас этот «мнимо-далекий», ускользающе-проглядывающий объект. Из довольно широкого разброса примеров можно вспомнить хотя бы «Стихи о Прекрасной Даме» Блока с их мистической таинственностью, облекающей фигуру и местонахождение реальной по

существо женщины с конкретным адресом, или знакомый по старой литературе (Диккенс, Конан Дойл...) тип сюжета, где некто, о ком герои думают как о далеком, принадлежащем другому месту и времени (а иногда и умершем), в действительности приближается или давно уже живет в том же доме под видом члена семьи или прислуги, чтобы в нужный момент открыться и обрадовать своих друзей или, напротив, нанести удар врагам¹⁰. Ряд примеров этого рода находим в «Докторе Живаго» Б. Пастернака в рамках типичной для этого романа поэтики претворения повседневного в удивительное и неожиданное¹¹.

Применительно к «Фелице» эту популярную схему можно переформулировать так, чтобы прояснилась ее принадлежность к доминирующей в оде тактике «нарушения дистанций» между панегиристом и монархом. Искомое переживание «близости», «доступности» обожаемого объекта оказывается усилено ментальной траекторией от противоположного – от положительной «дальности», «недоступности» этого объекта (прием «отказа»). Освобождающаяся в результате такого сюрприза психологическая энергия расшатывает этикетную ригидность и предрасполагает к радостному катарсису и переливу через край спонтанной эмоции. Ту же природу, конечно, имеет (в дополнение к своей указанной роли как подыгрывания анонимности царицы) и игра в «маски», предлагаемая панегиристом в начале оды: ведь узнавание, угадывание сквозь маску есть тоже проявление диалектики «дальность – близость»¹².

3. Перелицовка фигуры «Там не...». «Проекцией в мнимую даль» добродетелей Фелицы (как всегда, негативных: *Не оскорбляешь никого... / Там свадеб шутовских не парят*, и т. д.) Державин остроумно сдвигает старинную формулу эзопова языка «Там, в далекой стране, нет того-то и того-то...» (в традиционной формуле следует длинный список пороков и злоупотреблений, прозрачно намекающий на процветание их здесь, в наших собственных краях). Наиболее известным русским примером этого обличительного формата является «Хор ко превратному свету» Сумарокова, написанный на 20 лет ранее «Фелицы» для праздника «Торжествующей Минервы», т. е. Екатерины: *За морем сократы [т. е. судьи] добронравны, / Никогда не суеверят, / Не ханжат, не лицемерят... / За морем подъячие честны... / Со крестьян там кожи не сдирают... / За морем людьми не торгуют...* и т. п.¹³ Напротив, Державин локализует в далеком «там» не фантастическое царство чужестранных добродетелей, имплицитно противопоставленных отечественным порокам, а реальное царство отечественных добродетелей, каким оно видится ему под эгидой Екатерины. При этом радикально меняется окраска и тональность сумароковской фигуры – из крамольно-памфлетной она превращается в обожающе-панегирическую.

Вместо рискованного эзоповского иносказания – полностью сохраняя его риторический рисунок! – разворачивается описанная выше игра «в прятки», в притворное удаление желанного объекта с радостной догадкой о его близости. Эта различная тональность тождественной фигуры была в обоих случаях безошибочно уловлена. Как известно, социально-памфлетный хор Сумарокова был запрещен цензурой, тогда как идентичная с ним по модели лукавая игра Державина растрогала императрицу и принесла автору множество благ.

4. Фигура «говорят». С формулами «там не...» и «где?...» соседствует еще одна фигура из числа тех, в которых императрица со своими добродетелями окутывается вуалью и притворно отодвигается в неопределенность. С физического пространства подобный камуфляж распространяется и на пространство «информационное», или «коммуникативное». А именно, качества Фелицы (выражающиеся, как мы помним, в простом здравом смысле, отказе от чванства, невнимании к лести, толерантности к грехам и т. д.) в части строф изложены не прямо, а в виде слухов и разговоров, которым почти что невозможно верить: *Слух идет о твоих поступках, / Что ты нимало не горда... / Еще же говорят неложно, / Что будто завсегда возможно / Тебе и правду говорить... // Неслыханное также дело, / Достойное тебя одной, / Что будто ты народу смело / О всем, и въявь, и под рукой / И знать и мыслить позволяешь... / Что будто самым крокодилам, / Твоих всех милостей Зоилам, / Всегда склоняешься простить...*

Что данная фигура («говорят...») продолжает ту же игру, в свете ранее сказанного очевидно. Следует заметить, что она встречается и вне рамок специфического державинского замысла. Нарочитая проекция реальных событий и положений в перспективу слухов и легенд, окружение их дымкой неполной достоверности – известный в поэзии прием. Его функциями могут быть эмоционализация некоторого факта или лица, нагнетание вокруг него атмосферы настороженности, тревоги или, напротив, радостного ожидания (функция, отчасти сходная с державинской), а также придание данному факту своеобразного «всенародного» резонанса. О поэтике слухов хорошо писал английский историк литературы Ч. С. Льюис применительно к стихам Джона Скелтона (XVI в.):

Эти стихи имеют одно реальное и весьма любопытное достоинство. Я бы охарактеризовал его как анонимность. Техника эта, вне сомнения, имеет весьма персональный характер, но эффект получается такой, как будто мы слышим голос самого народа. К нашим ушам мощной волной подступают шепот и бормотанье множества слухов: «Lay men say... Men say... The temporality say... I'll tell you as men say... They crye and they yelle... I here the people talke... What newes? What newes? What here ye of Lancashire? What here you of Lord Dacres?... Is Maister Meautis dede?» Та-

кая передача нашей собственной ответственности туманному *on dit* – обычный трюк сатириков¹⁴. Но когда он со столькими повторениями и с таким кумулятивным эффектом сопровождает бесконечную вереницу скелтоновских обличений, он *приобретает странную и беспокоящую силу*... [В этих стихах] Скелтон как бы перестает быть отдельным человеком и превращается в массу (а *mob*), и мы слышим, как его в тысячу раз усиленный ропот бьется в ворота Хэмптон Корта [Lewis 1962: 139].

5. Игра в самокритику и сатиру. Переплетение сатиры с исповедью и апологией. Четко отграниченной частью оды являются картинки из жизни екатерининских вельмож – собирательный портрет «мурзы», даваемый от первого лица «я» (строфы 5–11). Строфы эти чаще всего приводятся как пример сатирической струи «Фелицы». И действительно, элементов поэтики сатиры здесь немало – даже больше, чем обычно замечается в критике. Но одновременно с ними очевидно и нечто другое – своего рода восхваление и поэтизация, в расчете на знаменитую терпимость Фелицы, по крайней мере некоторых моментов того поведения, которое суммарно объявляется «развратным». И в этом проникновении в оду темы гедонизма и жизнелюбия, в обилии самооправдательных ноток – очередной пример лукавства и смелости нашего панегириста.

Сатирический дух представлен в «Фелице» (1) уже упомянутой манерой представлять нормальность как необыкновенность и (2) чистосердечной апелляцией к высшей власти в обход возможных критиков и недругов. В сторону сатиры указывают и отдельные черты фразеологии и стиля, как-то (3) противопоставительная формула *А я, проспавши до полудни*, и т. д. и (4) нередкая в сатирах форма насмешки над беспочвенными фантазерами путем «перформативной» трактовки их речей и мечтаний: *То плен от персов похищаю*, и т. д. Рассмотрим их по порядку.

(1) Как уже было сказано, сатира вообще и классическая стихотворная сатира в особенности склонны представлять положение дел в мире как извращение всех нормальных взаимоотношений, как обращение в свою противоположность всех принципов добра и зла, одним словом, как «мир на выворот». Для развития этой всепроникающей концепции сатириками привлекаются многие мотивы и риторические приемы, обзор которых давать нет надобности [см., впрочем, сноску 9]. Одна из характерных сатирических гипербола, выражающих степень извращения норм в мире, иллюстрируется примерами из Ювенала, когда поэт саркастически призывает рассматривать элементарную честность и порядочность как редчайшую доблесть: *Если ты повстречаешь матрону, / С честной, стыдливой главой, – припади к Тарпейскому храму / Ниц и телку Юноне зарежь с позолоченным рогом* [сат. VI. 47–49] или *Ныне же, если твой друг признается в доверенной сумме, / И возвращает твой старый кошель с наличностью*

всею, / Честностью это считают, достойной этрусского свитка / И очистительной жертвы овцой, венчанной цветами [сат. XIII. 60–63]. Систематически проводимые через всю оду «негативные» восхваления Екатерины за элементарные проявления разумности, и в особенности то место, где, применяя фигуру «Говорят...», поэт выражает по поводу их нарочитое изумление и недоверие (см. цитаты выше, в § 4), – не прямое указание на то, до какой степени извращенным, по-сатирически «перевернутым» поэт мыслит существующий мир. (Что эта безумная извращенность характеризует не нынешнее царствование, а жестокие режимы прошлого, не меняет сатирической, в указанном выше смысле, жанровой отмеченности соответствующих строк. Напомним, что и сатиры Ювенала не стали менее классическими образцами своего жанра оттого, что большинство событий в них отнесено к прошлому.) Выше уже говорилось о возможности рассматривать «Фелицу» как «сатиру наоборот».

(2) Уже отмеченное нами «припадание» поэта к авторитету монарха, на чью защиту автор рассчитывает в своем противостоянии недоброжелателям, в том числе и самым высокопоставленным, – характерный мотив стихотворной сатиры. Эта ссылка на всевидящего монарха встречается во множестве сатир от Горация до Буало и Кантемира, особенно в тех из них, где обсуждаются аспекты самого сатирического творчества¹⁵. Ср. у Кантемира: *Вредить не могут мне те, пока в сильной стражи / Нахожуся матери отечества правой* [сат. 4, 212–213].

(3) Частым риторическим оборотом стихотворных сатир является переключение с моральных увещаний или примеров для подражания на упрек типа «А ты/вы/мы/я...», «А иные...» и т. п., в адрес тех, кто не следует этим принципам. Ср. у Горация: *Доблестный муж не грешит, потому что влюблен в добродетель! / Ты ж не грессишь оттого, что боишься понести наказание* [послание I. 16], или у Кантемира: *А ты же причину зла множишь сам бесстыдно. / Дрова метая в огонь, пожар гасить трудно!* [сат. 5, 307–308]. Когда в этой роли выступает к тому же сам нарратор сатиры («А я...» или «А мы...»), в этом проявляется еще одна типичная особенность сатирического дискурса – «примерка сатириком лично к себе» разнообразных положений, как позитивных, так и негативных¹⁶. Правда, что обозначение «людей вообще» через первое лицо множественного числа широко распространено и вне пределов формально-сатирического жанра, особенно в моральных и характерологических эссе (пушкинское «Мы ленивы и нелюбопытны», многие максимы Ларошфуко и др.). Но в первом лице единственного числа оно встречается реже и более специфично для сатиры как таковой: *Правдой и неправдою куча мне копится / Денег, и нужусь всю жизнь в высоту добиться / Степень; полвека во сне, в пирах провождаю, / В сладях всяких по уши себя погружаю...* [Кантемир. Сат.

7, 217–225]. Именно такой переход от абстрактной проповеди некоторого идеала к упреку в свой адрес типа «А я не соблюдаю этого», где «я» означает не лично нарратора, но «любого человека», присутствует в «Фелице».

(4) В формальной сатире и близких к ней жанрах часто применяется иронический прием пересказа чьих-либо пустых идей и химерических мечтаний («wishful thinking») в «перформативном» виде, т. е. приравнивая эти слова и фантазии к реальным действиям. Например, про так называемых вестовщиков, собирающихся на улице или в кафе для обсуждения мировых событий, принято говорить, что они посылают и отзывают армии, берут города, дают сражение врагам и так далее. В «Фелице» этому сатирическому мотиву соответствует место: *Кружу в химерах мысль мою: / То плен от персов похищаю, / То стрелы к туркам обращаю, / То, возмечтав, что я султан, / Вселенну устрашаю взглядом...*¹⁷. Остроумной находкой Державина является употребление этих мнимых перформативов попеременно с реальными занятиями богача-сибарита: *То вдруг, прельщаяся рядом, / Скачу к портному по кафтан.*

Таковы жанровые признаки сатиры в оде «Фелица». Что касается несатирического (и даже оправдательного) аспекта строф 5–11, то начнем с того, что критикой собственной жизни в оду вводится элемент исповеди, т. е. жанра, обращенного к высшему существу и по своей природе *рассчитанного на снисхождение и отпущение грехов*. Что «Фелица» есть «по совместительству» сатира, было замечено многими и давно. Но то, что значительная часть ее выдержана еще и в исповедальном тоне, — обычно остается без внимания. Перед нами покаянное излияние о себе и обращение к высшему моральному авторитету за помощью в решении жизненных дилемм. Такие формулировки, как *я развратен* или *Подай, Фелица, наставленья, / Как пышно и правдиво жить* и т. д., выражают желание исправиться — хотя, знаменательно, с сохранением *пышности* и, вероятно, ряда других черт привычной и милой жизни. Абсолютно высокий характер инстанции, к которой обращается «я», проявляется, среди прочего, в том обстоятельстве, что в критических зарисовках поэт позволяет себе вывести реальные лица ранга Потемкина, С. К. Нарышкина, А. Г. Орлова и др., не замедливших узнать себя в этих описаниях (см. авторские примечания). Как было сказано, обращение к монарху через головы высших сановников, постановка себя на одну доску с ними (в том числе самокритика и исповедь от их имен) подразумевают и подчеркивают божественность адресата, перед чьим лицом различия между вельможей и рядовым человеком несущественны; на защиту этой высшей инстанции и рассчитывает автор, задевая подобных лиц.

В истории литературы уже были прецеденты, когда форма покаяния в греховном поведении использовалась как довольно прозрачно завуалиро-

ванное восхваление и прославление такового. Классическим примером является гениальный памятник средневековой поэзии – «Исповедь» Архиппиту Кёльнского (XII в.), известная многим по знаменитой кантате «Кармина Бурана»¹⁸. Пример сходного типа можно видеть в отечественном «Молении Даниила Заточника», которое хотя и не является исповедью, но применяет аналогичную тактику самовосхваления через видимость самоуничижения, самооправдания под маской смирения, пышности под видом бедности, превосходства под маской приниженности и т. п. Если просмотреть исповедальные строфы «Фелиць», то нетрудно заметить, что большинство из самообличений «я» не предназначено вызывать сколь угодно сильное моральное возмущение; самые «сатирические» среди них – это строфа 5 о богатых сибаритах, спящих до полудня и потом пьющих кофе (ср. сатиру вторую Кантемира). Некоторые моменты привлекают своим чисто державинским, живописным и поэтическим восприятием жизни. Таковы, например, строфа 9 о ночных прогулках с музыкой по Неве, строфа 6 с ее описанием «тысячи различных блюд», строфа 8 о конных променадах. Все эти гастрономические, рекреативные, эротические, домашние картинки «Фелиць» проходят в других стихотворениях Державина не иначе как с положительным знаком. В целом пассаж рисует – с некоторой долей снисходительной иронии – привольный образ жизни аристократа, против которого возразить в сущности нечего, если только умело сочетать его с «правдивостью», о стремлении к которой с самого начала и заявляет наш панегирист.

Аргументом в пользу не однозначно-сатирического, но по крайней мере амбивалентного прочтения строф 5–11 может служить их типологическая принадлежность к такому известному лирическому формату, как *любовное описание типичного дня из жизни героя («я»)*, его досуга и домашнего уюта, его занятий и развлечений на природе и дома. В пассажах такого типа акцент делается на свободе от докучных обязанностей, на обеспеченном уединении и независимости, на богатстве возможностей и прелести следования собственным прихотям и фантазиям. Формой служит чередование разнообразных времен дня и года, мест, пейзажей и соответствующих им времяпровождений лирического «я» – чаще всего в виде ряда однородных глагольных фраз в первом лице с однотипными анафорическими словами, вроде частиц «то... то...», «иногда... иногда...» (лат. *modo... modo...*, англ. *now... now...*, фр. *tantôt... tantôt...*, итал. *talora... talora...*), порой занимающего длинный ряд строф. Все эти черты представлены у Державина в строфах 5–11. В русской поэзии этот формат известен главным образом по его же «Жизни Званской»: *Иль на- кормя моих пшеницей голубей, / Смотрю над чашей вод, как вьют под небом круги... / Пастушьего вблизи внимаю рога зов... / ...Поутру иль*

вечером порой / Дивлюся в Вестнике, в газетах иль в журналах, / Россиян храбрости... / Играем в карты мы, в ерошки, в фараон, / По грошу в долг и без отдачи... / Багряна ветчина, зелены щи с желтком... / Иль вдоль реки, по берегу пеш, верхом, / Качусь на дрожках я соседей с вереницей... и т. п. Элементы данного формата видны также в пушкинских стихотворениях «Осень» («Октябрь уж наступил...») и «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...».

Из прецедентов в мировой поэзии укажем Горация (сатира 1. 6. Перевод. М. Дмитриева), где поэт рисует прелести частной жизни: Куда пожелаю, / Я отправляюсь один, справляюсь о ценности хлеба / Да о цене овощей; плутовским пробираюсь я цирком; / Под вечер часто на форум – гадателей слушать; оттуда / Я домой, к пирогу, к овощам. Нероскошный мой ужин / Трое рабов подают... / Спать я иду, не заботясь о том, что мне надобно завтра / Рано вставать... / Сплю до четвертого часа, потом, погулявши, читаю / Или пишу втихомолку я то, что меня занимает... и т. д. В новоевропейской поэзии данный формат тяготеет к единообразию, с синтаксическими параллелизмами и анафорами, в перечислении мест и занятий. Так у Луиджи Тансилло (1510–1568, «капитоло» XIX): Pur credo che o di sera o di mattina / Talor monti a cavalla e ten cammini / Or lungo il fiume or lungo la marina, // Talor vai per Fontana e per giardini / A goder con gli amici, e coi parenti, / E per luoghi ove il caldo si decline. // O in portico battuto dai ponenti / A carte, a dadi, a tavole ed a scacchi / Passi l'ore del giorno pi cocenti... и т. д. Сходным образом повествует о своих сельских развлечениях Буало (послание 6): Tantôt, un livre en main, errant dans les prairies, / J' occupe ma raison d' utiles rêveries... / Quelquefois, aux appâts d'un hameçon perfide, / J'amorce en badinant le poisson trop avide; / Ou d'un plomb qui suit l'oeil, et part avec l'éclair, / Je vais faire la guerre aux habitants de l' air... и т. д.

Развлечения не являются непременно общим знаменателем таких перечислений: например, у Сент-Амана (1594–1661, в поэме «Le Contemplateur» [Созерцатель]) в тот же формат облечен обзор различных видов интеллектуального поиска и душевных переживаний, которыми заполнен день поэта-философа. По внешнему рисунку (строфа из 10 восьмисложных строк типа abab-cce-dde, анафоры tantôt... tantôt) этот фрагмент, пожалуй, стоит даже ближе к державинской «Фелице», чем ранее процитированные собственно «гедонистические» пассажи: Tantôt, saisi de quelque horreur, / D' être seul parmi ces ténébres, / Abusé d'une vaine erreur, / Je me feins mille objets funébres... // Tantôt, délivré du tourment / De ces illusions nocturnes, / Je considère au firmament / L'aspect des flambeaux taciturnes... // Tantôt, après minuit sonné / Ayant chez moi fait la retraite, / D'un soin aux Muses adonné / J' écris comment Amour me traite... и т. д.

6. Игра в «равенства» и «вольности». Мы уже видели, как панегирист фактически ставит себя на один уровень с объектом своего восхваления: *А я, проспавши до полудни...* Не дерзость ли в каком бы то ни было смысле сравнивать себя с императрицей? Оправдание этому можно видеть в том, что поведение Екатерины было перед этим представлено как некий идеал или парадигма, а мы только что (§ 5, [3]) видели, что лобовое сопоставление поведения рядового человека с идеалом или парадигмой через фигуру «А я... (ты, вы, мы...)» является характерным жанровым элементом сатиры. Его существованием и мотивируется, как нам кажется, кажущаяся неожиданной дерзость сопоставления «Ты (Фелица) поступаешь так – а я вот так». Стык двух иерархически несравнимых величин приглушается наличием в сатирическом арсенале сходной риторической формулы. Впрочем, надо признать, что несколько выше, принимая мину простодушия (немного в духе кузнеца Вакулы), панегирист допускает это же сопоставление и без мотивировки названной сатирической фигурой: *Подобно в карты не играешь, / Как я, от утра до утра.*

Игровыми моментами и озорным набрасыванием тени на священную персону отмечен перечень заслуг Екатерины перед российским государством и народом. Негативная по преимуществу форма этих заслуг – «не делаешь того-то и того-то» – позволяет лукавому панегиристу «примерить» к императрице целый ряд таких свойств, которые при иных обстоятельствах (хотя бы в те же времена Анны Иоанновны, на которые намекается в строфах 18–19) невозможно было бы и помыслить в связи с царственной особой. Другая Державина, сомневающимся в возможности напечатания оды, должна была показаться неслыханной вольностью *сама конъюнкция* в одной фразе Фелицы в роли субъекта со всеми этими «дурачествами» и «злонравиями» в роли предикатов, хотя бы и отрицаемых – начиная с сюиты относительно невинных, юмористических слабостей: *А в клоб не ступишь и ногой... / Не донкишотствуешь собой, / Коня парнаска не седлаешь, / К духам в собранье не въезжаешь, / Не ходишь с трона на Восток...*, с кульминационными по рискованности строками *Подобно в карты не играешь, / Как я, от утра до утра*, и кончая грозovým пафосом в строфе 14: *Как волк овец, людей не давишь*, и затем гордым отмежеванием от варварских нравов при дворе Анны.

Надо полагать, что достаточно щекотливо звучало и обличение предшествовавших царствований, язвительная характеристика их вкусов и обычаев. Хотя предыдущие монархи и заведомо хуже нынешнего, но это «все-таки цари», члены ныне правящей династии, а тут незнатное лицо, какой-то сочинитель позволяет себе публично отзываться о них в столь непочтительном тоне¹⁹.

Отметим, между прочим, что применительно к *прежним* российским режимам фигура «Там, в далекой стране, нет того-то и того-то...» выступает в своем прямом, а не сдвинутом и перелицованном (см. выше, § 3) качестве. Будучи повернута к ним своей традиционно-обличительной стороной, она «работает» в отношении их так же, как в крамольном хоре Сумарокова: «В самом деле, державинское *Там свадеб шутовских не парят, / В ледовых банях их не жарят*, и т. д. во всем аналогично сумароковскому *Со крестьян там кожи не сдирают... / Сильные бессильных там не давят*, и т. д. В обоих случаях указанием на идеальное царство «там», где нет таких-то пороков, автор намекает на наличие их в своем собственном отечестве. Различие лишь в том, что у Сумарокова пороки эти относятся к настоящему России, а у Державина – к ее недавнему прошлому. Что касается идеального царства, то у Сумарокова оно есть заведомо абстрактный и выдуманный конструкт, а у Державина – комплиментарное иносказание для характеристики нынешней России, какой она стала под эгидой Екатерины.

Характерное проявление державинской игровой тактики в том, что, помимо прочих завоеваний здравого смысла и свободы, мероприятия Екатерины включают – в разных тонких и скорее символических формах – и элемент *снятия дистанций* между обыкновенным человеком и личностью монархини: ослабление ритуальности и этикета, допущение таких действий или жестов в отношении царицы, которые прежде были наказуемы как государственное преступление. Как о замечательном достижении, говорится о возможности разного рода мелких вольностей и небрежностей в обращении с царственной персоной: *Там можно пошептать в беседах, / И, казни не боясь, в обедах / За здоровье царей не пить*. Особую маленькую группу образуют те или иные собственно «тактильные» вольности, моменты физического проникновения в окружающую ее «запретную зону», даже если монархиню и представляет субститут – изображение на монете или имя на документе: *Там с именем Фелицы можно / В строке описку поскоблить, / Или портрет неосторожно / Ее на землю уронить...* Эти воображаемые действия метонимически реализуют ту идею «безнаказанного прикасания» к священной и неприступной особе, которую мы выдвинули в начале статьи в качестве доминирующей метафоры всего стихотворения. В отличие от таких реальных и практически ценных благ, как разрешение *В чужие области скакать... / Сребра и золота искать...* и др. (строфа 23), эти маленькие свободы имеют не столько практический, сколько спекулятивный и экспериментальный характер. В широком смысле они входят в круг таких потаенных общечеловеческих desiderata, как свойственное людям с древности любопытство к «остраненному» миру курьезно сдвинутых границ, снятых барьеров, нарушенных законов и перевернутых отношений²⁰.

В этой заметке мы старались рассмотреть заведомо не всю поэтику «Фелицы», но лишь избранные аспекты оды, касающиеся игровой природы державинского панегиризма. Последняя была отмечена критиками уже давно, но нашей целью была конкретизация их наблюдений – обнаружение одинаковых принципов игровой тактики на разных уровнях и в разных фрагментах знаменитого текста. Надеемся, что нам удалось и на этом многократно изученном шедевре продемонстрировать высокую степень поэтической изобретательности и оригинальности Державина – на этот раз не в сфере метрики и строфики, как в предыдущих очерках, а на уровне тематического замысла и его риторического осуществления.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Щеглов 1995 и 2003.
- ² Термин «транзакция» взят нами из работ Э. Берне по «транзакционному анализу» человеческого взаимодействия (см., в частности, весьма известную в свое время книгу Berne 1979).
- ³ Ср. обращения к богам типа горадиевского *Mercuri (nam te docilis magistro / Movit Amphion silices canendo)* или к ряду святых в «Молитве в четверток» Кирилла Туровского, а также массу других зачинов по этой формуле в античной и новой поэзии.
- ⁴ См. объяснительные примечания Державина к «Фелице» в издании Грот 1870: 483.
- ⁵ Об «игре» говорится здесь в обобщенном, теоретическом смысле, поскольку (как видно из примеров ниже) элементы короткости и фамильярности часто допускаются ненамеренно. В таких случаях игра с этикетом разыгрывается не между «выше-» и «нижестоящим» внутри текста, а лишь с точки зрения читателя, располагающего полным пониманием ситуации. Психологические мотивы, придающие пикантность ситуации одновременного нарушения и ненарушения, остаются при этом теми же.
- ⁶ Как можно предполагать из относительной частоты примеров, к подобного рода игровой трактовке особенно предрасполагал именно образ Екатерины – видимо, ввиду совмещения в одном лице величия и женственности, всевластия и человеческой чувствительности, даже слабости. Данный вопрос – потенциальная тема для отдельного исследования.
- ⁷ В сценарии (Эйзенштейн 1971: 250) диалог этот несколько менее выразителен, и он приводится нами по фильму (первая серия, эпизод взятия Казани).
- ⁸ Мы, разумеется, не думаем уравнивать риторику автора «Фелицы» и Первого министра. Параллель верна лишь на уровне абстрактной конфигурации. По ее заполнению, тональности, историко-культурному контексту, моральной оценке и т. д. две ситуации совершенно различны.

- ⁹ Об идее «мира навыворот», «мира как дома сумасшедших» и т. д. как доминанте сатирического мышления и о применяемой для ее проведения системе риторических фигур см.: Щеглов 2004: 410–21 (риторический формат, или угол зрения, называемый «Состояние сего света»).
- ¹⁰ Ср., например, возвращение из дальних странствий и тайное проживание героя в доме в «Одиссее», «Истории об Алексее – божьем человеке», «Нашем общем друге» и т. п.

Буквализованный и диахронизированный вариант этой игры в «дальность-близость» – ухаживанье Германна за Лизой в «Пиковой даме», развернутое в эйзенштейновские «три удара»: сначала он ходит под ее окнами, т. е. на нейтральном расстоянии; потом на время *исчезает совсем*, а затем неожиданно оказывается *совсем рядом* с нею. Это внезапное снятие дистанций играет роль сильного толчка вперед в подпадании Лизы под власть Германна. Аналогичные «три удара» в появлении незнакомца перед женщиной, но в еще более пугающем контексте, налицо в фильме А. Хичкока «Strangers on a Train».

- ¹¹ См.: Щеглов 1991.
- ¹² Как пример интригующего действия маски, затем отбрасываемой, напомним балладу А. К. Толстого «Сватовство».
- ¹³ Иногда, наоборот, страна «там» описывается в качестве места, где процветают всевозможные пороки, странности и нарушения норм, и иносказательно обозначает *свою* страну. Это еще одна форма «проекции в мнимую даль» положения у себя дома (в данном случае порицаемого). Так, Лабрюйер в одной из глав «Характеров» критически описывает французские нравы под видом порядков в некой отдаленной стране. Мы, однако, не будем в настоящей статье предпринимать исчерпывающую типологию конструкций с «Там...», ограничиваясь двумя видами, представленными соответственно в «Хоре ко превратному свету» и в «Фелице».

Сумароковской пространственной фигуре «Там нет того-то и того-то...» соответствует темпоральная фигура «Тогда (в отдаленном прошлом) не было того-то и того-то...», представленная в ряде европейских сатир и в песне из собрания М. Д. Чулкова «Станем, братцы, петь старую песню, / Как живали в первом веке люди...» (см.: Берков 1935: 198).

- ¹⁴ Пример употребления этой формы сатириками можно видеть в сатире Дж. Уизера (1588–1667): «Then bid the Dunces in our Colleges, / That they provide them good Apologies, / For 'tis reported lately, they have both / Betook themselves to venery and sloth...» [Wither 1970: 319].
- ¹⁵ См.: Щеглов 2004: 252–253. Этот момент входит в число тех «автопортретных» мотивов жанра, где автор подчеркивает свою честность и чуждость личным пристрастиям и интересам. По словам современного сатирика, отдача себя на суд монарха входит в «героический» и «аристократический» аспект сатирического жанра как поза полной правдивости, как «решимость развеять двусмысленность, вернуть слову, девальвированному инфляцией лицемерных похвал, прозрачность и откровенность истины..., очистить хвалебное слово, вернуть истинный смысл понятию *служба, долг*» [Debailly 1995: 165].
- ¹⁶ См.: Щеглов 2004: 379–388.

- ¹⁷ Ср.: Щеглов 2004: 547–549. Из примеров: «В любой компании и даже, страшно сказать, за любым обеденным столом всегда находятся люди, которые вводят войска в Македонию...» и т. д. (из речи Эмилия Павла во время Македонской войны, передано Титом Ливием). «В любом погребке и трактире ... решают самые запутанные вопросы: ставят пределы притязаниям султана, реформируют королевский совет, привлекают к ответу вельмож» (М. Алеман. «Гусман де Аль-фараче»).
- ¹⁸ Подробный разбор риторики этого произведения см.: Shcheglov and Zholkovsky 1987: 255–305.
- ¹⁹ Данное утверждение носит гипотетический характер, и историки, возможно, внесли бы в него по меньшей мере поправки. Строго говоря, мы не беремся судить, насколько недопустимой была в 1783 г. публичная критика Анны, Елизаветы и других монархов прошлого. Ср., впрочем, высказывание Загорецкого, показывающее, что вопрос имел смысл и гораздо позже: *Ох, басни – смерть моя! / Насмешки вечные над львами, над орлами! / Кто что ни говори, / Хоть и животные, а все-таки цари.*
- ²⁰ Подобного рода спекулятивные трансгрессии можно широко наблюдать, с одной стороны, в античных легендах (ср., например, мировые катаклизмы овидиевских «Метаморфоз» как серии занятных аттракционов, реализующих desiderata человеческого воображения о нарушении законов природы), а с другой – в фантазиях о микроскопических и чисто жестовых вольностях, которые иногда приходят в головы людям при авторитарных режимах. Пример – рассказ М. Зоценко о гражданине, взявшемся на пари позвонить в Кремль, или wishful thinking героев комедий Н. Эрдмана. Ср. у последнего аналогичные фантазии обывателей о свободе, выражающейся в возможности позвонить в Кремль и обругать там кого-нибудь матом («Самоубийца»), или такую смехотворную словесную вольность, как: «Я, может быть, в самое опасное время одного коммуниста вместо "товарищ" господином назвал. А вы что сделали?» («Мандат». Д. III, явл. 31).

ЛИТЕРАТУРА

- Берков 1935 – Берков П. Н. «Хор к превратному свету» и его автор // XVIII век. Сборник статей и материалов. [Выпуск 1.] М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1935.
- Благой 1955 – Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. Изд. 3-е. М.: Учпедгиз, 1955.
- Грот 1870 – Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. 2-е академическое издание (без рисунков). Т. 3. СПб.: Типография АН, 1870.
- Гуковский 1939 – Гуковский Г. А. История русской литературы XVIII века. М.: Учпедгиз, 1939.
- Щеглов 1991 – Щеглов Ю. К. О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Борис Пастернак. Нортфилд, Вермонт: Русская школа при Норвичском университете, 1991. С. 190–216.

- Щеглов 1995 – *Щеглов Ю. К.* Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина. [1] «Ласточка» // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Гаврила Державин. Нортфилд, Вермонт: Русская школа при Норвичском университете, 1995. С. 283–292.
- Щеглов 2003 – *Щеглов Ю. К.* Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина. [2] «Осень во время осады Очакова» // Эткиндовские чтения. Вып. 1. СПб.: Изд. Европейского университета, 2003. С. 153–172.
- Щеглов 2004 – *Щеглов Ю. К.* Антиох Кантемир и стихотворная сатира. СПб.: Гиперион, 2004.
- Эйзенштейн 1971 – *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в шести томах. Т. 6. М.: Искусство, 1971.
- Berne 1979 – *Berne E., M.D.* Games People Play; the Psychology of Human Relationships. N.Y.: The Ballantine Book, 1979 (1st ed. 1964).
- Debailly 1995 – *Debailly P.* Epos et satura. Calliope et la masque de Talie // La satire en vers au XVIIe siècle. Paris: Klincksiek [Littératures classiques. 1995. № 24].
- Lewis 1962 – *Lewis C. S.* English literature in the XVIth century excluding drama // The Oxford History of English Literature. Ed. F. P. Wilson and Bonamy Dobrée. Vol. III. 1962.
- Shcheglov and Zholkovsky 1987 – *Shcheglov Yu., Zholkovsky. A.* Poetics of Expressiveness: a Theory and Applications. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 1987.
- Wither 1970 – *Wither G.* Juvenilia (1622). London: A Scholar Press facsimile, 1970.

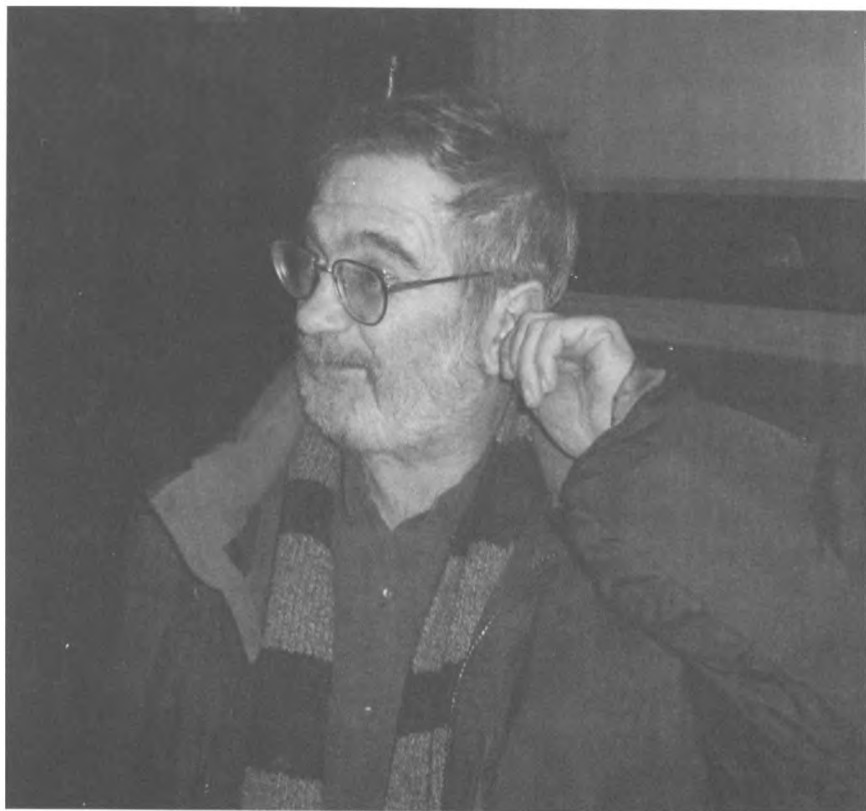


Фото Ю. Цивьяна

РОМАН ДАВИДОВИЧ ТИМЕНЧИК. БИБЛИОГРАФИЯ*

...Вот мы живем, вот мы уйдем,
Пройдут года, и в некий том
Нырнет чудак, как в водоем,
Чтоб нас найти,

и мы махнем
Ему рукой со дна, о Рома!
Ю. Гельперин <1975?>

1965

1. **Наблюдения над планами прозаических произведений Пушкина** // Пушкинский сборник. Рига.: Латв. гос. ун-т. / Студ. науч. о-во. С. 56–63.

1966

2. **Brāļu saimē [В братской семье]** // Karogs. Rīga. № 2. 177.–184. lpp. [Соавтор обзора лит. и лит.-вед. новинок.]

1967

3. **К анализу «Поэмы без героя» А. Ахматовой** // Материалы XXII науч. студ. конференции: Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 121–123.
4. **Brāļu saimē [В братской семье]** // Karogs. Rīga. № 10. 166.–177. lpp. [Соавтор обзора лит. и лит.-вед. новинок.]

* Составлено Ю. Левингом при участии А. Л. Осповата, Б. Н. Равдина, Е. П. Сошкина, В. А. Тихомировой, В. Ф. Цветкова, Ю. Г. Цивьяна, М. М. Шкловской. Настоящий неавторизованный свод публикаций Р. Д. Тименчика не может претендовать на полноту и отражает лишь печатные работы, информацию о которых удалось собрать его составителям. Библиографические позиции внутри разделов расположены в алфавитном порядке.

1968

5. **Ахматова и Пушкин: Разбор стихотворения «Смуглый отрок...»** // Пушкинский сборник. Рига: Латв. гос. ун-т. / Уч. зап. / ЛГУ им. П. Стучки. Т. 106. С. 124–131.

1970

6. **К анализу «Поэмы без героя». 2** // Материалы XXV науч. студ. конференции: Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 42–45.

1971

7. **К изучению языка русской поэзии XX века** // Материалы XXVI науч. студ. конференции Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 58–59.
8. **Несколько примечаний к статье Т. Цивьян** // Труды по знаковым системам. 5. Уч. зап. Тарт. ун-та., вып. 284. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 278–280.
9. **Пумпянский Лев Васильевич** // Краткая лит. энцикл. М. Т. 6. Стлб. 80.

1972

10. **«Анаграммы» у Ахматовой** // Материалы XXVII науч. студ. конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 78–79.
11. **К истории неосуществленной постановки драмы А. Блока «Роза и Крест»** // Труды Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока. Блоковский сборник. II. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 411–415. [Совм. с Г. Суперфином.]
12. **Письма А. А. Ахматовой к В. Я. Брюсову** // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 33. М.: Книга. С. 272–279. [Совм. с Г. Суперфином.]
13. **Польская монография о Погорельском** // Вопросы литературы. № 1. С. 224–226.

1973

14. **К семиотической интерпретации «Поэмы без героя»** // Труды по знаковым системам. 6. Уч. зап. Тарт. ун-та., вып. 308. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 438–442.
15. **Приеде Гунар. В ожидании Айвара: Пьеса.** Пер. с латышск. М.: ВАПП.

1974

16. **Ахматова и Пушкин: Заметки к теме** // Пушкинский сборник: Вып. 2. Рига: Латвийский гос. ун-т. / Уч. зап. / ЛГУ им. П. Стучки. Т. 215. С. 32–55.

17. **Заметки об акмеизме** // Russian Literature (Amsterdam, Netherlands). № 7/8. С. 23–46.
18. **К шестидесятилетию книги «Вечер»** // Памяти Анны Ахматовой. Стихи. Письма. Воспоминания. Париж. С. 215. [Под псевдонимом Л. Титов.]
19. **Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма** // Russian Literature. Vol. 7/8. С. 47–82. [Совм. с Ю. И. Левиным, Д. М. Сегалом, В. Н. Топоровым, Т. В. Цивьян.]
20. **A propos de deux lettres de A. A. Ahmatova à Brhusov** // Cahiers du monde russe et soviétique. Paris. Vol. 15. № 1–2. P. 183–200. [Бесцензурная ред. публ. 1972 г.]

1975

21. **Автометоописание у Ахматовой** // Russian Literature. № 10–11. С. 213–226.
22. **Об одном эпизоде биографии Блока** // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 177–178. [Совм. с Г. Г. Суперфином под разовым совместным псевдонимом М. Бронный.]
23. **Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком** // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 124–127.
24. **Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века** // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 129–135. [Совм. с В. Н. Топоровым, Т. В. Цивьян.]
25. **Tairovs Rīgā** [Таиров в Риге] // Literatūra un Māksla. Rīga. № 2. 34.–35. lpp.

1976

26. **Комментарии к книге В. В. Виноградова «О поэзии Анны Ахматовой»** // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука. С. 501–506. [Совм. с А. П. Чудаковым.]
27. **Материалы А. А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома** // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние. С. 53–82. [Совм. с А. В. Лавровым.]

1977

28. **Заметки об акмеизме. II** // Russian Literature. Vol. V. № 3. С. 281–300.
29. **По поводу Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма** [Ed. with introduction and notes by George Ivask and H. W. Tjalsma. München, 1973: Fink. «Russian Reprintings and Printings». Vol. 16] // Russian Literature. Vol. 5. № 4. P. 315–323.
30. **Фестиваль открыт!** [Наблюдения Р.Т. и др. о фестивале театров юного зрителя] // Молодежь Эстонии. 26 февр.

1978

31. Ахматова и Кузмин // Russian Literature. Vol. VI (№ 3). С. 241–256. [Совм. с В. Н. Топоровым, Т. В. Цивьян.]
32. *Габриела Мистраль. Давильня. Избранные стихи.* [На латышск. яз.] Перевод с испанского Кнута Скуениекса. Рига: «Лиесма», 1977. [Рец. на кн.] // Литературное обозрение. № 12. С. 92–94. [Совм. с Ю. Г. Цивьяном, под совм. псевд. Роман Юрьев.]
33. *И. Ф. Анненский. Письма к С. К. Маковскому* // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л. С. 222–241. [Публ. совм. с А. В. Лавровым.]
34. *Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама* // Russian Literature. Vol. VI (2). С. 197–211. [Совм. с Г. А. Левинтоном.]
35. *Не покоряясь магии имен: Н. Гумилев – критик. Новые страницы.* Предисл., публ. и ком. // Литературное обозрение. № 7. С. 102–112. [Совм. с А. В. Лавровым.]
36. *Новая пьеса Алексея Арбузова* [«Жестокие игры» в Рижском ТЮЗе] // Советская Латвия. 17 сент.
37. *О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец»* // Вопросы литературы. № 8. С. 307–316.
38. *Приеде Гунар. Портрет лива в Старой Риге: Пьесы.* Пер. с латышск. Р. Тименчика и др. М., Искусство.

1979

39. *Desmit dienas Tbilisi* [Десять дней в Тбилиси. Об участии Рижского ТЮЗа в театральном фестивале] // Literatūra un Māksla. Rīga. 16 nov.

1980

40. *Блок в неизданной переписке и дневниках современников* // Вопросы литературы. С. 256–283. [Совм. с Н. Котрелевым.]
41. *Об одном посетителе* [Н. А. Чернявский] Александра Блока // Лит. Грузия. № 11. С. 194–195.
42. *Два письма к молодым поэтам.* Вступ. заметка, публ. и ком. // Вопросы литературы. № 10. С. 247–252.
43. *Письма А. А. Кондратьева к Блоку (1903–1912).* Предисл., публ. и ком. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 1. М. С. 552–562.
44. *Путеводитель по эпохе Блока* (Рец. на кн.: Блок А. Переписка: Аннот. каталог. Вып. 1–2. М., 1975–1979) // Вопросы литературы. № 8. С. 220–226.
45. *Ранние поэтические опыты Анны Ахматовой* // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1979. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние. С. 140–144.
46. *Четыре премьеры в сороковом сезоне* [О Рижском ТЮЗе] // Ригас Балсс. 27 сент. [То же: Rīgas Balss. 27 sent.]

47. Axmatova's «Macbeth» // Slavic and East European Journal. Tucson. Vol. 24. № 4. P. 362–368.

1981

48. «А вы знаете, что у..?» Театральная азбука в двух частях по стихам и прозе авторов журналов «Чиж» и «Еж» (А. Введенского, Ю. Владимирова, Н. Заболоцкого, Н. Олейникова, Д. Хармса, Е. Шварца). М., Ваап-Информ.
49. Блок А. А. Переписка с А. А. и С. М. Городецкими. Ком. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 2. М. С. 5–62. [Совм. с В. П. Енишерловым.]
50. Заметки об акмеизме. III // Russian Literature. Vol. IX (2). С. 175–190.
51. Новонайденное стихотворение Анны Ахматовой // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. № 4. С. 387–390.
52. Письма Валентина Кривича к Блоку. Предисл., публ. и ком. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 2. М. С. 315–323.
53. По поводу неизданных стихов и писем Н. С. Гумилева // Russian Literature. 10 (4). С. 423–426.
54. Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. 14. Уч. зап. Тарту. ун-та., вып. 567. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 65–75.
55. Храм Премудрости Бога: Стихотворение Анны Ахматовой «Широко распахнуты ворота...» // Slavica Hierosolymitana. Vol. V–VI. Jerusalem. P. 297–317.
56. Ar ordeni «Goda zīme» arbalvotais Leņina komjaunatnes Latvijas PSR Valsts Jaunatnes teātris. 40. Rīga. [Сост., совм. с М. Аугсткална и А. Фрейбергсом. Парал. текст на русск. яз.]

1982

57. Анна Ахматова и Пушкинский Дом // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. Л. С. 106–118.
58. Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921). Публ., подгот. текста, ком. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. М. С. 153–539. [Совм. с др. авторами.]
59. Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. М. С. 5–152. [Ком. совм. с Ю. М. Гельпериним, В. Я. Мордерер, А. Е. Парнисом.]
60. О художественном оформлении сборника Анны Ахматовой «Вечер» // Федоровские чтения 1979. М.: Наука. С. 109–113.
61. Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века // Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин: «Ээсти раамат». С. 136–139.
62. Художественные принципы предреволюционной поэзии Анны Ахматовой // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тарту, Тартуский гос. ун-т. 17 с.
63. Viena uzveduma četras mācības [О постанове спектакля в Рижском ТЮЗе по К. Чуковскому] // Literatūra un Māksla. Rīga. 9 apr. 5. lpp.

1983

64. В артистическом кабаре: «Бродячая собака» // Даугава. № 1. С. 120–122.
65. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1981. Л.: Наука. С. 61–146. [Совм. с А. Лавровым.]
66. «Красивый, двадцатидвухлетний» // Огонек. № 28. С. 30.
67. Литературные приключения латышской колыбельной // Даугава. № 9. С. 119–120.
68. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения. Сб. науч. трудов. Рига: ЛГУ им. П. Стучки. № 3. С. 82–101.
- 69–70. Разрозненные страницы: Из истории русского театра в Риге // Даугава. № 11. С. 117–125. [То же: Literatūra un Māksla. Rīga. 1983. 4 nov. 16. lpp; 11 nov. 16. lpp.]
71. Эпизод из жизни Валерия Брюсова // Даугава. № 5. С. 113–116. [Совм. с А. Е. Парнисом.]

1984

72. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 43. №. 1. С. 65–76.
73. «Поэтика Санкт-Петербурга» эпохи символизма/постсимволизма // Труды по знаковым системам. 18. Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 664. Семиотика города и городской культуры. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 117–124.
74. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. № 2. С. 113–121. [Реферат ст. см.: Вопросы литературы. 1985. № 9. С. 286–287.]
75. Театр Юного зрителя им. Ленинского комсомола Латвийской ССР: Программа гастролей [в Москве]. Сост. Р. Д. Тименчик. Рига.

1985

76. «Печальную повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника». М.: Книга. 304 с. [Совм. с А. Л. Осповатом.]
77. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х годов // А. Блок и его окружение. Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 680. Блоковский сборник. VI. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 101–116.
78. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., Наука. С. 160–257. [Совм. с А. Е. Парнисом.]
79. Русская поэзия начала XX в. и петербургские кабаре // Литературный процесс и развитие русской культуры XVII–XX вв. Таллин. С. 36–38.
80. Среди журналов и газет // Вопросы литературы. № 9. С. 282–289.

1986

81. Адмиралтейская игла // Русская речь. № 3. С. 23–28.

82. **Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. III. «Невидимых звон копыт...»** // Пушкин и русская литература: Сборник науч. трудов. Рига: ЛГУ им. П. Стучки. С. 119–135.
83. **Г. П. Блок. Из петербургских воспоминаний.** Публ. Ю. М. Гельперина // Тыняновский сборник. Вторые Тын. чтения. Рига: Зинатне. С. 163–170. [Послесл. к публ. совм. с Е. Тоддесом, М. Чудаковой.]
- 84–85. **«Над седою, вспененной Двиной...»: Н. Гумилев в Латвии, 1916–1917** // Даугава. № 8. С. 115–121. [То же: Вопросы литературы. 1987. № 3. С. 283–285.]
86. **Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов** // Тыняновский сборник. Вторые Тын. чтения. Рига. С. 59–70.

1987

87. **Александр Добролюбов.** [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 9. С. 39–40.
88. **Анна Ахматова.** Стихи из сожженной тетради // Даугава. № 9. С. 123–126.
89. **Блок и литераторы (неизвестные письма С. А. Алякринскому, М. Ф. Андреевой, Н. С. Ашукину, П. Н. Зайцеву, В. А. Зоргенфрею, П. П. Муратову, С. Л. Рафаловичу).** Публ. и ком. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 4. М. С. 546–566.
90. **Блок и Союз поэтов: I. Блок в архиве Вс. А. Рождественского.** Предисл. и публ. М. В. Рождественской. Ком. Р.Т. II. **Отзывы, сохранившиеся в других архивах.** Публ. Р.Т. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 4. М.: Наука. С. 684–695.
91. **В. Набоков. «Хват»: Послесловие** // Даугава. № 12. С. 78–79.
92. **«Вечер» А. А. Ахматовой** // Памятные книжные даты. М. С. 189–191.
93. **Н. Гумилев. <О французской поэзии>** // Литературное обозрение. № 7. С. 111–112. [Предисл., публ. и ком. совм. с А. В. Лавровым.]
94. **Евгений Замятин. Большим детям сказки.** Предисл. и публ. Р.Т. [в оригинале криптоним] // Даугава. № 6. С. 123.
95. **Иван Коневской.** [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 10. С. 38.
96. **Иннокентий Анненский и Николай Гумилев** // Вопросы литературы. № 2. С. 271–278.
97. **К символике трамвая в русской поэзии** // Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тарт. ун-та, вып. 754. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 135–143
98. **Картография памяти** // Даугава. № 7. С. 106.
99. **Константин Случевский.** [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 8. С. 21.
100. **Константин Бальмонт.** [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 12. С. 25.
101. **Неизвестные письма Н. С. Гумилева** // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 46. № 1. С. 50–78.
102. **Неизвестные экспромты Николая Гумилева** // Даугава. № 6. С. 111–116.
103. **Николай Гумилев и Восток** // Памир. № 3. С. 123–136.
104. **«Печальную повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника».** Изд. 2, испр. и доп. М.: Книга. 352 стр. [Совм. с А. Л. Осповатом.]
105. **ТЮЗ: старое и новое [Беседа].** Записал Н. Захарьят // Советская молодежь. 26 сент.

- 106–108. Четыре часа с Анатолием Васильевым, или Опыт апологии спектакля «Вариации Фей Драже» // Родник. № 6. С. 54–55. [То же: *Literatūra un Māksla*. Rīga. 1987. 10. apr. 13. lpp.; Театральная жизнь. 1988. № 1. С. 12–13; 4 (обл.).]
109. «Чужой восторг»: Владислав Ходасевич и Латвия // Даугава. № 2. С. 112–116.
110. *Ludmila Petruševska* // *Liesma*. Rīga. № 2. 9–10. lpp.

1988

111. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. М. С. 96–154. [Совм. с А. М. Конечным, В. Я. Мордерер, А. Е. Парнисом.]
112. *В. Набоков*. «Истребление тиранов»: Послесловие // Даугава. № 9. С. 80–81.
113. *В. И. Нарбут* // Памятные книжные даты. М. С. 159–162.
114. *Владимир Гиппиус*. [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 4. С. 27–28.
- 115–116. Впервые на советской сцене [«Изобретение Вальса» В. Набокова в Рижском ТЮЗе] // Ригас Балсс. 4 февр. [То же: *Rīgas Balss*. 1988. 4. febr.]
117. *Граф Василий Алексеевич Комаровский*. [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 11. С. 23.
118. Десять стихотворений Георгия Адамовича // Даугава. № 1 (127). С. 111–114.
119. Добужинский в Риге // Даугава. № 8. С. 114–121. Прод. на 3-й обл. под назв. «Мальчиком В. Набоков брал уроки рисования у Добужинского...».
120. *А. Иванов*. Стереоскоп: Сумеречный рассказ: [Фантаст. повесть]. Предисл. Р.Т.? // Наука и техника. Рига. № 9. С. 28–30; № 10. С. 31–32; № 11. С. 31–32; № 12. С. 29–31; 1989. № 1. С. 30–32.
121. *Иннокентий Анненский*. [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 2. С. 15–16.
122. «Зарево большого города...»: Страницы из воспоминаний // Литературное обозрение. № 11. С. 107–112. Прим. к публ. восп. Г. А. Тотса [Совм. с М. В. Безродным.]
123. *Зинаида Гиппиус*. [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 1. С. 23.
124. К биографии Н. С. Гумилева (Вокруг дневников и альбомов Ф. Ф. Фидлера) // Русская литература. № 2. С. 171–186. [Совм. с К. М. Азадовским.]
125. К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. 22. Уч. зап. Тарт. ун-та, вып. 831. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 155–163.
126. Забытые воспоминания о Мандельштаме. Предисл. и публ. к: *Михаил Карпович*. Мое знакомство с Мандельштамом; *Константин Мочульский*. О. Э. Мандельштам // Даугава. № 2. С. 109–114.
127. Копенгаген, Мюнхен, Турин [О гастролях Рижского ТЮЗа. Беседа]. Записал Я. Лауксаргс // *Rīgas Balss*. 17 jūn. [Совм. с А. Шапиро.]
128. *Герасим Лугин*. Московские ночи. Публ. и прим. // Даугава. № 11. С. 108–111.
129. *Иван Лукаш*. Часы Людовика. Гомункулус: Рассказы. Предисл. и публ. // Даугава. № 6. С. 50–51.

130. **Мандельштам и Латвия** // Даугава. № 2. С. 94–101.
131. **Николай Гумилев**. [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 10. С. 20–21.
132. **Новое имя и старые ценности** [О Рижском ТЮЗе] // Советская молодежь. 1988. 24 сент. [Совм. с А. Шапиро.] То же: Padomju Jaunatne. 1988. 18. okt.
133. **О городе Эн, его изобразителе и о несбывшемся пророчестве** [Послесл.]. Л. Добычин. Город Эн // Родник. № 11. С. 80.
134. **О. Э. Мандельштам. «Камень» (1913)** // Памятные книжные даты. 1988. М. С. 185–187.
135. **Тынянов и «литературная культура» 1910-х годов** // Тыняновский сборник. Третьи Тын. чтения. Рига: Зинатне. С. 159–173.
136. **Четыре забытых поэта** [В. Кривич, А. Кондратьев, В. Поляков, Н. Недоброво]. [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 3. С. 24–25.
137. **Читаем Набокова: «Изобретение Вальса» в постановке Адольфа Шапиро** [в Рижском ТЮЗе] // Родник. № 10. С. 46–48.
138. **Адольф Шапиро. Двадцать пятый сезон главного режиссера** [Беседа]. Записал Р.Т. // Rīgas Balss. 6 okt.
139. **Jaunatnes teātris festivālos** [Молодежный театр на фестивалях. Беседа]. Pierakst. J. Kārklīņa // Padomju Jaunatne. Rīga. 7. jūl. [Совм. с А. Фрейбергсом и А. Шапиро.]
140. **Vasiļjevs Anatolijs u.c.** [Беседа с участием Р.Т. и Я. Бранце] // Teātris un Dzīve. Rīga. 32., 187., 208. lpp.

1989

141. **А. А. Ахматова** // Памятные книжные даты. 1989. М. С. 113–117.
142. **Адамович Георгий Викторович** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М. С. 24–25.
143. **Анна Ахматова. Автобиографическая проза**. Вступ. статья, публ., подгот. текста, прим. // Литературное обозрение. № 5. С. 3–10.
144. **Анна Ахматова. Десятые годы**. М.: МПИ. 280 с. [Послесл. Р.Т. С. 263–278. Сост. и прим. совм. с К. М. Поливановым.]
- 145–146. **Анна Ахматова. Из прозаических заметок**. Предисл. и публ. // Родник. № 5. С. 22. [То же: Avots. № 5. 28–29. lpp.]
147. **Анна Ахматова и музыка: Исслед. очерки**. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние. 334 [2] с., [16] л. ил. нот. [Совм. с Б. А. Кацом.]
148. **Анна Ахматова. Отрывок из перевода «Макбета»**. Предисл. Р.Т. Публ. и подготовка текста Н. Г. Князева // Литературное обозрение. № 5. С. 18–21.
149. **Анна Ахматова. Поэма без героя**. М.: МПИ. [Вступ. ст. Р.Т.: «Заметки о "Поэме без героя"»]. С. 3–25. Сост. и прим. при участии В. Я. Мордерер.]
150. **Анна Ахматова. После всего**. Сост. М.: МПИ. [Предисл. Р.Т.: «Анна Ахматова, 1922–1966»]. С. 3–17. Сост. и прим. Р.Т. и К. М. Поливанова.]
151. **Анна Ахматова. Requiem**. Сост. М.: МПИ. [Предисл. Р.Т. (С. 3–25). Сост. и прим. Р.Т. при участии К. М. Поливанова.]
152. **Борис Анrep. О черном кольце** // Литературное обозрение. № 5. С. 57–63. [Совм. с А. Левинсоном, А. Сергиевским, И. Стаф.]

153. **Ахматова Анна Андреевна** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М. С. 125–128.
154. **Беседы с А. А. Ахматовой** [Предисл. к восп. М. С. Лесмана] // Искусство Ленинграда. № 5. С. 67–68.
155. **Блок и его современники в «Поэме без героя»: Заметки к теме** // Биография и творчество в русской культуре начала XIX века: Блоковский сборник. IX. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 114–125.
156. **Богданова-Бельская Паллада (Палладия) Олимповна** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М. С. 299.
157. **В. В. Набоков**. Рассказы; Приглашение на казнь: Роман; Эссе, интервью, рецензии. Сост. и прим. [Совм. с А. А. Долининым.] Послесл. А. Долинина. М.: Книга. (Из лит. наследия.)
158. **Вступ. заметка и ком. к публ. писем Н. С. Гумилева** // Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. Аннот. каталог. Публикации. М. С. 369–372.
159. **Гиппиус Василий Васильевич** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М. С. 264–265.
160. **Городецкий Сергей Митрофанович** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М. С. 639–641.
161. **К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте** // Труды по знаковым системам. 23. Уч. зап. Тарт. ун-та, вып. 855. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 145–150.
162. **К вопросу об источниках для жизнеописаний Гумилева и Ахматовой** // Ахматовский сборник <1>. Париж: Ин-т славяноведения. С. 251–254.
163. **К нашим иллюстрациям [Русское зарубежье в портретах Е. Е. Климова]** // Даугава. № 5. С. 125–126.
164. **К описанию поэтической мифологии Ахматовой** // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М. С. 24–25.
165. **М. Зенкевич. У камина с Анной Ахматовой** // Искусство Ленинграда. 1989. № 5. С. 75–76.
166. **Михаил Кузмин**. [Стихи.] Предисл. и публ. // Родник. № 1. С. 16.
167. **Неизвестное стихотворение Анны Ахматовой** // Октябрь. № 10. С. 182–184.
168. **Об одном из последних собеседников Ахматовой [Н. А. Бердяев]: юбилейные заметки** // Даугава. № 6. С. 100–102.
169. **«Остров искусства»: Биографическая новелла в документах** // Дружба народов. № 6. С. 244–253.
170. **Петр Петрович Потемкин** // Родник. № 7. С. 13.
171. **Письма о русской поэзии Владимира Набокова** // Литературное обозрение. № 3. С. 96–108.
172. **После всего. Неакадемические заметки** // Литературное обозрение. № 5. С. 22–26.
173. **Ты – что? или Введение в театр Петрушевской** [Послесл.] // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. Пьесы. М. С. 394–398.
174. **Чужое слово у Ахматовой** // Русская речь. № 3. С. 33–36.
175. **Verses from A Burnt Notebook** // Soviet Literature. 6 (495): С. 74–78. [Пер. на англ.: Bromfield, Andrew.]

1990

176. *Владислав Ходасевич. Подслушанные разговоры.* Публ. и предисл. // Даугава. № 8. С. 122–123.
177. **В редакцию «Русской Мысли»** [в связи с рец. Ив. Толстого на издание В. Набокова в изд-ве «Книга»] // Русская Мысль. № 3852. 2 нояб. Лит. прил. № 11. С. XVI. [Совм. с А. Долининым.]
178. **Заметки на полях № 1** // Гиперборей. Ежемесячник стихов и критики. Репринтное воспроизведение первого номера журнала 1912 г. Л.: Киноцентр. С. 33–34.
179. **Заметки на полях № 2** // Гиперборей. Ежемесячник стихов и критики. Репринтное воспроизведение второго номера журнала 1912 г. Л.: Киноцентр. С. 33–34.
180. *И. Бунии. Окаянные дни. Под серпом и молотом.* Сост. и прим. Р. Т. Аннот. ук. имен. при уч. Г. Суперфина. Рига: Изд-во ЦК КП Латвии; «Курсив» – коммерческий центр Союза журналистов Латвии.
181. **Из комментариев к мандельштамовским текстам** // Пятые Тын. чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне. С. 130–142.
- 182–183. **История одной мистификации** [Л. Кормчий (Л. Ю. Король-Пурашевич) – «конфидент» А. Блока]: Факты и гипотезы // Даугава. № 9. С. 108–117. [Совм. с Ю. Абызовым.] [То же: Grāmata. № 8. 20–27. lpp.]
184. **К описанию поэтической мифологии Ахматовой** // Русская Мысль. № 3822. 6 апр. Лит. приложение. № 9. С. IV.
185. **«Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина** // Кузмин М. Избранные произведения. Л.: Художественная литература. 576 с. Сост., подгот. текста, вступ. ст. [с. 3–16] и ком. [с. 500–562]. [Совм. с А. В. Лавровым.]
186. *Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии.* Подгот. текста и ком. Р.Т., сост. Г. М. Фридлиндера при участии Р.Т. М. С. 283–365.
187. **Не забыта и Паллада. Из восп. графа Б. О. Берга.** Публ. и от публикатора // Русская Мысль. 1990. № 3852. 2 нояб. Лит. прил. № 1. С. X.
188. **По делу № 214224** [Н. Гумилев] // Даугава. № 8. С. 116–122.
189. **Тынянов в стихах современницы** // Тыняновский сборник. Пятые Тын. чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне. С. 247–249.

1991

190. **Из воспоминаний С. М. Волконского.** Публ. Р. А. Тимосова [А. Л. Осповата и Р.Т.] // Литературное наследство. М. Т. 97. Кн. 2. С. 164–166. [На обложке неверная дата – 1989.]
191. **Из комментариев к мандельштамовским текстам. Артур Яковлевич Гофман** // Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы науч. конференции 27–29 декабря 1991 г. М. С. 65–68.

192. **Неизвестное стихотворение Н. С. Гумилева** // Русская Мысль. 1991. № 3893. 30 авг. С. 17.
193. **Николай Гумилев. Сочинения: В 3 т. М., 1991** // Т. 3 (Письма о русской поэзии). Подгот. текста, прим. С. 249–342.
194. **Об одном письме Анны Ахматовой** // Звезда. № 9. 165–167.

1992

195. **Георгий Федотов. Предисловие к книге переводов А. Браиловского.** Вступ. и публ. // Даугава. № 3. С. 131.
196. **Гумилев Николай Степанович** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М. С. 53–57.
- 197–198. **Доверенность Андрея Белого: Эпизод из истории латышско-русских культурных связей** // Диена. Субботний день. Рига. 11 янв. С. 11. [То же: Kentaurs. Rīga. XXI. № 1. 39.–44. lpp.]
199. **Долинов Михаил Анатольевич** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М. С. 154.
200. **Зенкевич Михаил Александрович** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М. С. 337–339.
201. **Зноско-Боровский Евгений Александрович** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М. С. 347.
202. **Иванов Георгий Владимирович** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М. С. 377–379.
203. **Из поздней переписки Н. В. Недоброво** // Тыняновский сборник. Шестые Тын. чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига – Москва. С. 150.
204. **Имя литературного персонажа** // Речь. № 5. С. 25–27.
205. **Меллужское лето Всеволода Мейерхольда** // Мейерхольдовский сборник. Вып. первый. Т. 2. М. С. 85–93.
206. **Н. В. Н.** // Тыняновский сборник. Шестые Тын. чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига – Москва. С. 82.
207. **Неизвестное стихотворение Н. С. Гумилева** // In Honor of Professor Victor Levin: Russian Philology & History. Jerusalem. С. 34–38.
208. **Поэтическое слово на «сверхподмостках»** // Московский наблюдатель. № 9. С. 61–63.
209. **Я. И. Гин.** [Некролог]; **Библиография работ Я. И. Гина** // Новое литературное обозрение. № 1. С. 83–86. [Совм. с А. Ф. Белоусовым, Г. А. Левинтоном, А. Л. Осповатом.]

1993

210. **В редакцию «De Visu» [О ничевоках]** // De Visu. № 3. С. 86.
211. **В редакцию «De Visu» [О З. Гиппиус и М. Джанумяне]** // De Visu. № 5. С. 99.
212. **Еврейские подтексты в «Египетской марке» Осипа Мандельштама** // Jews and Slavs. Jerusalem – St. Petersburg. Vol. I. С. 354–358.

213. **Забытые воспоминания о Гумилеве.** Предисл. и публ.: Анатолий Вульфус. Русский конквистатор: Воспоминания о поэте Гумилеве // Даугава. № 5. С. 157–158.
214. **Заметки на полях именных указателей. I–VII** // Новое литературное обозрение. № 4. С. 156–160.
215. **К вопросу о библиографии В. И. Нарбута** // De Visu. № 11. С. 55–58.
216. **К «Материалам» Л. М. Турчинского** // De Visu. № 10. С. [102].
217. **Константин Черный (1940–1993).** [Некролог] // Новое литературное обозрение. № 5. С. 79–80.
218. **Культ Иннокентия Аненинского на рубеже 1920-х годов** // Readings in Russian Modernism / Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. М. С. 228–348 (=UCLA Slavic Studies. Vol. 1).
219. **Николай Оцуп. Океан времени: Стихотворения; Дневник в стихах; Статьи и воспоминания о писателях.** Сост. и вступ. ст. Л. Аллена; Ком. Р.Т. [С. 590–609]. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. 616 с.: ил. (Лит. рус. зарубежья). [2 изд.: 1994.]
220. **О Гумилеве и Африке** (Рец. на: *Аполлон Давидсон. Муза странствий Николая Гумилева.* М.: Наука; изд. фирма «Восточная литература», 1992) // De visu. № 9. С. 73–76.
221. **Радклиф Мод. Балтийское детство.** Публ. Р.Т. Подгот. текста, пер. с англ., прим. Е. Дорошенко // Даугава. № 2. С. 175–192; № 3. С. 176–192.
222. **«Семисвечник» Анны Ахматовой** // Новое литературное обозрение. № 3. С. 195–197.
223. **Ю. Г. Цивьян. «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930».** Rīga: Zinatne Publ., 1991, 492 с. [рец. на кн.] // Киноведческие записки. № 18. С. 277–279.
224. **On Akhmatova's Tsarskoye-Selo Code** // A Sense of Place. Tsarskoye Selo and its Poets. Ed. by L. Loseff and B. Scherr. Columbus, Ohio. P. 365.
225. **לשאלת תהליך המונטז' בטקסט השירי [Lesheelat tahalikh hamontage betekst hashiri / К вопросу о монтажном процессе в поэтическом тексте]** // Khadarim. № 10 (January). Тель-Авив. С. 170–174. Пер. на ивр. А. Дикмана.

1994

226. **Анна Ахматова. Тринадцать строчек: Из комментариев** // De Visu. № 5/6. С. 63–71.
227. **Еврейские мотивы в русской поэзии начала XX века (Три предварит. замечания)** // Тын. сборник. Пятые Тын. чтения. Рига: Зинатне; М.: Импринт. С. 175–179.
228. **Забытый экспромт В. Пяста** // De Visu. № 5/6. С. 89–90.
229. **Заметки на полях именных указателей. VIII–XIV** // Новое литературное обозрение. № 8. С. 204–208.
230. **Из латвийской ахматовианы** // Даугава. № 6. С. 3–19.

231. Из переписки Анны Ахматовой // Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman. Ed. K. Polivanov. Stanford. Stanford Slavic Studies. Vol. 8. С. 452–462.
232. К генезису ахматовского «Реквиема» // Новое литературное обозрение. № 8. С. 215–216.
233. К изучению круга авторов журнала «Гиперборей» // Тын. сборник. Пятые Тын. чтения. Рига: Зинатне; М.: Импринт. С. 275–278.
234. К публикации писем Л. Н. Андреева // De Visu. № 3/4. С. 140
235. Кондратьев Александр Александрович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М. С. 47–48.
236. Кривич Валентин Иннокентьевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М. С. 155.
237. Кузмин Михаил Алексеевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М. С. 204–207.
238. Неопубликованное письмо Георгия Адамовича Николаю Гумилеву Предисл. и публ. // Philologia: Рижский филолог. сборник. Вып. I. Рига: Латвийский ун-т. С. 109–112.
239. Неучтенное письмо Блока // Новое литературное обозрение. № 7. С. 240–242.
240. О фактическом субстрате мемуаров Г. Иванова // De Visu. № 1/2. С. 67.
241. Ольга Глебова-Судейкина: первое приближение. <В связи с кн.: Мок-Бикер Элиан. «Коломбина десятых годов...» Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной. Париж – СПб., 1993> // Новое литературное обозрение. № 7. С. 213–219.
242. Отголоски. Латвия в русской поэзии // Даугава. № 3. С. 134–140.
243. Памяти Юрия Михайловича Лотмана // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис. С. 491–495. [Более 30 подписей.]
244. Переписка [В. Я. Брюсова] с Н. С. Гумилевым. Вступ. ст. и ком. // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 2. М. С. 400–514. [Совм. с Р. Л. Щербаковым.]
245. Расписание и Писанье // Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman. Ed. K. Polivanov. Stanford. Stanford Slavic Studies. Vol. 8. С. 70.
246. Русская литература во второй половине 19 в. // Краткая Еврейская Энциклопедия: В 11 т. О-во по исслед. еврейских общин. Иерусалим: Еврейский Университет, 1976–2004. Т. 7. Стлб. 501–506.
247. Русская литература начала 20 в. // Краткая Еврейская Энциклопедия: В 11 т. О-во по исслед. еврейских общин. Иерусалим: Еврейский Университет, 1976–2004. Том 7. Стлб. 506–522.
248. Юрий Михайлович, до свиданья. [Некролог] // Новое литературное обозрение. № 7. С. 102–103. [Совм. с М. Плехановой, Ю. Цивьяном.]

1995

249. Ахматова и Ветхий Завет. (Десятые годы) // Jews and Slavs. Vol. 4. Jerusalem. P. 226–252.

250. **Георгий Иванов как субъект и объект** [Рец. на: *Георгий Иванов*. Собр. соч.: В 3 т. М. Согласие. 1994] // Новое литературное обозрение. № 16. С. 341–348.
251. **Дядя из Риги, или К анатомии литературной шутки** [О. Мандельштам, В. Хлебников и др.] // Даугава. № 6. С. 136–137.
252. **Забытая статья Льва Выготского** // Двадцать два. Тель-Авив. № 96. С. 209–211.
253. **Из мимолетностей французско-литературных связей XX в.: Письмо Поля Фора Владимиру Пясту** // Russies. Mélanges offerts à Georges Nivat pour son soixantieme anniversaire. Lausanne.
254. **Л. Аверьянова. Стихи о Петербурге**. Вступ. заметка («О стихах-эмигрантах») и публ. // Звезда. № 2. С. 123–129.
255. **Михаил Айзенштадт-Железнов. Мемуарные юморески о рижской старине**. Главы из книг. Предисл. и публ. // Даугава. № 5. С. 118–120.
256. **О «библейской» тайнописи у Ахматовой** // Звезда. № 10. С. 201–207.
257. **Сон о книге** // Даугава. № 2. С. 135–140.

1995–1996

258. **Капустник и наука** // Тыняновский сборник. Седьмые Тын. чтения: Материалы для обсуждения. Рига – Москва. С. 335–337.
259. **Резоны комментария (Из курса лекций, читаемых в Еврейском университете в Иерусалиме)** // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацура. М. С. 446–458.
260. **Тынянов в «Поэме без героя»** // Там же. С. 235.

1996

261. **Василий Масютин. Банное действо**. Публ. // Даугава. № 5. С. 146.
262. **Вячеслав Иванов и поэзия Х. Н. Бялика** // Новое литературное обозрение. № 14. С. 102–115. [Совм. с З. Копельман.]
263. **Вяч. Иванов. Письма Вяч. Иванова к Лейбу Яффе** // Новое литературное обозрение. № 14. С. 116–118. [Совм. с З. Копельман.]
264. **Кино и театр. Диспуты 10-х годов. (Главы из книги)** // Киноведческие записки. № 30. С. 57–87. [Совм. с Ю. Г. Цивьяном.]
265. **Один из выходцев серебряного века [Д. Навашин]**. Предисл. и публ.: *Г. Иванов*. Навашин: Из «Парижских портретов» // Даугава. № 1. С. 106–109.
266. **С. Алексеев-Аскольдов в Риге**. Предисл. и публ.: *С. Алексеев-Аскольдов*. Из творческого наследия // Даугава. № 6. С. 110–112.
267. **Тынянов Юрий Николаевич** // Краткая Еврейская Энциклопедия: В 11 т. О-во по исслед. еврейских общин. Иерусалим: Еврейский Университет, 1976–2004. Т. 8. Стлб. 1140–1142.
268. **Устрицы Ахматовой и Анненского** // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сборник науч. трудов. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме; Арсис. С. 50–54.

269. Kosorotovs «Monumentalitet» – en kommentar // Aura. Filmvetenskaplig tidskrift. [Швеция.] Vol. II. Nummer 1–2. P. 115.
270. The Oysters of Akhmatova and Annenskii // Elementa: Schriften zur Philosophie und ihrer Problemgeschichte 2. № 3–4. Pp. 311–318.

1997

271. А. Ахматова. Путем вся земли. М.: Панорама, 1996. 588 с. [Рец. на кн.] // Новое литературное обозрение. № 27. С. 383–385.
272. Вл. Пяст. Встречи. Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, ком. М.: Новое литературное обозрение. (Серия «Россия в мемуарах».) Предисл. С. 5–21; ком.: С. 255–393; имен. указ.: С. 394–412.
273. Вячеслав Александрович Сапогов. Литературовед (1939–1996) [Некролог] // Новое литературное обозрение. № 24. С. 111–113. [Совм. с А. Ф. Белоусовым, Г. А. Левинтоном, А. Л. Осповатом.]
274. Еще один рижанин [И. Берлин] // Даугава. № 6. С. 119–124.
275. Забытые воспоминания о Брюсове // Даугава. № 3. С. 97–100.
276. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1996. 849 с. [Рец. на кн.] // Новое литературное обозрение. № 28. С. 417–420.
277. Иосиф Бродский. [שירים ראשונים ואחרונים / Shirim rishonim ve-akhronim / Стихи первые и последние.] Предисл. Р.Т. Пер. на ивр. А. Дикмана. Тель-Авив: Двир. С. 7–11.
278. К биографии Ахматовой // Минувшее: Исторический альманах. [Вып.] 21. М.–СПб. С. 502–517.
279. Кофейня разбитых сердец. Коллективная шуточная пьеса в стихах при участии О. Э. Мандельштама // Публ. Т. Л. Никольской, А. Г. Меца. Под общей ред. Р.Т. Stanford. Stanford Slavic Studies. Vol. 12. 91 с. Предисл., с. 7–19; прим., с. 19–33.
280. О некрологии Осипа Мандельштама // Даугава. № 2. С. 132–138.
281. Чужое слово: атрибуция и интерпретация // Лотмановский сборник. № 2. М. С. 86–99.

1998

282. 80-е: между волком и собакой. (О событиях литературной жизни) // Новое литературное обозрение. № 34. С. 197–237. [Совм. с В. Кулаковым, В. Некрасовым.]
283. Б. М. Прилежалева-Барская. «Бродячая собака». Публ. // Минувшее: Исторический альманах. [Вып.] 23. СПб. С. 397–398.
284. Вопросы к тексту // Тыняновский сборник. Шестые – Седьмые – Восьмые Тын. чтения. Вып. 10. М. С. 415–427.
- 285–286. Восемь с половиной сносок к статье [С. Чернобровой] об Изе Малере // Даугава. № 2. С. 149–150. [То же: Иерусалимский журнал. 1999. № 2. С. 119–121.]

287. **Два слова о еврейской теме у Владислава Ходасевича** // Владислав Ходасевич. Из еврейских поэтов. Сост., вступ. ст. и ком. З. Копельман. М.; Иерусалим: Гешарим. С. 9–10.
288. **Заметки на полях именных указателей: XV–XVII** // Новое литературное обозрение. № 31. С. 271–275.
289. **К. В. Душенко. Словарь современных цитат. М.: Аграф, 1997. 629 с.** [Рец. на кн.] // Новое литературное обозрение. № 33. С. 400–402.
290. **К вопросу о снова проклятом прошлом** // Новое литературное обозрение. № 32. С. 199–201.
291. **О. Н. Арбенина. О Мандельштаме** // Тыняновский сборник. Шестые – Седьмые – Восьмые Тын. чтения. Вып. 10. М. С. 548–559. [Публ. и прим. совм. с А. Г. Мецом.]
292. **О трудах и днях Ахматовой** [Рец. на кн.: Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 1. (1889–1917.) М., 1996] // Новое литературное обозрение. № 29. С. 409–428.
293. **Письмо Аминадаву Дикману, переводящему Тимура Кибирова на иврит** // Литературное обозрение. № 1. С. 29–30.

1999

294. **«1867»** // Joseph Brodsky: The Art of a Poem. Ed. by L. Loseff and V. Polukhina. London: Macmillan Press. Pp. 59–67.
295. **Из архива Анны Ахматовой** // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: ОГИ. С. 435–442. [Совм. с Н. И. Крайневой.]
296. **Комментарии** [Эссе, рецензии] // В. Набоков. Русский период. Собрание сочинений в 5 т. СПб.: Симпозиум. Т. 2. С. 759–780.
297. **Моравская Мария Магдалина Франческа Людвиговна** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М. С. 124–126.
298. **Нарбут Владимир Иванович** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М. С. 227–230.
299. **Никольский Юрий Александрович** // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М. С. 324–327. [Авт.: С. В. Шумихин при участии Р.Т.]
300. **Русская печать глазами библиографов** [Рец. на кн.: Залевский В., Голлербах Е. Распространение русской печати в мире: 1918–1939] // Иерусалимский библиофил. Альманах. Иерусалим: Филобиблон. Вып. 1. С. 320–321.
301. **Самуил Кругликов и его книга «В красных тисках» (Из истории русской книги в Израиле)** // Иерусалимский библиофил. Альманах. Иерусалим: Филобиблон. Вып. 1. С. 51–52.
302. **Святые и грешные фрески. Об одной строке Ахматовой** // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: ОГИ. С. 235–240.
303. **Bibliotheca promissa. Теневой портрет русской поэзии начала века** // Studies in Modern Russian and Polish Culture and Bibliography. Essays in Honor

of Wojciech Zalewski. Ed. By L. Fleishman. Stanford. Stanford Slavic Studies. Vol. 20. С. 119–144. [Подгот. совм. с Ю. М. Гельпериним.]

2000

304. А. Ахматова – А. Пушкин – Библия // Коран и Библия в творчестве А. С. Пушкина. Иерусалим: The Center for the Study of Slavic Languages and Literatures at the Hebrew University of Jerusalem. С. 209–214.
305. Анна Ахматова и ее эпоха. М.: РГГУ. [Совм. с В. Я. Мордерер, К. М. Поливановым, М. Д. Тименчиком.]
306. Вместо послесловия. Книга К. Ф. Тарановского о поэзии Мандельштама // К. Тарановский. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры. С. 404–416. [Совм. с Г. А. Левинтоном.] (Републ. рецензии 1978 г.)
307. Гумилев – футурист? // Поэзия и живопись. М. С. 509–511.
308. Из ахматовских маргиналий // Новое литературное обозрение. № 42. С. 262–263.
309. Комментарии [Эссе, рецензии] // В. Набоков. Русский период. Собрание сочинений в 5 т. СПб.: Симпозиум. Т. 3. С. 833–838.
310. Леся Чертков // Иерусалимский журнал. № 5. С. 187–190.
311. Михаил Кралин. Победившее смерть слово. Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках. Томск: Водолей, 2000. 384 с. Тираж 1000 экз. [Рец. на изд.] // Новая русская книга. № 6. С. 67–69.
312. Осип Мандельштам в Батуми в 1920 году // Сохрани мою речь: Зап. Мандельштамовского о-ва. М. Вып. 3. Ч. 2. С. 147–150.
313. Петербург, Петроград, Ленинград в русской поэзии. СПб., 1999. 622 с.; Царское Село в поэзии. 122 поэта о городе муз. 1750–2000. СПб., 1999. 400 с. [Рец. на изд.] // Новая русская книга. № 2. С. 21–23.
314. Приглашение на танго: поцелуй огня (О стихотворении И. Бродского из цикла «Мексиканский дивертисмент») // Новое литературное обозрение. № 45. С. 181–186.
315. Пунин Н.Н. Мир светел любовью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 398 с.; The diaries of Nikolay Punin. 1904–1953. Austin, 1999. 262 p. [Рец. на изд.] // Новая Русская Книга. № 3. С. 86–87.
316. Размышления на середине дороги // Новая русская книга. № 1(2). С. 6–7.
317. Русский поэт Владимир Нарбут // Распятые: Писатели – жертвы политических репрессий. Вып. пятый «Мученики террора». Автор-сост. З. Л. Дичаров. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ. С. 155–156.
318. Светлов С. Ф. Петербургская жизнь в конце XIX столетия (в 1892 году). СПб.: Гиперион, 1998. 126 с. [Рец. на изд.] // Новая русская книга. № 1 (2). С. 83.

2001

319. Леся Чертков (Воспоминания о поэте) // Новое литературное обозрение. № 47. С. 128–131.

320. Памяти Владимира Аллоя // Независимая Газета. № 1 (2311). 10 января. С. 16. [Совм. с Н. А. Богомоловым, О. А. Коростелевым, А. В. Лавровым, Дж. Малмстадом, В. П. Нечаевым, А. Е. Парнисом, А. М. Смелянским, М. Л. Спивак, С. В. Шумихиным, Р. М. Янгировым.]
321. Портрет владыки мрака в «Поэме без героя» // Новое литературное обозрение. № 52. С. 200–204.
322. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы международной науч. конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1996 г.). М. С. 282–316. [Републ. статьи 1974 г.]
323. Ярхо Борис Исаакович // Краткая Еврейская Энциклопедия: В 11 т. О-во по исслед. еврейских общин. Иерусалим: Еврейский Университет, 1976–2004. Т. 10. Стлб. 977–978.

2002

324. «1867» (1975) // Как работает стихотворение Бродского. Ред.-сост. Л. В. Лосев и В. П. Полухина. М.: Новое литературное обозрение. С. 100–107.
325. Еще одно зеркало // Toronto Slavic Quarterly. № 2. (Fall). <Интернет-версия: <http://www.utoronto.ca/tsq/02/timenchik.shtml>>
326. Незабвенный // Окна. Еженедельное приложение к газете «Вести». Тель-Авив. 7.03.2002. С. 30–33, 36 (оконч.).
327. Петербург в поэзии русской эмиграции // Седьмые Ахматовские чтения. Петербургский диагноз. Сборник. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. СПб.: Петрон.
328. Русское слово на земле Израиля // Еврейский книгоноша. М.; Иерусалим. № 1. С. 50–51.

2003

329. Еще одно зеркало. Памяти Юрия Молока // Иерусалимский библиофил. Альманах. Иерусалим. Вып. 2. С. 270–274.
330. К. Мочульский. Три забытые рецензии [Републ. и вступ. ст. Р.Т.] // Еврейский книгоноша. М.; Иерусалим. № 2 (3). С. 31–32.
331. Немигающий взгляд. Вздрогнем от неожиданного входа сильного поэта. Семен Гринберг. Стихотворения. Из двенадцати книжек. Рис. Ханы Тверски. М.: Дом еврейской книги, 192 с. // НГ Ex Libris. № 24 (274). 1 июля. С. 4.
332. Петербург в поэзии русской эмиграции // Звезда. № 10. С. 194–205.
333. Последняя зима (глава из книги «Ахматова в 60-е годы»). Журнальный вариант // Toronto Slavic Annual. Toronto: University of Toronto. № 1. С. 205–218.

2004

334. Анна Ахматова и Сергей Штейн // Балтийско-русский сборник. Кн. I. Stanford. Stanford Slavic Studies. Vol. 27. С. 102–110.

335. **Ахматова и Державин** // *Jews and Slavs*. Vol. 14. (Сборник в честь профессора Ильи Сермана.) Иерусалим–Москва. С. 305–310.
336. **Предисловие** // *Левинг Ю.* Вокзал – Гараж – Ангар. Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха. С. 7–8.
337. **Пролог к каталогу** // *Тарасенков А., Турчинский Л.* Русские поэты XX века: 1900–1955. Материалы для библиографии. М.: «Языки славянской культуры» («Studia poetica»). 896 стр.
338. **Рождение стиха из духа прозы: «Комаровские кроки» Анны Ахматовой** // *Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag.* Hamburg University Press. S. 541–561.
339. **Руки брадобрея, или Шесть подтекстов в поисках утраченного смысла** // *Новое литературное обозрение.* № 67. С. 127–136.
340. **Фрагмент магистерской работы Елизаветы Роос об Анне Ахматовой.** Публ. и вступ. ст. Г. Пономаревой и Т. Шор. Ком. Р.Т. // Балтийско-русский сборник. Кн. I. Stanford. С. 73–101. Ком.: С. 93–101.

2005

341. **Анна Ахматова в 60-е годы.** Томск–М.: Водолей Publishers. Объем книги – около 600 с. [В печати.]
342. **Вид с горы Скопус.** Сборник статей. М.–Иерусалим: Гешарим / Мосты культуры. Объем книги – около 300 стр. [В печати.]
343. **Спустя две недели** [Памяти А.П. Чудакова] // *Новое литературное обозрение.* № 75. С. 201. [Совм. с А.Л. Осповатом.]

ПРЕССА. НАЙДЕННОЕ

344. **150-раз** [Беседа с Р.Т. о постановке спектакля в ТЮЗе (Рига) по К. Чуковскому]. Записал В. Нахтман // *Ригас Балсс.* 1983. 18 февр.
345. **Немзер А. Волшебный хор.** [Рец. на антологию русск. поэзии сер. века в «Роднике»] // *Литературное обозрение.* 1988. № 12. С. 38–40.
346. **«Я не могу забыть...»** [Беседа с Р.Т.]. Записала Т. Вересова // *СМ.* Рига. 1996. 26 авг.
347. **«Как там работается, профессор? Вести из Риги – новости из Иерусалима»** [Беседа с Р.Т.]. Записал А. Ракитянский // *Книжное обозрение.* 1997. 21 окт. С. 11.
348. **Ентин Б. Оазис на горе Скопус.** [О Р.Т.] // *Итоги.* 1997. 21 янв. С. 74–75.
349. **Смелянский А. Страница в альбом Романа Тименчика** // Там же. С. 75.
350. **Тименчик Роман Давидович** [О нем] // *Российская Еврейская Энциклопедия.* Т. 3. М.: 1997. С. 150.
351. **С Романом Тименчиком, рижанином, профессором Иерусалимского университета беседует Юрий Абызов** // *Даугава.* 1998. VI. 135–142.
352. **Кисис Н. «Есть такая драматургия жизни...»** [Беседа с Р.Т.] // *Диена.* Рига. 1998. 13 авг. С. 8.

353. Шапиро А. «Хорошая пьеса, но не ставить же?!» [глава о Р.Т. в кн. о Рижском Молодежном театре] // Как закрывался занавес. М., 1999. С. 259–264.
354. Беседа с гостем, литературоведом Р. Тименчиком // ВВС. Передача «Севаоборот». 22.12.2001. Ведущий – Сева Новгородцев. Запись беседы в формате MP3: <http://www.seva.ru/oborot/archive/?y=2001>
355. «Ответить на простые вопросы». Беседа с профессором Иерусалимского университета Романом Тименчиком [А. Гольдштейн] // Окна. Еженедельное приложение к газете «Вести». 7.03.2002. С. 34–36.
356. Губернатор острова Борнео [глава о Р.Т.] // А. К. Жолковский. Эросипед и другие виньетки. М.: Водолей Publishers, 2003. С. 538–539.
357. Тименчик Роман Давидович [О нем] // Краткая Еврейская Энциклопедия. Дополнение III. Иерусалим, 2003. Стлб. 437–438.

ШИПОВНИК

Историко-филологический сборник
к 60-летию Романа Давидовича Тименчика

Научное издание

Технический редактор А. Ильина
Корректор В. Резвый

Подписано в печать 15.11.05. Формат 60х90/16

Бумага офсетная. Гарнитура Таймс

Печать офсетная. Печ. л. 35,5.

Тираж 500 экз. Заказ № 678.

Издательство «Водолей Publishers»
119330, г. Москва, ул. Мосфильмовская, 17-Б
Отдел реализации: (095) 786-36-35

Отпечатано в ИПП «Гриф и К»,
г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а.

ISBN 5-902312-70-1



9 785902 312703

