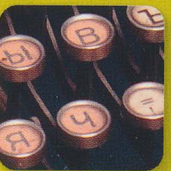


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
МУЗЕЙ
"XX век"



Альманах XX ВЕК

Выпуск 2
2010

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ
«XX век»

Альманах

XX
век

Выпуск 2

Санкт-Петербург
ООО «Островитянин»
2010

УДК 8(092)
ББК (Ш)83
А571

Составители Н.Е. Арефьева, О.Ю. Шилина
Художник Виктор Селейков

А571 **Альманах «XX век»:** Сб. статей. Вып. 2 / ГЛМ «XX век»; Сост. Н.Е. Арефьева, О.Ю. Шилина. — СПб.: Островитянин, 2010. — 128 с.: ил.

ISBN 978-5-98921-033-6

Во второй выпуск альманаха «XX век» вошли материалы Международной научной конференции «Литература одного дома», проходившей в ноябре 2009 года в Музее-квартире М.М. Зощенко, архивные разыскания о художнике П.П. Карягине, краеведческие исследования «История семьи Берггольц», воспоминания З.Б. Томашевской об Иосифе Бродском.

Сборник иллюстрирован материалами об О.Ф. Берггольц, а также репродукциями работ П.П. Карягина.

УДК 8(092)
ББК (Ш)83

© Санкт-Петербургское учреждение культуры «Государственный литературный музей «XX век», 2010

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Уважаемые читатели! Вашему вниманию предлагается второй выпуск альманаха «XX век».

Раздел «Литературоведение» настоящего сборника составили материалы Международной научной конференции «Литература одного дома», проведенной Государственным литературным музеем «XX век» совместно с Институтом русской литературы (Пушкинским Домом) РАН 21 ноября 2009 года в Музее-квартире М.М. Зощенко.

В раздел «Исследования» вошли архивные разыскания о художнике П.П. Карягине, картина которого хранится в Музее-квартире М.М. Зощенко, а также краеведческие исследования «История семьи Берггольц».

В разделе «Методіа» публикуются воспоминания З.Б. Томашевской об Иосифе Бродском, о знакомстве и встречах с ним.

Из раздела «Жизнь музея» вы сможете узнать о новых событиях в жизни Литературного музея «XX век».

Иллюстрации сборника составили материалы, на основе которых была подготовлена выставка «Я никогда героем не была», посвященная 100-летию О.Ф. Берггольц, а также репродукции работ П.П. Карягина.

Составители выражают благодарность сотрудникам Центрального военно-исторического музея артиллерии инженерных войск и войск связи (Санкт-Петербург), Музея «Невская застава», художнику Л.Г. Кривицкому и частному коллекционеру Н.В. Черновой за предоставленные материалы.

Альманах рассчитан как на специалистов-филологов, так и на широкий круг читателей.

I. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

В.П. МУРОМСКИЙ

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук, Санкт-Петербург*

М.М. Зощенко в его самооценке (из опыта несовпадения художественного творчества и его интерпретации)

Самооценка — явление неизбежное в художественном творчестве, но не всегда осознанное и публично высказанное. Чаще всего мы встречаемся с демонстративным отказом писателя от оценки собственных произведений, смысл которого сводится к словам: «Я написал, а оценивать — дело критики». Такие заявления — от лукавого, ибо ощущение цены сделанного, на сознательном или подсознательном уровне, есть у каждого творца. Факты из истории литературы подтверждают это.

Выражением высшей степени творческой удовлетворенности является известное восклицание Пушкина после написания «Бориса Годунова»: «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!» Или более спокойная, но не менее выразительная дневниковая запись А. Блока по завершении поэмы «Двенадцать»: «Сегодня я — гений». За этим кроется не только ощущение большой творческой

удачи, но и понимание, точнее, предугадывание истинного значения только что созданного литературного произведения.

Казалось бы, из этого можно заключить, что крупный художник — сам себе ценитель и судья. Такого мнения придерживался, например, У. Фолкнер. «Писатель знает, — заявлял он, — о чем его книга, знает, удалась она или нет»¹. И все же Фолкнер прав лишь отчасти: не каждый, даже зрелый и выдающийся художник, способен к точной самооценке. Известно, как сурово и ошибочно судил М. Горький о своих пьесах. Он называл их, все без исключения, «слабо связанными сценами, в которых сюжетная линия совершенно не выдержана, а характеры недописаны, неярки, неудачны»². Но время показало, что горьковские пьесы — по крайней мере несколько из них — обрели богатую сценическую жизнь и до сих пор не сходят со сцены.

Бывают, однако, ситуации, когда у писателя возникает своего рода потребность в самооценке. Она, эта потребность, может быть и вынужденной, продиктованной не столько молчанием критики, сколько постоянными и несправедливыми выпадами с ее стороны. К Зощенко это имеет самое непосредственное отношение.

Неслучайно он начал свою литературную деятельность как критик, с написания критической книги «На переломе» (1919). Став известным писателем, он не утратил навыков критического мышления, и прежде всего умения взглянуть на себя и свои произведения со стороны. Почти все предисловия Зощенко к его книгам — это не что иное, как авторский (зачастую иронический) взгляд на собственное творение. А заодно и попытка предугадать и даже словесно обозначить реакцию критики на него. Это, может быть, единственный в своем роде писатель советского периода, столь явно тяготеющий к автоинтерпретации.

Его уникальная в истории русской литературы книга «Письма к писателю» (1929) родилась не из одного желания ответить читателям, но также из необходимости самоанализа, самоуяснения. Она отразила внутреннюю потребность писателя осознать свое творческое кредо, определить свою литературную позицию на фоне массового и пестрого потока адресованных ему читательских обращений и писем.

¹ Вопросы литературы. — 1977. — № 1. — С. 222.

² Горький М. О литературе. — М., 1980. — С. 386.

Две основные причины породили зощенковскую склонность к самооценке. Первая — это длительное и печальное по своим последствиям несовпадение художественного творчества и его трактовки в критике, обернувшееся в конечном счете официальным отлучением писателя от советской литературы в 1946 году. Именно устойчивая ситуация непонимания, искажения его истинного облика вынуждала Зощенко к разного рода оговоркам, замечаниям, которыми он сопровождал свои художественные тексты (порой — даже к излишним разъяснениям по поводу их содержания и смысла).

Другая причина — может быть, менее очевидная, но не менее важная — связана с особенностями творческой личности Зощенко, устремленной прежде всего к самопознанию. Внутренняя логика его развития как писателя неотделима от этого процесса, наиболее отчетливо и полно реализовавшегося в трилогии «Возвращенная молодость», «Голубая книга» и «Перед восходом солнца». Понятно при этом, что самопознание невозможно без самооценки.

О том, как проявлялась зощенковская самооценка, насколько она оправданна и объективна, при всей своей субъективности, можно говорить на материале многих его произведений. Мне представляется интересным показать это на примере повести «Перед восходом солнца», оценку которой автор дал еще в процессе ее создания («это будет лучшая моя книга», как говорил он К.И. Чуковскому¹), а также выступления Зощенко на ее обсуждении на расширенном заседании Президиума Союза советских писателей 6 декабря 1943 года.

Несколько лет назад С. Юрский, имея в виду повесть «Перед восходом солнца», задавался вопросом, мысленно обращенным к ее автору: «...как можно было в сорок третьем году, на третий год смертельной мучительной войны миллионов... предложить к печати исследование собственной ипохондрии и самодеятельную критику фрейдизма?»² На этот вопрос, как признался С. Юрский, у него нет ответа, это одно из неизвестных в творческом облике Зощенко.

¹ Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. — Т. 2. — М., 1965. — С. 547.

² Юрский С. Зощенко с тремя неизвестными // Зощенко М.М. Перед восходом солнца. — М., 2004. — С. 14.

Настоящая загадка заключена, однако, не в самом факте публикации повести, а в том, что Зощенко опубликовал ее, прекрасно сознавая, как она будет встречена критикой. Теперь уже не секрет, через какие серьезные сомнения и тревожные предчувствия прошел писатель, отдавая свою повесть в печать. Его письма к Л.А. Чаловой, недавно опубликованные¹, отразили всю гамму этих переживаний. Суть их сам Зощенко подытожил коротко и ясно: «Предвижу брань и даже скандал».

Свои размышления о предполагаемой реакции критики Зощенко вынес и на страницы книги. «Да, — писал он, — я предвижу постные речи, хмурые взгляды, едкие слова. Я как бы уже слышу скрипучие голоса о ненужности такого внимания к собственному телу, о вреде излишнего контроля над самим собой. К чему, скажут, иметь такой настороженный ум в его каком-то новом, сомнительном качестве»².

Но эти предчувствия автора, полностью оправдавшиеся впоследствии, не отменили его решения о публикации повести. На это решение повлияли вполне конкретные обстоятельства и мотивы. Имелись предварительные хорошие отзывы о повести со стороны авторитетных людей (А. Сперанский, Н. Тихонов, В. Шкловский). Было доброжелательное и заинтересованное отношение к ней редакции журнала «Октябрь». Кроме того, при всех внутренних сомнениях у автора были и свои резоны в пользу публикации повести. Писатель искренне полагал, что его беспощадный самоанализ в этой книге будет общеинтересен и общеплезен. Для него это был довольно смелый и мужественный шаг: ведь не каждый отважится на ту степень откровенности, исповедальности, открытости своей души, с какой он вышел к читателю этой книги. По завершении ее Зощенко, при всей его известной требовательности к себе, не лишен был ощущения творческой удачи. В письме к жене из Москвы 29 октября 1943 года, сообщая об окончании работы над повестью, он так оценил свой труд: «...получается очень сильно»³.

¹ Арефьева Н. Чужие письма // Аврора. — 2006. — № 5. — С. 115–136.

² Зощенко М.М. Собр. соч. Перед восходом солнца. Рассказы и фельетоны 1947–1956. — М., 2008. — С. 304.

³ «...Писатель с перепуганной душой — это уже потеря квалификации». М. Зощенко: письма, выступление, документы 1943–1958 гг. / Публикация и комментарии Ю.В. Томашевского // Дружба народов. — 1988. — № 3. — С. 169.

Зощенко не сомневался в силе воздействия своей книги и тогда, когда столь пафосно заявлял на ее страницах: «Я приравниваю ее (книгу) к бомбе, которой предназначено разорваться в лагере противника»¹. Но, по иронии судьбы, «бомба» разорвалась не в лагере противника, а в лагере самого автора. И осколки от этого взрыва изрядно поранили писателя. На него обрушился шквал осуждающей критики, в том числе и на упомянутом заседании Президиума Союза советских писателей. Председательствовал на этом заседании А. Фадеев, из известных писателей в нем участвовали О. Форш, С. Маршак, Л. Соболев, В. Шкловский, критики Я. Кирпотин, Е. Ковальчик и др.

Выступление Зощенко на этом заседании свидетельствует, что он столкнулся с таким поразительным непониманием (или нежеланием его понять), которое граничит с прямым искажением смысла повести. Писатель был убежден, что написал «антифашистскую книгу в полной мере»². Но для участников обсуждения это прозвучало неубедительно, ибо антифашистская тема не мыслилась тогда на путях изоляции от реальной военной действительности, ухода в болезненно-проблемный мир собственной личности. В результате его обвинили в том, что он не понял своей эпохи и привычно скатился к обывательщине и пошлости.

Зощенко считал, что его сугубо личный опыт по преодолению «физиологического конфликта», с опорой на достижения современной науки, на учение И.П. Павлова в частности, будет интересен и полезен для других. А ему приписали непростительную «узость» взгляда на мир, ненужное и мелкое «самокопание». И вдобавок еще некую гордыню, заносчивость, неоправданную претензию на научное открытие.

Такое отношение к повести не совпадало с ее восприятием читателями. После публикации в журнале первых частей своей книги Зощенко успел получить одобрительные читательские отзывы. Естественно, что на книгу в первую очередь откликнулись те, кто в своей жизни испытал нечто схожее с тем, что описал автор. Один из них прямо заявил: «Читая ваш литературный труд в 6–7 номере журнала “Октябрь”, я в каждой строке, как в зеркале, видел

¹ Зощенко М.М. Собр. соч. Перед восходом солнца. — С. 301.

² РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 637.

самого себя...»¹. Другой читатель, признав, что его «глубоко затронула» повесть Зощенко, с некоторым удивлением заметил: «Парадоксально, что вы, писатель-юморист с европейским именем, так глубоко пессимистично обнажаете себя перед публикой»². Среди читательских посланий было и письмо от коллеги по перу Михаила Левитина, который сообщал, что испытал «радость» и «счастье» при чтении повести и что он (Зощенко) «более чем ко времени написал свою новую превосходную вещь»³.

В своем выступлении на заседании Президиума СП Зощенко ни разу не сослался на читательские письма. Но влияние их подспудно ощущалось в той убежденности, с какой он отстаивал свою позицию и свое право на избранный тему.

Один из тезисов выступления Зощенко заслуживает отдельного внимания. Защищая свою повесть, он неожиданно заговорил о ее сатирическом характере и о том, что объектом сатиры здесь является сам автор: «В данном случае я являюсь мишенью своего сатирического произведения, я беру свою жизнь, свои ошибки, свой неверный подход к жизни... и я выхожу из этого, найдя ошибку просто в физиологическом конфликте, который присутствовал в моей жизни»⁴. Это авторское суждение любопытно тем, что повесть «Перед восходом солнца», особенно в сравнении с творчеством Зощенко 1920-х годов, не воспринимается как произведение сатирического жанра. Хотя местами она не лишена иронического взгляда, того оригинального сочетания иронии с лирикой, которое М. Горький считал отличительной чертой таланта Зощенко⁵. Вот характерный пример зощенковской самоиронии в данной повести: «Еще не полностью подобраны ключи к тем сложным интимным механизмам, какие возникают в глубинах нашей психики. Не без робости я пробовал подобрать эти ключи. ("Ключи счастья" — первоначальное название повести "Перед восходом солнца". — В. М.) Ну что ж,

¹ «Перед восходом солнца»: Письма читателей к М.М. Зощенко / Публикация В.С. Федорова // Михаил Зощенко. Материалы к творческой биографии. Кн. 3. — СПб., 2002. — С. 228.

² Там же. — С. 225.

³ Дружба народов. — 1988. — № 3. — С. 170.

⁴ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 637.

⁵ См.: Лит. наследство. Т. 70. М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — М.; Л., 1963. — С. 159.

если люди скажут, что эти ключи не подходят к их, быть может, изощренным механизмам, то и я примирюсь на этом, уйду, как слесарь, который, поковыряв замок, так и не открыл его в силу своей малой квалификации или по причине вчерашней выпивки»¹. Называя «Перед восходом солнца» сатирическим произведением, автор сослался на то, что он пишет «о явлениях отрицательных», подразумевая при этом «свою жизнь, свои ошибки, свой неверный подход к жизни». Таково было авторское ощущение собственного произведения, с которым можно не соглашаться, но мимо которого пройти нельзя. Это чем-то напоминает случай с Чеховым: он считал, что написал «Вишневый сад» в жанре комедии, и недоумевал, почему ее играют как драму.

Зоценко поразило не только непонимание его книги (с этим ему приходилось сталкиваться и раньше), но и неприемлемая для него атмосфера самого обсуждения. «Здесь я чувствую, — с горечью отметил он в своем выступлении, — какую-то враждебность, которой я не заслуживаю, и в той степени неуважение, какого я не испытывал за все 22 года моей работы. Ни у кого не нашлось ничего сказать в мою защиту»². По существу он один противостоял коллективным нападкам, у него на этом заседании не было союзников.

Лишь О. Форш попыталась как-то смягчить удар, напомнив, что повесть «Перед восходом солнца» находится не вне традиции, у нее есть предшественники, в том числе и дальние — например, «Исповедь» Жан-Жака Руссо. Из чего естественно следовало, что судить о книге Зоценко желательно было бы по законам этого жанра.

Выступление же В. Шкловского, на поддержку которого мог надеяться Зоценко, оказалось слишком уклончивым. Он предпочел говорить не столько о повести, сколько об искусстве вообще. Но некоторые его реплики были довольно прозрачны. Словно отвечая на недоумение Зоценко по поводу того, почему «история нездорового человека, который вылечился» (так писатель определил тему своей книги. — В. М.), вызвала столь решительное неприятие и отпор, В. Шкловский сказал: «Вот существует болезнь, и человек преодолевает болезнь. Потом человек начинает писать о болезни. Это

¹ Зоценко М.М. Собр. соч. Перед восходом солнца. — С. 353.

² РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 637.

не победа над болезнью, это болезнь проникла в него»¹. В итоге В. Шкловский проголосовал за резолюцию, осуждающую повесть.

О неприятии книги Зощенко свидетельствовало и выступление С. Маршака. Признавая право писателя на ошибку, он оценил повесть как неглубокую и в научной ее части «небезгрешную»: «В данном случае с самыми лучшими намерениями, с попыткой поделиться с людьми тем, что якобы принесло пользу ему самому, все-таки автор вступил на довольно поверхностное соединение науки и искусства». В повести, по мнению С. Маршака, «скупо чувство, тут мало любви, мало дружбы, нет воздуха», потому что «все эти беллетристические вещи подчинены какой-то теории»².

Столь драматическое несовпадение между Зощенко и его критиками, приведшее в конечном счете к остановке публикации повести в журнале и переходу ее в разряд «опальных» произведений, стало привычным рассматривать лишь в рамках отношений тоталитарной власти и художника. Логика тут проста: велено было сверху осудить повесть Зощенко, вот и ударили по ней. А заодно и по редакции журнала, осмелившегося ее опубликовать. При всей внешней убедительности такой логики, она далеко не все объясняет. Причины подобной нестыковки лежат глубже — в сложном и противоречивом процессе взаимодействия литературы и критики, который на каждом историческом этапе имеет свои особенности. Новое и по-настоящему талантливое произведение искусства таит в себе неожиданности, которые не всегда совпадают с господствующими в обществе взглядами и представлениями. Бывает, что проходит немало десятилетий, прежде чем это произведение получит более или менее адекватное осмысление в критике.

В самой сосредоточенности автора «Перед восходом солнца» на сугубо личных проблемах и переживаниях, казалось бы, не было ничего сверхнеобычного. Особенно если учесть, что именно в годы Великой Отечественной войны произошло заметное усиление лирического начала в поэзии и прозе. Личная, интимная интонация постепенно становилась характерной для литературы военных лет. И Зощенко как писатель не мог этого не чувствовать. Его повесть выпадала из общей тенденции в другом

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 637.

² Там же.

смысле. Выяснение причин происхождения тоски, хандры, угнетенного состояния духа, какими бы благими мотивами ни руководствовался автор, неизбежно натыкалось на такую реакцию, суть которой один из современников выразил простыми словами: «Не до этого тогда было»¹. Это было такое «личное», которое не резонировало с трагическим наполнением и крайним напряжением военной эпохи и потому не было понято и принято ею.

О том, как время существенно меняет взгляд на одно и то же явление, свидетельствует такой факт. Еще в 1927 году К. Чуковский, который любил и ценил Зошенко, сделал в своем дневнике неожиданную запись о нем: «Очень возится со своей душой человек»². Он имел в виду постоянную погруженность Зошенко в свои душевные невзгоды и попытки их преодолеть. То есть именно то, чему будет посвящена вся повесть «Перед восходом солнца», появившаяся пятнадцать лет спустя. Но если К. Чуковский воспринимал эту особенность Зошенко с легкой иронической усмешкой, как некую причуду тогда еще молодого писателя, то для повести, выход которой пришелся на 1943 год, это обернулось серьезными последствиями. Суждения критиков о том, что «повесть заполнена персоной самого Зошенко»³, что в ней «на первый план выдвинута мелкая возня субъективных чувств»⁴ и т. п., на фоне военного времени звучали уже как приговор. Авторы подобных суждений о повести мыслили нормативно-догматически, в рамках свойственных для того времени представлений о «должном». Время хотело совсем других литературных произведений, а то, что предложил Зошенко, шло вразрез с «ожидаемым». В условиях войны и тех жестких требований, которые она предъявляла к литературе, повесть Зошенко вряд ли могла быть воспринята иначе.

Это вынужден был признать, причем довольно скоро, и сам автор. На обсуждении повести в Союзе писателей Зошенко решительно возражал своим оппонентам: «Я не вижу, почему именно в наши дни не следовало брать

¹ Капица П. Это было так // Нева. — 1988. — № 5. — С. 142.

² Сарнов Б. Зошенко в дневниках Чуковского // Знамя. — 1987. — № 6. — С. 188.

³ Об одной вредной повести // Большевик. — 1944. — № 2. — С. 57.

⁴ Тихонов Н. Советская литература в дни Отечественной войны // Ленинград. — 1944. — № 3. — С. 13.

эту тему? Меня никто не убедит в этом»¹. Но уже через месяц после обсуждения в письме секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову он сообщал: «...я должен признать, что книгу не следовало печатать в том виде, как она есть. Я глубоко удручен неудачей и тем, что свой опыт произвел несвоевременно»². Чуть позже в письме к жене он, по сути, повторил то же самое: «Написал хорошую книгу (хотя, может, трудную, не массовую и не вовремя)»³. Он отнюдь не разочаровался в своей книге, считая ее по-прежнему «хорошей». Но уже не мог отрицать, что она пришлась не ко времени.

На отношение к повести, безусловно, повлияло и то, что многократные авторские ссылки на З. Фрейда, хотя и с попутными оговорками о несогласии с ним, никак не вписывались в морально-психологические постулаты советской науки. С учетом тогдашнего отношения к фрейдизму они лишь усугубляли сложившуюся ситуацию вокруг повести⁴.

В свое время М. Горький предупреждал Зошенко, что его «Голубая книга» «вероятно, не сразу будет оценена так высоко, как она заслуживает»⁵. Эти горьковские слова в еще большей степени и с гораздо большим основанием можно отнести к повести «Перед восходом солнца». Не вина писателя, что завершение работы над ней пришлось на годы войны. В то время как большинство его коллег по перу обратилось к военной теме (что было тогда вполне естественно), Зошенко думал и писал о таких проблемах, которые будут волновать людей через много лет после войны. В этом смысле он опережал свое время.

Непонятая и отвергнутая в годы войны, книга Зошенко была востребована значительно позже, в других исторических условиях, когда обостренное внимание к человеческой личности, погружение в глубины ее сознания и подсознания перестало восприниматься как нечто недопустимое

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 637.

² Власть и художественная интеллигенция. Документы о культурной политике. 1917–1953. — М., 1999. — С. 509.

³ Дружба народов. — 1988. — № 3. — С. 171.

⁴ Подробнее об этом см. вступ. статьи Веры фон Вирен-Гарчинской «М. Зошенко — автор психоаналитических повестей» и Б. Филиппова «Опальное произведение» // Зошенко М.М. Перед восходом солнца. Повесть. — New York; Baltimore, 1967. — С. 5–11, 25–28.

⁵ Лит. наследство. Т. 70. — С. 166.

и подозрительное. Появление в журнале «Звезда» 1972 года «Повести о разуме» (правда, без указания на то, что это вторая половина много-страдального произведения), а позднее и полного текста «Перед восходом солнца» отдельным изданием 1987 года стало настоящим прорывом к более объемному пониманию творческого облика Зощенко. Ныне почти общепризнано, что «Перед восходом солнца» — главная книга этого писателя. Многие склонны считать ее лучшим из того, что он создал. Тем самым и авторская самооценка, истинность которой для многих современников Зощенко была неочевидной, получила свое историческое подтверждение и оправдание.

Аурелия КОТКЕВИЧ
Педагогический университет,
Краков

Меланхолия как источник творчества. Рассказы и повести Михаила Зощенко

Меланхолия, понятие, существующее на грани мифологии, философии и медицины, рассматривается нами как культурная категория. Этот особый вид чувствительности и впечатлительности, *melan chole*, «черная желчь» (как ее называли древние греки), ассоциируется с ощущением пустоты, пресыщения, усталости, бессилия и отчаяния. Дети Сатурна, как определяют меланхоликов, лишены опоры в жизни, им свойственны отчужденность, страдание и тоска по всему утраченному, все ценности для них относительны. Меланхолия сродни грусти, страданиям и философским размышлениям, свойственным человеческой природе вообще; есть и многочисленные медицинские исследования на эту тему¹.

«Кокаиновая грусть» (определение Фрейда) может, однако, восприниматься как воплощение высшего интеллекта, источник вдохновения, целительная сила. Еще Аристотель считал, что меланхолия присуща гениальным людям; эту точку зрения разделяли романтики; на рубеже XIX–XX веков *Weltschmerz* (*Schwermut*, *spleen*) стал своего рода модой. Как вневременная философская категория меланхолия-хандра появляется и в литературе² и живописи³ разных стран, выявляя свое универсальное значение — метафору фатума, апатии, раздумья над жизнью.

Меланхолия, получившая сегодня медицинское название «депрессия», сопровождала М. Зощенко всю жизнь. Писатель называл ее по-разному,

¹ См., напр.: Kępiński A. *Melancholia*. — Kraków, 2001.

² См.: Пушкин А.С. Евгений Онегин // Избр. соч.: В 2 т. — Т. 2. — М., 1980. — С. 21:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра...

³ См.: «Меланхолия» А. Дюрера (1514), «Меланхолия» Э.Мунка (1891), «Меланхолия» Я. Мальчевского (1890–1894).

но всегда воспринимал как болезнь, с которой надо ему — человеку и художнику — бороться.

В письме Л. Чаловой Зощенко писал: «...я болел гриппом и пять дней пролежал как собака... чувствовал себя премерзко. Еле передвигал ноги, до того напала на меня слабость, вялость и тоска»¹. Е.И. Журбина приводит такую самохарактеристику писателя: «Я есть в некотором роде машина для литературных работ и весьма несильный человек для жизни... Я присутствую в жизни весьма мало и несколько странно»².

Психические терзания сопутствовали писателю на протяжении всей его жизни: «Какая-то тревога, может быть печаль. А часто апатия, почти умирание...»³. Такие душевные состояния проявляются во внешних симптомах — в отвращении к пище, в бессоннице, раздражительности. Многие современники обращали внимание на предрасположенность писателя к депрессивным состояниям. Особенно поражал всех контраст между способностью писателя заставлять всех смеяться и в то же время выражением угрюмости и печали на лице. «Он пришел на этот праздничный вечер такой нахмуренный, кладбищенски мрачный, что впечатлительные Ильф и Петров сразу как-то завяли и сникли, даже улыбнуться и то невозможно в присутствии такого страдальца»⁴, — вспоминал Л. Утесов.

Личность Зощенко в воспоминаниях жены представлена больной, слабой, женственной⁵. Такой беззащитный, неуверенный в себе и в качестве своих произведений человек проявляет часто черты аутистического мышления дефензивного типа, то есть «с преобладающей защитной, а не агрессивной установкой»⁶.

¹ Цит. по: Арефьева Н.Е. Письма М.М. Зощенко к Л.А.Чаловой // Литература одного дома / Сост. Е.В. Жолнина. — СПб., 2008. — С. 34.

² Цит. по: Запевалов В.Н. «Вы — хозяин моей души...». Письма Е.И. Журбиной к М.М. Зощенко // Михаил Зощенко: Материалы к творческой биографии. Кн. 3. — СПб., 2002. — С. 130.

³ См.: Лицо и маска Михаила Зощенко // Сост. и публ. Ю.В. Томашевского. — М., 1994. — С. 29.

⁴ См.: Чуковский К.И. Чукоккала. — М., 1979. — С. 354.

⁵ Цит. по: Филиппов Г.В., Шилина О.Ю. Личность М. Зощенко по воспоминаниям его жены // Михаил Зощенко: Материалы к творческой биографии. Кн. 3. — СПб., 2002. — С. 28.

⁶ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. — М., 1999. — С. 31.

Зоженко всегда сверхчувствительно относился к критическим отзывам о своем творчестве, чрезмерно сосредоточивался на собственных душевных недугах¹, страдал неврастением.

В меланхолии сознание художника раздваивается — чувство бессмысленности личного существования (в экзистенциальном понимании) соединяется с ощущением соучастия в грандиозных преобразованиях действительности и с жадой стать полезным. В книге-исповеди «Перед восходом солнца» писатель вспоминает, что долгие годы меланхолию и тоску воспринимал как свойство своего ума, как внутренний распад, источник психического кризиса, страдание, препятствие для работы, болезнь, с которой ему надо бороться. Преодоление этой болезни означало преодоление страха, одной из важнейших причин меланхолии. Еще Гиппократ писал, что источники уныния, задумчивости, повышенной мечтательности, душевной (психической) болезни — страхи и малодушие. Депрессивное поведение является часто реакцией на драматическую общественную ситуацию, бывает связано с эпохами кризиса, упадка норм, нарушения общественной и культурной систем².

Время, в котором жил и писал Зоженко, не располагало к тому, чтобы заниматься душевным состоянием. Эпоха коренных преобразований в области этических и эстетических устремлений, умаления роли личности и возвеличивания роли коллектива нуждалась в других качествах характера и других героях — сильных, здоровых, нерелексирующих. Меланхолия — слово женского рода — ассоциируется со стереотипом представления о человеке как о слабом, жалком и беззащитном существе.

Несовпадение между ожиданиями общества и собственными психическими возможностями привели писателя к выводу, что жизнь в своей

¹ «Распылилась моя душа, распалась на маленькие души, и нет цельности, и нет подлинности во всей природе моей» // Михайлов А.И. Из дневниковых записей М.М. Зоженко (1916–1921) / Михаил Зоженко: Материалы к творческой биографии. Кн. 3. — СПб., 2002. — С. 105.

² Mandelsztam N. *Nadzieja w beznadziei*. — Warszawa, 1997; Kępiński A. *Lęk*. — Warszawa, 1987; Horney K. *Neurotyczna osobowość naszych czasów*. — Warszawa, 1982.

основе очень проста (до абсурдности) и нет в ней места для людей впечатлительных¹. Простая, примитивная жизнь противопоставлена «дурацкому», интеллигентскому труду. Мудрость в том, чтобы делать всякие пустяки, т. е. «ходить к парикмахеру, суетиться, целовать женщин, пить, покупать сахар»².

Меланхолик всегда рефлексирует, его раненый нарциссизм (картина чудесного «Я»), для которого характерно амбивалентное отношение человека к самому себе, не только рождает апатию, страх, чувство вины, но и приводит к попыткам психического и физического оздоровления.

Рефлексивность («интеллигентскую» черту) Зошенко отрицал у себя, в периоды особенно сильной депрессии мучаясь от собственной бесполезности, пытаюсь переделать свой характер, мечтая о преобразовании разрушительных сил психики³.

Синонимом и литературным воплощением меланхолии стала болезнь — одна из главных тем писателя. Все творчество Зошенко — начиная с ранних фельетонов, рассказов и анекдотов и кончая самыми значащими и важными для него повестями — это автобиография, воспринимаемая исследователем как форма объективизации своего психического состояния, как воплощение своего «Я», но заодно и создание себя как другого. Этот процесс заключается в попытке показать в произведениях свою проекцию — Коленкоровых, Синебрюховых — персонажей, чуждых автору, но представляющих его дополнение. Герой — самобытное текстовое воплощение живого автора⁴. Собственное «Я» — реально существующий больной, крайне впечатлительный художник и его двойники (профессор Волосатов, галерея «не-нужных типов» в «Сентиментальных повестях», некоторые герои рассказов, Мишель Синягин, личность рассказчика в повестях «Перед восходом солнца» и «Голубой книге») — противопоставлено другому, потенциальному «Я», другой возможности — сильной, здоровой, уравновешенной личности, альтернативному эго⁵.

¹ «Жизнь устроена гораздо, как бы сказать, проще, лучше и пригодней» // Зошенко М.М. Мишель Синягин / Сочинения. 1920-е годы. — СПб., 2000. — С. 930.

² Зошенко М.М. Мудрость. — Там же. — С. 875.

³ «Нужно придумать цель в жизни. Придумать идею» // Лицо и маска Михаила Зошенко. — С. 111.

⁴ Ricoeur P. *O sobie samym jako innym*. — Warszawa, 2005.

⁵ «Сопоставление двух стилистических полюсов — сказового повествования и явных форм авторской речи... позволяет понять этико-эстетическую позицию

Дряблый, больной интеллигент противостоит сильному, здоровому, счастливому варвару¹: бодрому, здоровому Сергею Петухову из «Веселого приключения» («У него были крепкие и сильные мускулы, у него были крупные, удачные черты лица и красивые серые глаза с ресницами и бровями»²), ловкому рассказчику Синебрюхову («Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова»), физически сильному парашютисту («Опасные связи»), хитрому, бесчувственному Курочкину («Веселые рассказы»). Иннокентий Иванович Баринов («Не все потеряно») — «форменный меланхолик», «беспочвенный интеллигент» — со временем переменяется: «Раньше морда была у него грустная, кожа бледная и прыщеватая, а сейчас кровь заиграла на его лице и привились разные бодрые жесты и движения»³. Грубая и пошлая жизнь побеждает: фрукты и ливерная колбаса важнее, чем запах цветов («Дама с цветами»)⁴.

На внешнем уровне мотив меланхолии/болезни (жизни и смерти) появляется в заглавиях — «Медик», «Случай в больнице», «Пациентка», «Врач принимает незнакомца», «Кузница здоровья», «Операция», «Больные», «Берегите здоровье!», «Медицинский случай», «Доктор медицины», «Врачевание и психика», «История болезни»; на более глубоком уровне оппозиция «болезнь—здоровье» реализуется в намеках, литературных реминисценциях, цитатности («Мишель Синягин», «Возвращенная молодость», «Перед восходом солнца»). Автор и его двойники — нездоровые люди, страдающие неврастенией и меланхолией: Аполлон Перепенчук, с внешностью ловеласа, романтика, был, однако, необыкновенно робким и тихим

писателя, которая реализуется внутри дискурса рассказчика». // Выгон Н.С. Современная русская философско-юмористическая проза: Проблемы генезиса и поэтики. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. — М., 2000. — С. 24.

¹ О гипнотическом увлечении простотой см.: Сарнов Б. Пришествие капитана Лебядкина (случай Зощенко). — М., 1993.

² Зощенко М.М. Сочинения. 1920-е годы. — С. 830.

³ Там же. — С. 629.

⁴ См. высказывания А. Блока в статье «Народ и интеллигенция»: интеллигенция проявляет «требования индивидуализма, демонизма, эстетики или, наконец, самое обыденное требование отчаянья и тоски... интеллигенция все более пропитывается "волею к смерти"». // Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. — Т. 4. — Л., 1982. — С. 113.

человеком¹ («Аполлон и Тамара»); Иван Белокопытов — нервный, впечатлительный, неприспособленный к борьбе² («Люди»), мучается от молчаливой тоски и апатии; Борис Котофеев («Страшная ночь») ощущает неуравновешенность, изменчивость, случайность и тленность жизни³.

Картины нездоровья присутствуют и в понятиях-знаках, определяющих не столько физический и психический недуг, сколько «историческую отсталость» героев от исторического времени: «бывший» (генеральша, швейцар), «отсталый» (интеллигент), «прежний» (прежние переживания), «посторонний» (человек), «последний» (барин), «беспочвенный» (меланхолик), «дряблый», «расхлябанный».

Противопоставление инертности и безволия силе и бодрости проявляется в оппозиции черного (грусти, печали, тоски, безжизненности, тюрьмы, закрытости) и светлого (физической силы, смеха, пространства, свободы)⁴.

Парадокс Зошенко в том, что меланхолия, с которой он борется, становится стимулом для писательской работы, она носит творческий характер, ведет от кризисного состояния к действию, в конечном итоге становится душеспасительной силой, которая приводит к исцелению, становится защитным механизмом, источником самопознания и внутреннего развития.

Состояние здоровья достигается путем глубокого анализа прошлой и настоящей жизни (особенное значение придается воспоминаниям детства, отношениям с родителями, так сильно повлиявшим на взрослую жизнь), для чего необходимо преодоление страха и проявление своей силы в спонтанном выражении себя как человека-творца⁵. Все это требует от писателя огромных усилий.

Путь к излечению, спасение для писателя — в попытках соединить научное объяснение причин меланхолии с диалогом на уровне культурных знаков. Сравнение себя с другими страдавшими меланхолией художниками

¹ Зошенко М.М. Сочинения. 1920-е годы. — С. 753.

² Там же. — С. 781.

³ Там же. — С. 803.

⁴ Этот контраст заметен особенно в повестях «Возвращенная молодость» и «Перед восходом солнца».

⁵ В Древнем Египте и Греции лечили посредством толкования снов; Пифагор рекомендовал уйти от людей, слушать музыку; Демокрит советовал созерцать мир и анализировать свою жизнь.

(Л. Андреевым, Н. Гоголем, В. Брюсовым, Л. Толстым, Э. По, Дж. Байроном, Ф. Шопеном) является попыткой преодоления бессилия, болезни и тленности¹.

Страдание, вызванное душевным распадом, является источником вдохновения, самым старым способом выражения общей, универсальной тоски по внутренней гармонии².

Искусство слова включает в себя многовековой опыт поколений жрецов и врачей, связано с обрядами, называемыми *katharmos*, которые проходили в храмах, посвященных Асклепию. Они очищали тело и спасали душу, позволяя человеку занять свое место в космосе, соединить аполлинское (солнце) и дионисийское (творческую экспрессию).

Терапевтическая, катартическая роль воспоминаний и сновидений — в деблокировании травм, что в конечном итоге приводит к излечению. Процесс созревания личности начинается с душевной вялости, отсутствия желаний, закрытости, неуверенности в себе и завершается образом мира, «освященного ослепительным солнцем», которое воспринимается как источник радости и душеспасения³.

И хотя предпринятая в последней повести попытка научного (по Фрейд-ду и Павлову) объяснения причин меланхолии и избавления от нее не оказалась эффективной и не помогла писателю выздороветь, важен процесс самопознания. Таким образом, художественное произведение выходит за пределы литературы и может рассматриваться шире — согласно установкам современной гуманитарной психологии, которая воспринимает личность в неразрывной связи ее физического и психического начал и пытается убедить человека в том, что он сам влияет на свое душевное состояние.

¹ Художественным воплощением такого состояния является картина Гойи «Сатурн, пожирающий собственных детей».

² См.: *Szczekliak A. Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki. — Kraków, 2002.*

³ «Я должен, как и любое животное, испытывать восторг от существования. Испытывать счастье, если все хорошо. И бороться, если плохо. Но хандрить?!» // Зоценко М.М. Перед восходом солнца. — М., 2004. — С. 38.

А.Д. СЕМКИН

*Государственный литературный музей «XX век»,
Санкт-Петербург*

«Подлейшее глумление» или скепсис философа? (Об отношении М.М. Зоценко к религии и вере и об изображении в его творчестве священника и священства)

Две проблемы, заявленные в названии статьи, теснейшим образом связаны, но при этом достаточно самостоятельны и не поглощаются одна другой, не состоят в отношениях части и целого. Религиозное мировоззрение или его отсутствие, выбор между верой, агностицизмом и откровенным неверием не всегда определяют напрямую отношение к внешней стороне церковной жизни, обряду и священству как сословию.

В разговоре на эту тему необходимо учитывать два фактора.

Во-первых, сложность отношения русских писателей к религии обусловлена фундаментальной особенностью нашей литературы — ее стремлением взять на себя функции нравственно-религиозного просвещения и воспитания, отчасти подменяя собой проповедь церковную. Это самая проповедническая литература в мире. «Святой» именно в этом смысле назвал русскую литературу Т. Манн¹.

Во-вторых, в том, что касается отношения к церкви официальной, к церкви как общественному институту и к фигуре священника, тенденция в русской литературе, к сожалению, вполне очевидна. От бурсаков Гоголя до обличений Толстого, от пушкинской «Сказки о попе и о работнике его Балде» до купринской «Анафемы», от Григоровича до Леонида Андреева отношение это окрашено скепсисом, а часто и откровенно негативно. Что уж говорить о времени крушения ценностей, о послереволюционной эпохе — трагедия Есенина и мучительные поиски Блока, евангелие от сатаны Михаила Булгакова...

¹ Формулировка Томаса Манна «святая русская литература» — из рассказа «Тонио Крегер», где она была «озвучена» главным героем, писателем Тонио Крегером в разговоре об искусстве с его приятельницей, русской художницей.

С Зошенко случай особый. Данная тема в его творчестве характеризует-ся анонимными защитниками православия в Интернете как «подлейшее глумление над православным священником»¹; с ненавистью и отвращением пишут они о нравственной позиции «Зошенко, вставшего в добровольный дозор с чекистами двадцатых годов...»².

На первый взгляд, негативное отношение Зошенко к самой фигуре священника, да и к вере представляется вполне очевидным. Разве не заявил он сам: «Я “в Бога не верю”. Мне смешно даже, непостижимо, как это интеллигентный человек идет в церковь Параскевы Пятницы и там молится раскрашенной картине... Я не мистик. Старух не люблю. Кровного родства не признаю. И Россию люблю мужицкую»³?

Мистика, старухи, кровное родство, темнота, суеверия и мракобесие... Однако заметим: в словосочетании «верить в Бога» важны эти кавычки — в кавычки берется все выражение, то есть имеется в виду банальное представление о «верящем в Бога» человеке... Отрицается не сокровенное, не сама вера, а практика церковной жизни, отождествляемая с суеверием и мракобесием.

Вера старушечья у Зошенко, действительно, смехотворна. Вот как выглядит обращение к Господу в рассказе «Молитва»: «Бабка долго крестилась и кланялась, просила себе всяких милостей и всякий раз указывала свое местожительство: крайняя изба на селе». Рассказчик поправляет ее: «Изба-то ваша разве крайняя? Крайняя изба рядом. <...> Все-таки, — сказал я, — может, бабка, путаница произойти... Если неправильный адрес.

— Ну? — спросила бабка. Она подошла к образу, снова встала на колени и сказала: “Спаси и помилуй меня, мати пресвятая Богородица, я живу в крайней избе на селе, а рядом банька”.

Бабка стукнула головой об пол и пошла за занавеску спать»⁴.

Естественно после этого подвести итог (и настойчиво повторять): «Сейчас к религии я отношусь как-то скептически»⁵ («Последнее Рождество») —

¹ www.rusk.ru/st.php?idar=18198

² Там же.

³ Зошенко М.М. Собр. соч. Разнотык. Рассказы и фельетоны 1914–1924. — М., 2008. — С. 102.

⁴ Там же. — С. 413–414.

⁵ Там же. — С. 491.

естественно относиться к религии скептически, увидев в ней лишь опошляющее начало, дикость и язычество. Вообще можно сказать, что, читая зощенковские рассказы о религии, читатель проделывает путь от смехотворной веры глупой старухи к скепсису умного автора. Следующий логический шаг — неверие самого священника, доходящее чуть ли не до кощунства. В «Исповеди» такой горе-священник допытывается у прихожанки: «А откуда все сие окружающее? Откуда планеты, звезды и луна, если Бога-то нет? Сын-то ничего такого не говорил — откуда, дескать, все сие окружающее? Не химия ли это?

— Не говорил, — сказала Фекла, моргая глазами.

— А может, и химия, — задумчиво сказал поп. — Может, matka, конечно, и Бога нету — химия все...»¹.

Оценивая деятельность советских «богоборческих» организаций в 1920–1930-е годы, М. Дунаев заметил: «Пропаганда строилась по двум направлениям: нападки на собственно веру, попытки доказать, что “Бога нет”, и антицерковная агитация, “разоблачение” духовенства...»². У Зоценко случай уникальный, синтез того и другого, ибо «Бога нет» вкладывается в уста священника... Тем самым убивается два зайца: этому утверждению придается больше веса, а священник дополнительно дискредитируется.

В действительности речь здесь должна идти об элементарной профнепригодности. Сомнения священника у Зоценко примитивны, а сам он — образец удивительного легкомыслия. Это не те творческие сомнения, которые помогают искать истину, это не брань духовная, а бегство от нее. Вот как выглядят эти «духовные искания» в «Рассказе про попа»: «Обо всем поп Семен проникновенно думал, обо всем имел особое суждение и лишь об одном не смел думать — о боге. Иной раз воспарится в мыслях. <...> Мироздание — это, мол, то-то и то... Как до бога доходил, так и баста. Пугался поп. Не смел думать...»³. Таким священником легко овладевают самые дикие идеи (вполне, впрочем, созвучные эпохе обновленчества): «Нужна народная церковная реформа. <...> Надо, чтоб в церкви созвучие эпохи наблюдалось, чтоб и служба была заманчивая, и проповеди легкие. И чтоб

¹ Зоценко М.М. Указ. соч. — С. 581.

² Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений. — М., 2003. — С. 843.

³ Зоценко М.М. Указ. соч. — С. 299–300.

все было легко и приятно, чтоб народ с интересом в храм шел. <...> Рассказывать, например, можно что-нибудь легкое из текущей жизни. <...> Иконы, на худой конец, завесить можно или снять временно. <...> Царские врата можно полотном затянуть. Экран вроде бы. Можно на нем картины световые демонстрировать. Кончил картины — хор пушай в перерывах пропоет...»¹ («Церковная реформа»).

Вполне очевидной представляется параллель с «Голубой книгой» — с той поправкой, что на Западе этот прагматический подход торжествует уже в Средние века. Зощенко издевательски комментирует целый ряд подобных «коммерческих проектов»: от предложения брать деньги за вход в церковь до продажи индульгенций. Общее здесь — идея конкретной пользы, и неважно, что в одном случае речь идет о привлечении верующих, а в другом — о собственно финансах. И там и здесь — переход от духовного к материальному. Вполне естественный, поскольку «может, конечно, и Бога нету — химия все...».

Интересно, что «пролетарский писатель», провозглашающий себя убежденным атеистом, очень точно чувствует неправильность такого подхода, обесценивающего, дискредитирующего если не религию, то ее служителей. Впрочем, вопиющая некомпетентность священника проявляется на разных уровнях, в том числе и на самом примитивном — порой он вообще неспособен отправлять свою службу, по причине, например, банального опьянения: «батюшка снова приступил к работе. Но качка у него продолжалась не в меньшей степени. <...> Религиозное настроение у родственников было окончательно сорвано, тем более своим кадиллом батюшка задевал то одного, то другого...»² («Шумел камыш»).

Интересная, кстати, ситуация — автор судит представителей этой как бы враждебной «прослойки» с ее точки зрения и по ее же законам: «...вы под мухой и этим снижаете религиозное настроение...»³. В действительности здесь нет ничего удивительного. Нет к враждебной «прослойке» настоящей

¹ Зощенко М.М. Указ. соч. — С. 633–634.

² Зощенко М.М. Собр. соч. Личная жизнь. Рассказы и фельетоны 1932–1946. — М., 2008. — С. 300.

³ Там же.

враждебности, нутряной ненависти. Ее представители просто так же некомпетентны, как те герои зощенковских рассказов и фельетонов, что соорудили корабль, не пролезающий ни под один мост, или те, кто построил здание поликлиники, забыв подвести к нему водопровод и канализацию. Или как тот врач, который «не то отрезал, чего следует, какой-нибудь неопытной дамочке»¹...

Принципиально важно другое: вышеприведенные факты не влекут за собой отрицания ни кораблестроения, ни медицины. А вот поведение, например, монахов («Чего тут и было... невозможно рассказать. Игумен, конечно, ошалел... А эконо́м — мужчина грузный — осви́репел, нагнулся к земле и, за неимением под рукой камня, схватил гвоздь этакий длинный, барочный, и бросился на Владимир Иваныча»²) влечет за собой однозначный вывод: «После этой истории не могу я спокойно глядеть на верующих людей. Пустяки ихняя вера»³ («Монастырь»).

Прямой результат профнепригодности — мелкие и крупные неприятности, которые становятся следствием любого столкновения с культом, его служителями, любыми его проявлениями. В рассказе «Пасхальный случай» (1925) на кулич, поставленный на землю, наступил дьякон. В «Рассказе певца», как только герой начинает петь «Господи помилуй», «окно... открылось, и хлесь кто-то в меня супом»⁴. В «Последнем Рождестве» (1923) доверчивых пассажиров обворовывает богомольный старичок — сопровождая свои неблагоприятные действия пением Рождественского тропаря. Ключевое слово здесь «доверчивость», именно она ведет к самым плачевным результатам. И уж тем более — слепая вера или суеверие. Как тут не вспомнить А.К. Жолковского с его «Поэтикой недоверия», увидевшего в творчестве Зощенко разнообразные «проявления патологически недоверчивого взгляда на мир»⁵! К чему ведет доверие? «Агитационный рассказ» повествует о гибели младенца, простудившегося при крещении. Беда Анисьи в рассказе «Черт» в том, что «накланялась бабка угодникам

¹ Зощенко М.М. Собр. соч. Разнотык. — С. 542.

² Там же. — С. 516–517.

³ Там же. — С. 512.

⁴ Там же. — С. 667.

⁵ www-rcf.usc.edu/~alikh/rus/book/zosh/part1.htm

в монастыре самосильно. <...> Ну и, конечно, от поклонов раскачалю бабку. <...> Ну, прямо-таки расхлябался весь скелет бабкин до невозможности»¹.

Точно так же к физическому увечью ведет доверие к совету «старца святого Анисима» — «Чем ушиблась, тем и лечись» — в рассказе «Тетка Марья рассказала». «Дома думала, и плакала, и не решалась загадку разгадать. А после, конечно, решила и стукнулась. Стукнулась затылком о косяк, и с катушек долой — свалилась. И “мя” сказать не могу»².

Идеальная модель данной ситуации апологии недоверия представлена уже в одном из самых первых рассказов Зощенко «Двугривенный» (позднейший вариант — «Искушение»), представляющем собой философскую притчу о вере и неминуемом разочаровании. Вот что происходит в церкви со старухой, просившей о помощи, но главной — поверившей, что ей послан этот двугривенный и собирающейся его подобрать: «Земной поклон. Богу и угодникам. Холодный и грязный пол неприятно трогает лоб. Где же монета? А вот — у ноги. Старуха тянется рукой и шарит по полу. Это не двугривенный — это плевок.

— Искушение, прости Господи!»³

Бесстыдный обман, циничное надувательство априорно предполагаются во всем, что касается религии и ее служителей. Вместе с И. Ильфом и Е. Петровым, с их бессмертным Остапом, зощенковский герой-рассказчик словно восклицает, обращаясь уже не к одному отцу Федору, но к служителям всех мировых религий с сакраментальным вопросом: «Почем опиум для народа?» (А ведь именно за это Ахматова назвала авторов «12 стульев» «молодыми дикарями»? А могла бы и Зощенко...)

По мнению героя Зощенко, общаться с теми, кто имеет какое-то отношение к церкви, постыдно: «...он жил у Волосатова, у дьякона живой церкви... Он много раз спрашивал, не знает ли кто, ради бога, какой-нибудь новой квартирнки или комнаты, так как он не в силах более жить у служителя определенного культа»⁴ («О чем пел соловей»). Еще больший позор,

¹ Зощенко М.М. Указ. соч. — С. 508.

² Там же. — С. 660.

³ Там же. — С. 694.

⁴ Зощенко М.М. Собр. соч. Сентиментальные повести. — М., 2008. — С. 122.

особенно для человека «социально близкого», принадлежать к этому словословию. В позднем рассказе о бывшем матросе, а ныне дьяконе, «За столом» друзья стыдят героя: «Сразу не охватишь умом, Андрюха, что произошло в твоей жизни? <...> Ведь ты же свой парень, простой мужик, крестьянин. Вдобавок — матрос военного времени! И вдруг — здравствуйте, я ваша тетька, — поп!»¹ Напрасно оправдывается несчастный, что он не поп, а всего лишь дьякон. Приговор окончателен — даже сан дьякона для своего парня и бывшего матроса Андрюхи — предательство: «...карьер дьякона была далеко не худшей карьерой при его скромном артистическом даровании. Однако для матросского достоинства эта карьера, надо полагать, была наихудшей»².

Эту черту в творчестве Зоценко — показную неприязнь к священству — не принимали многие. Композитор Г. Свиридов, вообще к писателю относившийся с теплотой, в данном случае резок: «Недостаток у Зоценко был в его отвратительном, на мой взгляд, отношении к религии и, особенно, к священникам. Он издевался над ними с удивительным постоянством»³. Зато, естественно, приветствуют его позицию, пытаюсь приспособить ее для своих целей, те, кто к церкви и религии относятся с неприязнью. В статье «Церковные рассказы Михаила Зоценко» Аркадий Цоглин перечисляет все банальности о плохой лживой церкви и удовлетворенно констатирует: «Творчество такого мастера литературы, как Михаил Зоценко, помогает тем, кто не разучился думать, осмыслить реальную роль церковных догм в жизни общества»⁴.

Впрочем, куда круче перегибают палку упомянутые интернет-ревнители веры. Рассказ 1920 года «Рыбья самка», в котором поп Триодин изображен с легкой иронией, но в целом с сочувствием и симпатией, заканчивается его арестом. Финал интерпретирован следующим образом: «...такой изобретательный литературный сюжет действовал на публику убедительней постановления Совнаркома. А для людей в кожанках, с наганами на боку

¹ Зоценко М.М. Собр. соч. Перед восходом солнца. Рассказы и фельетоны 1947–1956. — М., 2008. — С. 651–652.

² Там же. — С. 652–653.

³ [www.bigler.ru/forum/read.php?...](http://www.bigler.ru/forum/read.php?)

⁴ www.ateism.ru/razdel.htm?razdel=10

такой растиражированный фельетон, что ордер на арест контрреволюционного элемента...»¹. Дальше — больше. Отождествив Зоценко со всей бесчеловечной антицерковной политикой государства, на него персонально взваливают ответственность за массовые репрессии против священников: «Вот такой, получается, инструктаж вышел из-под пера талантливого сатирика Зоценко в начале приснопамятных двадцатых годов... результат таких объединенных литературных усилий теперь всем известен: на плаху пошли сотни тысяч попов. Ну кто, в самом деле, оспорит теперь... помощь родимой партии и правительству, оказанную заслуженными мастерами этого ремесла?»²

Разберемся по порядку. Вероятно, не требуют опровержения злые слова о «добровольном дозоре» и попытки превратить Зоценко, человека не только мужественного и совестливого, но и самостоятельно мыслящего, в овчарку режима, беспринципного и жестокого лакея при власти, типа Демьяна Бедного или критика Ермилова. Лучшее тому доказательство — мнение самих священников. Многих из них, как известно, вовсе не смущает зоценковская ирония, они с удовольствием читают его рассказы, не воспринимая автора как врага (так же, как и А.С. Пушкина из-за его «Сказки о попе...»). Протоиерей Михаил Ардов в личной беседе сказал автору этих строк, что знает двух великих русских писателей — Гоголя и Зоценко...

Как же объяснить тогда то, что так легко принять за глумление над православным священством?

Начнем с того, что перед нами, очевидно, явление более общего порядка: таково отношение Зоценко не только к православным священникам, но и к представителям иных конфессий — вспомним рассказ «Божественное» или совершенно беспощадную «Голубую книгу»... Более того — вообще не только к священникам. То же самое относится к шаманам и колдунам, гадалкам и психоаналитикам... Аналогичная картина с врачами и прочими целителями, граница между ними и колдунами иногда практически неразличима — сюжет «Медицинского случая» про девчонку, которую лечили испугом, совершенно аналогичен сюжету приведенного выше рассказа «Тетка Марья рассказала». Между сомнительным врачом и колдуном, между некомпетентным врачом и недобросовестным священником

¹ www.rusk.ru/st.php?idar=18198

² Там же.

у Зощенко границы нет. Жало сатиры направлено против халатности и недобросовестности в принципе.

Не так просто обстоит дело и с рассказом «За столом». Авторская позиция не столь примитивна, как может показаться: «Нет, Андрей, я не над твоим саном смеюсь. Такой насмешки я себе не позволю, поскольку многие пастыри зарекомендовали себя как отважные борцы за мир»¹. А смеются и герои, и автор в действительности только над горе-дьяконом; по поводу выбора им профессии хозяин вполне обоснованно предполагает: «И все от жадности, а? Или от самолюбия?»² Этот дьякон, который пьянствует, удирает от фининспектора и ему издали шиш показывает, а о своем служении говорит так: «Панихиды и свадьбы не так уж много дают. Ведь с нас взимают чувствительный налог за эту халтуру»³ — иного отношения и не заслуживает.

Так ли уж похоже это отношение на убийственную иронию Ильфа и Петрова? Оно скорее напоминает блоковскую фразу из статьи «Интеллигенция и революция»: «Почему дырявят древний собор? — Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой»⁴. А религиозность Блока сомнений не вызывает... Сходство очевидно, и заключается оно в следующем: и в том, и в другом случае к религии это не имеет прямого отношения. Недоверие к религии заявляется в той степени, в какой она скомпрометирована своими недостойными служителями или своими примитивно мыслящими адептами, исповедующими не религию, а пародию на нее, грубое суеверие.

Совершенно особый случай с ранним, очень странным зощенковским рассказом «Рыбья самка (Рассказ отца дьякона Василия)», сочетающим элементы убийственной иронии, почти кошунства и житийной литературы. Намеренное простодушие рассказчика не может обмануть — но что за ним? Во всяком случае, вряд ли дело обстоит столь примитивным образом, и автор, как сформулировано на цитированном выше сайте, просто-напросто «усердствовал в своем лихоимстве, поставив свои фельетоны на конвейер для подмоги властям»⁵. Речь должна идти о существеннейшей черте поэтики

¹ Зощенко М.М. Собр. соч. Перед восходом солнца. — С. 651.

² Там же. — С. 652.

³ Там же. — С. 650.

⁴ Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. — Т. 4. — Л., 1982. — С. 235.

⁵ www.rusk.ru/st.php?idar=18198

Зощенко, связанной с самим существом комического начала. Постичь природу комического пытались самые разные мыслители на протяжении тысячелетий — от Аристотеля до Фрейда, Ницше и Бергсона. Едва ли не общим местом стала мысль о том, что в основе комического переживания часто, если не чаще всего, лежит чувство радости, порожденной освобождением от страха, ликование, естественное для человека, избежавшего опасности. Было тревожно — стало смешно.

В данном случае речь должна идти об опасности особого рода. Это опасность пафоса, то есть появления в жизни чего-то действительно важного, требующего ответственности, серьезного — слишком серьезного! — отношения, жертв, а то и самопожертвования!.. Для рядового человека, не склонного к мятежным поискам бури и обобщениям типа «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые», — для такого человека слова «ничего серьезного» и «ничего страшного» звучат совершенно одинаково не только в кабинете врача. Серьезное настораживает и пугает по определению. Стремление преодолеть эту опасность и реализуется с помощью смеха (поэтому в основе даже самого доброго юмора всегда лежит агрессия, диверсия против осмеиваемого).

Звеньями этой цепочки в творчестве Зощенко следует признать написанные с той же иронически-восторженной, в высшей степени двусмысленной интонацией (которую так легко принять за глумление) «Рассказы о Ленине». Или книгу партизанских рассказов «Никогда не забудете».

Вот показательный пример, иллюстрирующий, каким образом Зощенко вообще говорит о светлой стороне жизни: «За последнее время пламенные дела творятся повсюду. Летчики ставят мировые рекорды. Строительство расширяется. Торговля процветает. Одна группа граждан неожиданно вдруг поднялась на гору Казбек. И чуть ли даже не достигла одной из ее славных вершин. Другая группа граждан плывет, представьте себе, на яликах в Казань. Третьи, наоборот, сидят дома и, кто чем может, приносят посильную пользу своим личным присутствием.

Многие вдобавок исключительно выросли. Другие стремятся культурно провести время. Много купаются. И так далее»¹.

¹ Зощенко М.М. Собр. соч. Личная жизнь. — С. 150.

Это его язык, его видение мира. При этом чем выше осмеиваемый предмет, чем больше «ножницы» между серьезностью предмета и несерьезностью подхода, тем сильнее комический эффект. Поэтому изначально беззлобный юмор так часто смыкается с кощунством, предполагает его. Стремление оправдаться в этом кощунстве порождает идею смеха без границ, чем недопустимее — тем лучше. В качестве такого оправдания обычно вспоминают фразу Карамзина, который, вероятно, и предположить не мог, как она будет использована: «Смеяться, право, не грешно над тем, что кажется смешно»¹. То же представление о принципиальном имморализме комического зафиксировано и в народной поговорке «Ради красного словца не пожалеет и отца».

Максимальный для банального сознания эффект на начало 1920-х годов — травестия того сакрального пространства, которое одновременно уже было одобрено властью для осмеяния и сохраняло в то же время привлекательность для большинства по-прежнему священной мишени. То есть церкви.

Таким образом, выбор религии и церкви в качестве цели для юмористического нападения обусловлен целым комплексом причин. Обозначим в заключение еще одну, важнейшую, экзистенциальную. Если мировоззрение Зощенко действительно в чем-то может быть противопоставлено традиционно религиозному, то проявляется это не в описании смешных неуклюжих дьяконов и пьющих попов, а в проповеди простоты жизни. В попытке сугубо прагматического подхода к явлениям иного порядка.

«А теперь куличи жру такие, несвяченые. Вкус тот же, а неприятностей куда как меньше»². Это один из важных мотивов у Зощенко. Грустные глаза — значит, обмен веществ нарушен или грыжа. Соловей поет оттого, что жрать хочет. Короче, «химия все».

Год за годом, всю жизнь пытается автор доказать себе, что здравый смысл, историческая справедливость, сама истина на стороне этой простоты. И здесь трудно не заметить напрашивающейся параллели —

¹ Карамзин Н.М. Послание к Александру Алексеевичу Плещееву. — Аониды, 1796. — Кн. I. — С. 17. (Под загл.: «Послание к А. А. П.»; без подписи. Датируется 1794 г.)

² Зощенко М.М. Собр. соч. Нервные люди. Рассказы и фельетоны 1925–1930. — М., 2008. — С. 71.

отношение писателя к интеллигенции, постоянно прокламируемая неприязнь к этой «ненужной для жизни прослойке» — и отношение к священникам и религии. И то и другое — часть борьбы за иной взгляд на жизнь, примитивный и грубый, но представляющийся Зощенко здоровым и единственно верным. Интеллигенция, со своими вечными вопросами и самокопанием, как раз все усложняет. Как и религия. Потому-то когда в «Возвращенной молодости» возникает в очередной раз противопоставление персонажей, автору неприятных, нравственно и физически разлагающихся («бросали... работу... валялись на оттоманках... плакали и ныли»¹ — типичное для Зощенко описание «гнилой» интеллигенции), тем, кого он считает «по-настоящему великими людьми», то оно сопровождается важнейшим пояснением, что первые «сочиняли богословские и религиозные трактаты, поскольку для этой мелкой цели не требуется вдохновения и... творческого здоровья»², а вторые — «чаще всего безбожники и материалисты — все почти доживали до глубокой старости и спокойно, без лишних ахов, криков и причитаний отходили, как говорилось раньше, “в царство теней и неизвестности”»³.

Вот как все просто. А жизнь вообще, «на мой ничтожный взгляд, устроена проще, обидней и не для интеллигентов...»⁴, а тем более не для проводников самой сложной и уж точно никому не нужной идеи Бога.

Вот в чем настойчиво пытается убедить себя писатель.

Похоже, убедил.

И заплатил за это очень дорогой ценой: «...другой раз идешь с какой-нибудь девицей, а она, например, чего-нибудь такое вкручивает, мол, что-то у меня сегодня, Василь Василич, настроение грустное. Хризантем, например, хочется. А я про себя думаю: “Знаю. Вкручивай. Может, белков не хватает или обьелась чем-нибудь”. Черт побери, как все просто на свете! И зачем я об этом узнал? Может, как раз от этого мне теперь жить скучно»⁵.

¹ Зощенко М.М. Собр. соч. Голубая книга. — М., 2008. — С. 16.

² Там же.

³ Там же. — С. 17.

⁴ Зощенко М.М. Собр. соч. Сентиментальные повести. — С. 407.

⁵ Зощенко М.М. Собр. соч. Нервные люди. — С. 422.

Именно эту тяжелую скуку имел в виду Ф. Искандер, сказавший однажды: «У другого нашего знаменитого сатирика, у Зощенко, мы не чувствуем, да и сам он не видит, никакого нравственного неба над головой своих героев. <...> Безнадежность у Зощенко столь велика, что перестает быть даже пессимизмом, который, сожалея об удаленности человека от полюса добра, все-таки признает его двухполюсность»¹.

Результат этой скучной простоты очевиден. За нее приходится платить самым главным. М. Дунаев говорит о «советской власти, которая вся выросла на гуманистических идеалах, но практически обнаружила свое пренебрежение именно человеком»². Это интуитивно понимал Зощенко, с горькой иронией назвавший наших соотечественников «уважаемыми гражданами». Но не довел свою мысль до логического завершения.

А впрочем, может быть, что-то и начало меняться. В конце жизни в доме Зощенко появляется крест (Г. Леонтьева вспоминает: «...пустые стены; лишь над кроватью висел маленький крестик»³).

Может быть, это случайность? Похоже, нет. И. Кичанова-Лифшиц рассказывает: «После войны в Москве встретились М.М. Зощенко с Ю.К. Олешей. Они сели за стол, и Ю.К. спросил: “Миша, скажи, Бог есть?” — “Да, есть”. М.М. ответил не сразу, но так, что это прозвучало убедительно»⁴.

Подведем итог. Негативное отношение писателя к священству и религии как социальному институту (и только!) обусловлено сложным комплексом причин, среди которых государственный заказ — настолько незначительная, что ее можно и не принимать в расчет. А отношение к Богу, личная вера — совсем иное, о чем мы судить не можем, — не имеем оснований, да и права.

¹ *lib.ru* Искандер Фазиль *isk_publ.txt*

² Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений. — С. 937.

³ Воспоминания о Михаиле Зощенко. — СПб., 1995. — С. 542.

⁴ Там же. — С. 440.

И.А. СВИРИДЕНКО

Крымский факультет
Запорожского национального университета
Симферополь, Украина

Крым в судьбе и творчестве Михаила Зощенко

Одна из любимых тем Зощенко — психология и физиология человека. По воспоминаниям Григория Гора, в разговорах с ним «Зощенко не раз задавал сложнейшие проблемы, говоря не только об учении Сеченова и Павлова, но и о спорных гипотезах Фрейда и модного на Западе швейцарского психолога К.Г. Юнга»¹. Интерес к этим темам не случаен. Современники Зощенко фиксируют признания писателя о болезненном состоянии, которое он именует то психастенией, то неврозом или психоневрозом, болезненной хандрой, беспричинной тоской, наконец, сидящим в нем дьяволом. «...Он как будто постарел лет на десять, — записывал К. Чуковский в 1927 году в своем дневнике, — по его словам, это оттого, что он опять поддался сидящему в нем дьяволу. Дьявол этот — в нежелании жить, в тоскливом отъединении от всех людей, в отсутствии сильных желаний и пр.»².

В 1930-е годы тема управления своим организмом становится главенствующей в творчестве писателя, Зощенко стремится к созданию «ярко очерченной философии жизни», позволяющей избавиться от «тревожных умственных представлений». В своих дневниковых записях он сравнивает человека с аккумулятором, который необходимо правильно заряжать, то есть верно чередовать циклы работы и отдыха. Именно неумением вовремя и правильно отдохнуть Зощенко объясняет трагический и ранний уход из жизни Д. Лондона, Н. Гоголя, А. Пушкина, В. Маяковского и других великих людей. В научно-художественной повести «Возвращенная молодость», создававшейся в эти годы, Зощенко писал: «При сложной психике, не совсем здоровой и не совсем нормальной, исцеление не приходит само по себе. И только потому, что больной не умеет создать себе отдых. А создать себе отдых он не может, так как не может и не умеет освободиться

¹ Вспоминая Михаила Зощенко / Сост. Ю.В. Томашевский. — Л., 1990. — С. 205.

² Чуковский К.И. Дневник (1901–1929). — М., 1991. — С. 409.

от тягостных мыслей и воспоминаний. <...> Создать себе правильный отдых — это большое искусство»¹.

Вместе с тем, дневниковые записи писателя тех лет свидетельствуют о резком ухудшении его здоровья: «Заболел. Февраль. 1934. 1931–1935. Должен был умереть»². Может быть, поэтому именно в 1930-е годы, следуя своей теории, спасаясь от «тревожных умственных представлений» и физических недомоганий, Зощенко стремится к перемене обстановки, к более или менее продолжительному отдыху. Таким местом (по словам писателя, «обителю сердца») становится Крым. (Неслучайно и герой повести профессор Волосатов, стремясь вернуть свою молодость, уезжает с Тулей не куда-нибудь, а в Крым.)

Юрием Томашевским составлена подробная хронологическая канва жизни писателя. Зафиксировано и пребывание М.М. Зощенко в Крыму, в частности в Ялте: в сентябре 1926 года писатель лечился у ялтинского психотерапевта, в апреле 1927-го приезжал на отдых с семьей, в сентябре 1928 года посетил Евпаторию и Ялту, в сентябре 1929-го вновь приезжал в южнобережную столицу.

Широко известен рассказ «Землетрясение» о стихийном бедствии, постигшем Ялту в 1927 году. В рассказе «Через тридцать лет» из цикла «Лёля и Минька» (1939) Зощенко повествует о своем приезде в Симферополь, где якобы жила его старшая сестра («я сел в поезд и поехал в Симферополь», «и вот я приехал в Симферополь», «я для этого приехал в Симферополь», «на другой день я уехал из Симферополя»). Однако документально подтвержден только тот факт, что сестра Лёля (Елена Михайловна) лишь с 1948 года проживала с семьей в Крыму, и не в Симферополе, а в Ялте (ул. Батурина, 7а), где летом 1957 года скончалась³.

Но по-настоящему значимым и знаковым местом в Крыму становится для Зощенко Коктебель — восточное подножие застывшего вулкана Карадаг. С завидной неизменностью он приезжал сюда восстанавливать свое

¹ Зощенко М.М. Избранные произведения: В 2 т. — Т. 2. — Л., 1968. — С. 124–125.

² Лицо и маска Михаила Зощенко / Сост. и публ. Ю.В. Томашевского. — М., 1994. — С. 118.

³ Альманах «XX век». Вып. 1 / ГЛМ «XX век»; Сост. Н.Е. Арефьева, О.Ю. Шилина. — СПб., 2009.

здоровье. Что известно о пребывании Зощенко в Коктебеле? Согласно летописи Ю.В. Томашевского¹ М. Зощенко был в Коктебеле восемь раз в период с 1932 по 1940 годы. Однако обнаружен источник, свидетельствующий о том, что впервые Зощенко побывал здесь в конце 1920-х годов, «когда гостей еще встречал хозяин коктебельского дома». Это данные журналиста и писателя Иннокентия Басалаева, бывавшего в гостях у Максимилиана Волошина и оставившего тетради своих воспоминаний «Записки для себя»². Значит, писатель бывал в доме Волошина значительно раньше; более того, был лично знаком с поэтом. Известен и тот факт, что одна из волошинских историй, рассказанных им самим для гостей дома, легла в основу рассказа Зощенко «Случай в провинции». Подтверждают это и воспоминания Евгении Хин³ о совместном с Зощенко отдыхе в Коктебеле в 1938 году. Евгения и Михаил познакомились в поезде, следуя из Ленинграда в одном вагоне. Оказалось, что попутчики едут в Коктебель и оба знакомы с его хозяйкой, вдовой писателя — Марией Степановной

¹ «1932. 3 сентября. Выезжает на отдых в Коктебель. Начало октября. Возвращение в Ленинград.

1933. 28 сентября. Выезжает на отдых в Коктебель. 25 октября. Возвращение в Ленинград.

1935. 7 октября. Выезжает на отдых в Коктебель. 4 ноября. Возвращение в Ленинград.

1936. Конец сентября. Выезжает на отдых в Коктебель. Конец октября. Возвращение в Ленинград.

1937. Начало сентября. Выезжает на отдых в Коктебель. 14 октября. Возвращение (с заездом в Москву) в Ленинград.

1938. Конец мая. Выезжает на отдых в Коктебель. 20 июня. Возвращение в Ленинград.

1939. 12 сентября. Выезжает на отдых в Коктебель. 14 октября. Возвращение в Ленинград.

1940. Конец августа. Выезжает на отдых в Коктебель. Середина сентября. Возвращение в Ленинград». — Лицо и маска Михаила Зощенко. — С. 351–358.

² Иннокентий Мемнонович Басалаев (1897–1964) — журналист и писатель. Его воспоминания хранятся в рукописном отделе РНБ (Ф. 1076. Ед. хр. 24). «Коктебельские страницы» составляют «тетрадь третью» «Записок для себя».

³ Евгения Хин — литератор, долгое время работала в основанном М. Горьким издательстве «История фабрик и заводов», была лично знакома со многими писателями и поэтами.

Волошиной. «Очень быстро выясняется, — пишет Хин, — что Коктебель давно уже у обоих — “обитель сердца”¹. Евгения вспоминает, что заметила Михаила Михайловича еще на вокзале. Он был в сопровождении молодой спутницы, «звонко болтавшей рядом»², был учтив, но отстранен, как будто погружен в свой внутренний монолог. (В связи с этим приходит на память воспоминание Зоценко из биографической повести «Перед восходом солнца»: «К. без конца что-то говорит. Но я не очень вникаю в ее речь. Я слушаю ее слова, как музыку»³.) Хин вспоминает: «Незнакомая пара прощалась перед моим окном. Вдруг, к моему удивлению, женщина поцеловала руку своему спутнику, а затем стала целовать другую — и еще, и еще. И он, мягко и снисходительно улыбаясь, тоже прикоснулся губами к ее руке»⁴. Сопоставив факты и даты, можем предположить, что этой женщиной была Ольга Шепелева. Благодаря В.А. Петрицкому сохранились письма Зоценко к Ольге (журналист выкупил их у Шепелевой в тяжелые для нее времена, почти через тридцать лет после смерти писателя). Это два десятка писем, которые датированы июнем 1938–сентябрем 1939 года, почти половина из них написана из Коктебеля, пять датированы июнем 1938 года. Таким образом, мы имеем два источника информации об одной и той же поездке писателя в Коктебель: воспоминания Евгении Хин и письма Зоценко к Ольге Шепелевой, датированные 4, 7, 13 и 17 июня 1938 года (одно письмо осталось без даты). Примечательно то, что из писем Зоценко следует, что он бывал в Коктебеле и вместе с Ольгой: «В первый день поглядел в ваше окошечко, где вы жили...» (письмо от 04.06.38).

Евгения и Михаил приехали 4 июня, и Зоценко сразу написал Ольге: «Извещаю Вас, что Коктебель встретил меня крайне неприветливо. Три дня была жуткая погода. Холодно, ветер. <...> Тут в Коктебеле все

¹ Бумаги Хин с воспоминаниями о Зоценко, а также блестяще переданные ею устные рассказы писателя сохранились в архивном фонде А.Л. Дымшица, в РГАЛИ. Усилиями Ю. Томашевского они были опубликованы в 1975 году к 80-летию со дня рождения писателя в июльском номере журнала «Звезда», в полном объеме — в 1994 году к 100-летию писателя в том же журнале. — Евгения Хин. Коктебель, 1938 // Звезда. — 1994. — № 8.

² Там же. — С. 34.

³ Зоценко М.М. Собр. соч. Перед восходом солнца. — С. 90.

⁴ Евгения Хин. Коктебель, 1938. — С. 35.

по-прежнему. Исаак¹ сидит в аптеке, дурачки острит с покупателями»². Со всем в иной тональности рисует встречу с Коктебелем Евгения: «Удивительной красоты бухта... степь в красных маках по весне с терпким запахом полыни. Зной, сушь, шум моря, шорох камней на пустынном берегу, широкий ветер, аметистовые закаты и одиночество, одиночество — лекарство для души...»³. Такое различие в мироощущении и мировосприятии симптоматично и еще раз свидетельствует об упадке духа, свойственном Зоценко.

Евгения и Михаил поселились на ленинградской стороне (тогда территория Дома творчества разделялась между московскими и ленинградскими писателями). Во все свои частые приезды Зоценко проявлял постоянство: жил в одном и том же отдаленном домике, в комнате № 10, в столовой сидел за одним и тем же столом, за который к нему никого не подсаживали. Но, несмотря на отстраненность, он сразу же стал «лидером кружка» (по свидетельству Хин). В играх Михаил Михайлович был капитаном команды. Прирожденный психолог, он отгадывал наличие монеты в ладони не по руке, а по лицу играющего, по выражению его глаз. «Вслух размышляя — у кого же монета? — он давал интереснейшие психологические характеристики на каждого из «противников» и почти всегда безошибочно отгадывал, под какой из ладоней она запрятана»⁴.

Иногда он гадал, но опять-таки глядя не на карты, а в лицо сидящего напротив, притом мог «с ходу попасть в незажившую рану». Позже, в письме к Хин, написанном уже из Сестрорецка, Зоценко так объяснил свой дар: «...в основном, это не гадание, а чистая математика — знание жизни, психики, знание тех житейских формул, по которым совершается наша жизнь»⁵. Впрочем, гадать он не любил. Больше удовольствия, по мнению Евгении, он

¹ Информацию об упомянутом Исааке находим у Петрицкого: «...Исаак в аптеке — своеобразная живая достопримечательность Коктебеля 30-х годов. Провизор Исаак Львович Аккерман работал в местной аптеке с 1928 по 1940 годы. Он знал всех, и его знали все. Впоследствии жил и умер в Москве».

² «Жизнь выше всего...». Письма Михаила Зоценко к Ольге Шепелевой 1938–39 гг. // Звезда. — 1994. — № 8. — С. 11.

³ Евгения Хин. Коктебель, 1938. — С. 35.

⁴ Там же. — С. 37.

⁵ Там же. — С. 42.

получал от литературных игр и танцев «лунной ночью под патефон и шум моря». Однако в письме к своей возлюбленной от 7 июня 1938 года Зощенко несколько иначе рисует коктебельские будни: «Вечерами уж очень нечего делать. Тут, правда, танцуют под патефон в столовой. Но более трех пар не бывает. И партнерши жутковатые. Так что я раз потанцевал и нашел это не заманчивым»¹. «Казалось, в нем жило два человека, — вспоминает Евгения, — один — весь поглощенный внутренней жизнью, трудно им переживаемой, другой — очаровательный собеседник, огромная эрудиция которого облекалась в столь изящную форму, что не только не задевала никого, но наоборот — возвышала. Трудно представить себе кого-то еще, перед кем легче было бы исповедоваться, открыть свое самое заветное и трудное...»². Воспоминания Е. Хин еще раз иллюстрируют не только присущую писателю двойственность, во многом определявшую жизнь и творчество, циклотимию, мешавшую полноценно жить, но и указывают на замечательное человеческое качество Зощенко: эмпатию — умение вчувствоваться в переживания другого.

Зощенко всегда испытывал интерес к сложностям внутреннего мира человека. Писателя неизменно интересовали психологические мотивы поступков людей, как сознательные, так и подсознательные. Может быть, поэтому главное его произведение — «Перед восходом солнца» — носит исповедальный характер, ведь только умеющий исповедоваться может исповедовать других. Следует отметить, что именно в Коктебеле Зощенко рассказал Евгении о своих творческих планах, связанных с трилогией «Ключи счастья». Она вспоминает важное признание писателя: «Мне страшно выпускать ее (книгу “Перед восходом солнца”. — И. С.) из рук. Уж очень огрубели мозги в наших издательствах. Ничего не поймут». Хин констатирует, что часто заставляла Михаила Михайловича в тоске, тревожно шагавшего по террасе. Особенно волновался он в часы прихода почты, ведь ежегодное «коктебельское затишье» было лишь временной гаванью. В 1930-е Ленинград жил в страхе и напряжении. В августе 1937 года были арестованы брат Веры Владимировны Зощенко (супруги Михаила Михайловича) и его жена, а также друзья — супруги Авдашевы, шестнадцатилетнего сына которых

¹ «Жизнь выше всего...» — С. 11.

² Евгения Хин. Коктебель, 1938. — С. 35.

Вера и Михаил Зощенко взяли к себе в семью, а малолетних дочек, помещенных в детский дом для детей «врагов народа», поддерживали материально. Ранее подвергалась преследованиям «за религиозную деятельность» теща Зощенко, была сослана, усилиями писателя реабилитирована... «Но, — замечает Евгения, — небо, море были так прекрасны. Так ясно голубел горизонт, и все вокруг так приветливо улыбалось тысячами красок в этом удивительном уголке земли, что все темное как бы отодвигалось. Казалось, мы получили отсрочку. А кроме того — мы верили. Нельзя жить без веры»¹.

Дом Волошина играл в судьбе Зощенко свою «вечную» роль «домасобиранителя», под сенью которого в трудные периоды для человека и Родины можно было найти приют среди холодной бесприютности жизни. В свою очередь, Зощенко не оставался в долгу. Недавно стал известен факт его непосредственного и активного участия в судьбе писательского Дома отдыха в Коктебеле в 1935 году². Будучи членом правления Ленинградского литфонда, Зощенко направлял все свои усилия на улучшение условий отдыха писателей, проявлял постоянную заботу о реконструкции и облагораживании территории и зданий, что видно из его письменного обращения к председателю правления Литфонда СССР Всеволоду Ивановичу Иванову. Приводим текст письма-обращения полностью.

Союзу Советских Писателей
Литературному фонду Союза ССР
Литературное отделение
Председателю Правления Литфонда Союза ССР

1/XII–35

С 20–10 X (Известно, что осенью 1935 года Зощенко был в Коктебеле — возможно, в указанные дни, то есть с 20 сентября по 10 октября. — И. С.)

Дорогой и многоуважаемый Всеволод Иванович!

Правление Ленинградского Литфонда поручило мне заняться вопросами, касающимися нашего санатория в Коктебеле. Эти вопросы требуют скорейшего разрешения, поэтому я обращаюсь к тебе с этим письмом.

¹ Евгения Хин. Коктебель, 1938. — С. 35.

² Автор статьи выражает искреннюю признательность сотруднику Отдела новейшей литературы ИРЛИ (Санкт-Петербург) В.А. Прокофьеву за предоставленный материал.

1. Дом отдыха в Коктебеле (осмотренный мною в этом году) необходимо заново переоборудовать и сделать его образцовым.
2. Необходимо начать строительство — материал частично уже подвезен.
3. Ввиду этого нужно срочно утвердить наши сметы.
4. Мы просим Центральное правление не пожалеть денег для нашего дела. Не годится, если место нашего отдыха будет в таком неподобающем виде, как это сейчас.
5. Ввиду того, что до начала сезона осталось пять месяцев, — необходимо со всей срочностью приступить к работе.
6. Во избежание каких-либо новых толкований о Коктебеле, сообщаем тебе, что все остальные вопросы о Коктебеле были уже решены в прошлом году, и надеюсь, пересмотру не подлежат.

Итак. Дорогой Всеволод Иванович! Не откажи дать по этому поводу скорый и положительный ответ.

Еще раз прошу тебя не урезывать наши сметы, так как нам едва хватает для того, чтобы место нашего отдыха поднять на должную высоту.

Сердечный привет!

Член правления Литфонда М. Зощенко.

Приписка от руки:

Крепко целую, дорогой Всеволод, и шлю наилучшие пожелания.

Мих. Зощенко¹.

Этот до сих пор малоизвестный документ вносит определенную поправку в представление о пребывании Зощенко в Коктебеле: он не только поправлял здесь здоровье и спасался от снедавшей его «беспричинной тоски», но и деятельно участвовал в сохранении и улучшении писательского Дома отдыха, трогательно и настойчиво заботясь о его благоустройении.

И еще одна малоизвестная крымская страница в жизни и творчестве Зощенко. Тридцатые годы — это время создания и научно-художественных, и исторических произведений. Одно из них — повесть «Черный принц», в котором автор выступает не только как писатель, но и, в первую очередь, как следователь. Он принимает решение разгадать загадку английского парохода с золотом, затонувшего в результате урагана в Балаклаве в 1854 году, в первый год Севастопольской обороны. Писатель ставит перед собой два вопроса: «был ли найденный пароход действительно

¹ РГБ. Фонд Всеволода Иванова. № 673.

«Черным принцем» и «было ли золото на пароходе»?¹ Александр Куприн, живший в Балаклаве в период проведения работ по поднятию корабля, фиксирует: «...от трехмачтового фрегата с золотом, засосанного дном, торчит наружу только кусочек кормы с остатком медной позеленевшей надписи “...ск Рr...”»². В спор с писателем-очевидцем Куприным вступает писатель-следователь Зощенко: «Куприн сообщает, что были найдены четыре буквы: ...ск рг..., то есть буквы от английского названия “Black Prince” — “Черный принц”. Но так как “Черный принц” получил свое название только в легенде и корабль назывался на самом деле просто “Принц”, без эпитета “Черный”, то вся эта история с буквами ничего дельного не говорит»³. Критикует Зощенко и «специалистов морского дела», считая, что «доказательства строились на шатком основании». Писатель профессионально поясняет: «Работа следователя состоит в том, чтобы тщательно проверить и продумать разрозненные факты и попробовать связать их в одно целое, подчиненное логике во всех мелочах»⁴. В свою очередь, подборка документов, собранных Зощенко, отличается скрупулезностью, убедительностью, логичностью. Он сопоставляет факты, анализирует поведение начальника порта, не пожелавшего принять в гавань прибывший пароход, изучает все печатные источники, «могущие пролить свет на эту темную историю». А главное, находит показания Дж. Вильяма в английском парламенте в 1855 году: «...я не имел специального приказа в отношении распоряжения этими деньгами, тем не менее я взял на себя ответственность выгрузить их утром в воскресенье в Константинополе и таким образом спас их»⁵. Вот почему в розыске денег никогда не принимали участия англичане.

Итак, Зощенко первому удалось найти документ, объясняющий тайну «Черного принца». Прделанная писателем кропотливая работа по сбору необходимых данных приводит к мысли о необходимости его пребывания в Балаклаве или Севастополе с целью сбора материала для повести.

¹ Зощенко М.М. Избранные произведения. 1923–1945. — Л., 1946. — С. 546.

² Куприн А.И. Листригоны. — Симферополь, 1984. — С. 186.

³ Зощенко М.М. Избранные произведения. 1923–1945. — С. 509.

⁴ Там же. — С. 547.

⁵ Там же. — С. 554.

Однако таких указаний ни в хронологической канве, ни в мемуарах современников, ни в воспоминаниях или письмах самого Зощенко не находим. В Балаклавском краеведческом музее информации о пребывании Зощенко нет, такая же ситуация в Морской библиотеке г. Севастополя. Поиски приводят в Севастопольский городской архив, где 11 октября 2001 года в картотеке мною была обнаружена домовая книга прописки жильцов гостиницы «Северная»¹ за 1935 год, в которой имеется запись, сделанная самим Зощенко. «Зощенко Михаил Михайлович. Год рождения 1894. Родился в Полтаве. Прибыл 26 октября 1935 года из Старого Крыма. Командирован по 1 ноября. Русский. Паспорт серии ЛЕ43090111, выдан 10 марта 1933 года в Ленинграде. Невоеннообязанный». В графе «чем занимается» просто: «Писатель». И далее: «Выбыл в Москву 29 октября 1935 года». Запись сделана изящным зощенковским почерком и скреплена его личной подписью. Таким образом, получена достоверная информация о том, что в конце октября 1935 года Зощенко проследовал из Коктебеля, где он традиционно отдыхал, через Старый Крым в Севастополь, где в течение недели жил в самой крупной гостинице города и, вероятно, собирал материал для «Черного принца». Либо, приехав познакомиться с городом, Зощенко впервые натолкнулся на информацию о «Черном принце», что впоследствии побудило его к написанию повести.

Таким образом, география мест, отмеченных пребыванием Михаила Михайловича Зощенко в Крыму, расширяется, а сопоставительный анализ данных о его отдыхе и времяпрепровождении в Крыму вносит новые характеристики в литературный и психологический портрет писателя.

¹ «Домовая книга за 1935 год проживающих в доме № 7 по пр. им. Фрунзе в гостинице «Северная» рабоче-крестьянской милиции. Запись № 251».

Е.И. ИСАЕВА

*Театральный институт им. Б. Щукина,
Москва*

История создания пьесы Евгения Шварца «Тень»

Пьеса Евгения Шварца «Тень», как и весь корпус его основных произведений, связана с домом на канале Грибоедова в Ленинграде. В апреле 1934 года Шварц с женой Екатериной Ивановной перебрался в писательскую надстройку дома, в маленькую двухкомнатную квартиру. Для них это было первое собственное жилье, и переезд переживался как событие счастливое. В этой квартире Шварцы прожили до 1955 года (с перерывом на годы эвакуации), так что можно сказать, что зрелый, самый плодотворный период творчества драматурга связан именно с этим местом. Здесь была завершена и последняя сказка писателя, «Обыкновенное чудо»; премьера же состоялась уже после его переезда в квартиру, которая размещалась в новом писательском доме на Малой Посадской.

История создания «Тени» типична для творческой манеры Шварца. Обычно первый акт будущей пьесы создавался им быстро, второй и третий рождались мучительно и со множеством вариантов. Своеобразие такого лабораторного периода у Шварца заключалось в том, что множественность вариантов не означала только движение от менее совершенного воплощения замысла к его идейной и художественной законченности. Разные варианты означали разные направления в развитии мысли. Они сродни музыкальным фантазиям на одну тему — применительно к пьесе можно сказать, что эта тема задана исходным событием и завязкой, то есть материалом первого акта, который сохранялся неизменным. Во втором и третьем актах словно проигрывались все возможные вариации движения событий. Завязка, таким образом, становилась толчком для рождения не одного, а нескольких сюжетов. Можно сказать, что разные варианты пьес не слишком разнятся по своему художественному уровню, главные отличия заключены в идейной сверхзадаче.

Такая специфика шварцевского письма связана не только с природой его творческой индивидуальности, но и с особенностями избранного писателем жанра. Сказка, в основе которой лежит обостренно выраженный

конфликт добра и зла, изначально предполагает и определенные способы его разрешения. Соответственно, при драматургическом прочтении сказочного сюжета в первом акте конфликт обозначается, и «угол отклонения» от традиционной основы здесь минимален; во втором же и третьем, где развитие событий обуславливает ту или иную развязку, авторская трактовка становится доминирующей.

Другой важнейший фактор — это традиционность сказочных образов и сюжетов, обозначающая некие рамки, в пределах которых создается новое произведение. Эволюция литературной сказки в новейшее время и является, в сущности, процессом трансформации мировоззренческой основы жанра через обновленную интерпретацию этих унаследованных характеров и сюжетов. Столь мощная «память жанра» делает диалог с традицией чрезвычайно сложным, и это также не может не воздействовать на творческий процесс.

О начале работы над пьесой «Тень» рассказано в многократно цитированных воспоминаниях Николая Акимова: «...я предложил Шварцу продолжить опыт обращения к Андерсену и взять коротенькую сказку — “Тень”, которую я всегда очень любил. Дней через десять после этого разговора он прочитал написанный залпом и почти без переделок первый акт — самый блестящий в этой пьесе»¹. Произошло это после их работы над не увидевшей сцены пьесой «Наше гостеприимство», то есть весной 1939 года.

В дальнейшей творческой истории «Тени» отчетливо просматриваются два периода. Первый — лето 1939 года. Прошло оно в Луге, где была снята дача, «с тем, чтобы перевезти к нам отца, — вспоминал писатель позднее в своих дневниках. — На даче, через пустырь от нас, живет Наташа. А за углом сняли мы дачу для Сашеньки Олейникова и его бабушки. <...> В то лето жили в Луге Чуковские, Каверины, Тыняновы и Степановы»² — давние друзья Шварца. Судя по тому, что в дневниках приводится отзыв Николая Чуковского («Ничего у тебя не выйдет. Для Андерсена и Гофмана все эти

¹ Мы знали Евгения Шварца / Под ред. Н.К. Войцеховской. — Л.; М., 1966. — С. 177.

² Шварц Е.Л. Бессмысленная радость бытия: Дневники. Произведения 30–40-х годов. Письма / Сост. М.О. Крыжановская, И.Л. Шершеневич. — М., 1999. — С. 13, 15.

советники — фигуры бытовые. А для нас — литература»¹), Шварц даже прочитал им начало пьесы. Лето 1939-го ощущалось Шварцем как «роковое», ибо все большие и малые его события таили в себе «зло замедленного действия»². Эта мысль повторяется у него рефреном: «Год был страшен несчастьями, которые начинались»³. Так что заключающие первый акт слова Аннунциаты «Что-то будет, что-то будет!» — это не дань романтической эстетике предсказаний и предчувствий, а выражение непосредственных впечатлений автора.

Написанный в Луге вариант пьесы был прочитан в Театре комедии в самом конце августа: известие о заключении Пакта о ненападении с Германией, то есть 23 августа, застало Шварцев еще на даче.

Второй период работы над «Тенью» (сентябрь–начало октября) проходил в Сухуми, в санатории «Синоп», куда, судя по письму Акимову⁴, Шварцы прибыли вечером 9 сентября. Это были уже первые дни Второй мировой войны. В дневнике упоминается наступление немцев на Варшаву (что произошло после 10 сентября) и ввод советских войск в Прибалтику и западные области Украины и Белоруссии (17 сентября): «Жизнь “Синопа” резко изменилась. Посыпались телеграммы — вызывали офицеров запаса»⁵. Пьеса рождалась на трагическом сломе эпох, на фоне событий, определявших исторические судьбы народов и государств. «...Мы, — скажет Шварц несколько лет спустя, — единственное поколение, может быть, которое имело возможность наблюдать не только судьбы народов, но и судьбы государств. На наших глазах государства переживали необычайно трагические вещи, и эти вещи задевали нас лично»⁶. Такой исторический контекст во многом и обуславливал сложность, многоступенчатость в развитии и реализации замысла, множественность возникающих вариантов.

¹ Шварц Е.Л. Бесмысленная радость бытия... — С. 15.

² Там же.

³ Там же. — С. 25.

⁴ Там же. — С. 551.

⁵ Там же. — С. 22.

⁶ Стенограмма заседания у заместителя председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР т. Солодовникова А.В. о пьесе Е. Шварца «Дракон» // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед. хр. 21. С. 14.

Судя по письму к Акимову от 3 октября, второй акт переписывался дважды. Затем вносились поправки и в третий акт:

«Загипнотизированный, как всегда, Вами, я согласился, уезжая, написать второй акт в три-четыре дня. Приехав сюда девятого вечером, я написал числу к 15-му довольно чудовищное произведение. <...> Наконец 15-го я решил твердо забыть обо всем и писать второй акт сначала. Написал, переписал и послал вчера, 2-го.

<...> Когда я получил перепечатанный экземпляр «Тени», то я с горечью убедился, что третий акт носит на себе явные следы спешной работы. Сейчас я их не спеша, но и не медля, удаляю»¹.

Возникшие таким образом тексты дают достаточно заметно отличающиеся концепции, что позволяет разделить их на первоначальную (имеющую еще и черновой вариант) и каноническую редакции (РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 2. Ед. хр. 14, 16).

Разночтения в них могут быть разделены на три типа. Первый — это обычная стилистическая правка. Так, при появлении Принцессы и Тени на дворцовом приеме реплика Принцессы получает более сильную эмоциональную окраску. Сравним:

«ПРИНЦЕССА. Не обращайтесь на нас внимания. Я так счастлива, что мне даже неловко.

ГОЛОСА. Как трогательно! Как мило! О любовь — это ты!» (Здесь и далее эта редакция цитируется по: РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 2. Ед. хр. 16.)

В окончательном тексте это звучит так:

«ПРИНЦЕССА. Я ничего не вижу, кроме тебя. Я не узнаю комнат, в которых выросла, людей, с которыми прожила столько лет. Мне хочется их всех выгнать вон и остаться с тобою.

ТЕНЬ. Мне тоже».

Второй тип — изменения внутри отдельных сцен, несущие определенную смысловую нагрузку, но не влияющие существенно на замысел в целом. Примером может служить сцена общения Доктора и курортников, которая в окончательном тексте несколько разрослась за счет того, что более детализированно даны черты «больных сытостью в острой форме».

К тому же типу может быть отнесено введение или удаление эпизодических действующих лиц. В упомянутой сцене с курортниками появляется

¹ Шварц Е.Л. Бессмысленная радость бытия... — С. 551–552.

«сестра развлечения»; выведен же из окончательного текста (о чем нельзя не пожалеть) очень колоритный образ королевской кухарки Анны, которая работает за повара и потому просит называть ее Иоганном. Соответственно, уходит ее диалог с Аннунциатой перед казнью Ученого, в котором обозначается возможная общность их судеб, отчетливо резонирующих с судьбами вдов 37-го года (цитаты из архивного варианта пьесы «Тень» даны с сохранением особенностей написания в подлиннике):

«КОРОЛ. КУХАРКА. Да уж, у тебя пойдут теперь мысли. На все лады. То вдруг покажется, что все это ничего, потом обожжет тебя, как огнем, потом опять пусто в голове, потом обожжет еще сильнее, так и будешь виться вокруг да около своего горя год, другой, третий».

Смысл такого сокращения прозрачен: не утяжелять пьесу обилием персонажей и снять слишком очевидные и потому отнюдь не безобидные параллели с современностью. В результате напоминание Доктору о живой воде, которая «излечивает все болезни и даже воскрешает мертвых, если они хорошие люди», переходит от кухарки к Юлии Джули.

Оказалась купированной и столь характерная для эстетики Шварца «микросказка», служащая обычно предысторией или дополнительной характеристикой действующего лица. Это сопровождающая образ Принцессы зеркально перевернутая сказка о Царевне-лягушке, которая на самом деле «была прекрасная девушка, и она вышла замуж за негодяя, который только притворялся, что любит ее. И поцелуй его были холодны и так отвратительны, что прекрасная девушка превратилась в скором времени в холодную отвратительную лягушку». Принцесса рассказывает эту сказку Ученому при их первой встрече, далее эта тема вновь возникает в третьем акте:

«ПРИНЦЕССА. Я чувствую, что во мне проснулась кровь моей бабушки Елизаветы Грозной. Она щипала своих министров собственноручно, ква, ква... (отходит).

ПЕРВЫЙ МИН. Ну вот... Еще до свадьбы начинает квакать, как настоящая царевна-лягушка. Что же будет потом?»

В окончательном варианте этот мотив продолжен лишь в реплике Ученого: «Быть женой тени — это значит превратиться в безобразную, злую лягушку».

По подсказке Акимова в начале третьего акта появилась сцена перед дворцом. По-видимому, режиссер, учитывая возможные цензурные сложности, хотел ввести некое подобие народной сцены, однако под пером Шварца она обрела отнюдь не подцензурные смыслы.

Главные же, концептуальные, изменения возникли в коллизии «человек–тень». Изначально суть мигрирующего сюжета о человеке, потерявшем тень, достаточно прозрачна: тень освобождается от своего хозяина, чтобы стать независимым существом, и кончает тем, что убивает своего бывшего обладателя. Не касаясь других идейных аспектов этой проблемы, обращаем внимание на мотив подлинности/мнимости нового существа — обретшей телесность тени. Именно здесь и пролегает главный водораздел между первой и второй редакциями.

В сказке Андерсена — исходной точке замысла пьесы — занявшая место человека тень так и остается неузнанной и неразоблаченной. «Эlegantный господин», постучавшийся в дверь к ученому, только ему, своему бывшему хозяину, признается в том, кто он на самом деле, и берет с него слово «не говорить никому здесь в городе», что был когда-то его тенью. Это остается тайной и для Принцессы, заметившей отсутствие у «вновь прибывшего иностранца» тени, что тот объясняет ее необыкновенностью, ибо за тень он выдает ученого: «...я нарядил свою тень настоящим человеком и даже представил, как видите, и к ней тень!» История вытеснения человека тенью по Андерсену — это история неразоблаченного обмана, ловкой подмены подлинного мнимым, в своем роде история удавшегося самозванства.

Этот мотив отчасти был сохранен Шварцем в первой редакции. Завоевая Принцессу, Тень выдает себя за Ученого:

«ПРИНЦЕССА. Что? Это вы?

ТЕНЬ (*интонациями ученого*). Ну вот... Меньше всего я ожидал этого... Вы не узнаете меня.

ПРИНЦЕССА. Я вся похолодела от страха.

ТЕНЬ. Луиза!

ПРИНЦЕССА. Что с вами случилось? Неужели болезнь так изменила вас?

ТЕНЬ. Луиза!

ПРИНЦЕССА. Назад! Если это вы, то, значит, я ошибалась. Тайный советник, прикажите ему отойти.

ТАЙНЫЙ СОВ. Советую вам отойти.

ТЕНЬ. Луиза, Луиза, бедная девочка, вы безжалостно прогоняете собственное свое счастье.

ПРИНЦЕССА. Вы говорите, как он, но ваше лицо... Ваше лицо ужасно».

Весь последующий диалог — это попытка Тени, завершившаяся в итоге неудачей, убедить Принцессу, что он-то и есть Ученый, занять его место в ее сердце и судьбе. То есть вопрос о подлинности или мнимости нового существа, обретшей телесность тени, еще остается существенным, что влечет за собой необходимость обмана, жертвой которого и становится Принцесса.

В окончательном тексте Тень уже не выдает себя за Ученого, представляясь лишь его другом. Более того, Тень «берет Принцессу с бою», противопоставляя силу своего чувства предательству Ученого, поставившего свою подпись под отказом жениться на Принцессе. И это, конечно, существенно меняет идейные акценты.

Однако и в первоначальном тексте тайна Тени не абсолютна. Тень совершает свой путь наверх с помощью «надежных людоедов» — Пьетро и Цезаря Борджиа, Первого министра и Министра финансов. Для них появление Тени — возможность избавиться от Ученого, и ее бесплотность заботит их лишь в самом элементарном смысле.

«ПЕРВЫЙ МИН. Вы умеете... Вы знаете... мм... как люди женятся?

ТЕНЬ. Знаю.

ПЕРВЫЙ МИН. Вполне?

ТЕНЬ. Да, да.

ПЕРВЫЙ МИН. Видите ли... Я так настойчив вот почему. Мы в некотором роде заключаем союз — так? И мне хотелось бы, чтобы он был прочен.

ТЕНЬ. Ну?

ПЕРВЫЙ МИН. Я не сомневаюсь, что вы добьетесь благосклонности принцессы, но... Будет ли ваш брак счастлив и продолжителен?»

Но вопрос о подлинности/мнимости становится ключевым в момент обнаружения вторичности Тени, то есть в момент потери ею головы после казни Ученого.

У Шварца разрешение ситуации происходит по трем моделям. Согласно первой (в самом раннем варианте), разоблаченная Тень, обнаружив свою фатальную вторичность, рискует быть низвергнутой, ее клеветы переходят на сторону победителя:

«ТЕНЬ. Где стража?

ПЬЕТРО. А там, ходит себе.

ТЕНЬ. А где министры?

ПЬЕТРО. А министры шепчутся о чем-то, по-моему, просят к нему на службу, на службу просят, чтоб я пропал!» (РГАЛИ. 2215. Оп. 2. Ед. хр. 14. С. 65.)

Несколько штрихов этой сцены остается в каноническом тексте, характеризую способность «надежных людоедов» служить лишь победителю.

Можно сказать, что это достаточно оптимистичный финал. Если тайная подмена еще оказывается возможной, то полного разоблачения достаточно для развенчания Тени.

Вторая модель (РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 2. Ед. хр. 16) много сложнее. Победа Тени здесь абсолютна, она одержана дважды. Спор о том, кто человек, а кто тень, выигран тенью.

«УЧЕНый. Смотрите, господа! Король повторяет каждое мое движение. Ты тень, Теодор-Христиан.

ТЕНЬ. Да, я тень, Христиан-Теодор. *(Со страшным усилием, как бы отрываясь от Ученого, кричит.)* Не верьте. Это ложь! Прочь отсюда, проклятый человек. Я прикажу казнить тебя!

УЧЕНый. Не посмеешь, Теодор-Христиан.

ТЕНЬ. Не посмею, Христиан-Теодор.

ПЕРВый МИН. Довольно. Мне все ясно, господа. Этот человек *(показывает на Ученого)* сумасшедший. И болезнь его заразительна. Смотрите — государь повторяет все его движения. Караул!

Входит караул, с караульным начальником во главе. Ученого окружают.

Речь идет уже не о подмене человека тенью, а о выборе между человеком и тенью. И даже усиление коллизии — утрата Тенью головы — ничего не меняет.

«ЦЕЗАРЬ Б. Придворные что-то косятся на нас. Не удрать ли?

ПЬЕТРО. Да никогда! Быть секретарем безголового государя — что может быть лучше».

«ПРИНЦЕССА. Как тебе идет голова, дорогой мой, я опять тобою люблюсь. Забудь все! Ведь ты король!»

Тень остается на троне, Ученый уходит с Аннунциатой.

«ТЕНЬ. Так ты действительно уходишь? Ну, смотри же! Я отомщу тебе!

УЧЕНый. Нет, ты обречен. Идем, Аннунциата».

Реплика Ученого указывает на возможность перспективной развязки, но в пределах произведения таким финалом обозначена победа зла.

И в окончательном тексте (третья модель) Тень также идет к победе: даже подсказанная Доктором волшебная формула «Тень, знай свое место» оказывается бессильной, даже слетевшая в момент казни голова Тени оставляет ситуацию неизменной:

«ТЕНЬ. Я спрашиваю вас: где он?

ПЕРВЫЙ МИНИСТР. А я отвечаю: все в порядке, ваше величество. Сейчас он будет заключен в темницу».

Никто не озабочен выяснением истины, более того, «больных сытостью в острой форме» Тень на царстве устраивает больше, чем Ученый с его поисками гармонии и мечтами о всеобщем счастье. Тень, в сущности, оказывается двойником не Ученого, а его антагониста, коллективного героя пьесы — обитателей этой сказочно-несказочной страны, их образ и подобие.

Но в развязку окончательной редакции внесены изменения, которые можно обозначить как момент катарсиса. Здесь все-таки возникает возможность прозрения, и она дана Принцессе:

«ПРИНЦЕССА. Что вы наделали, господа? Раз в жизни встретила я хорошего человека, а вы бросились на него, как псы. Прочь, уйди отсюда, Тень!

<...> Хватают Тень, но Тени нет, пустая мантия повисает на их руках.

ПРИНЦЕССА. Он убежал...

УЧЕНЫЙ. Он скрылся, чтобы еще раз и еще раз стать у меня на дороге. Но я узнаю его, я всюду узнаю его».

Таким образом, драматизм столкновения антагонистов не снят, что действительно обозначает открытый финал.

Еще один пласт различий концептуального порядка связан с историей возвышения Тени. В человеческом облике она появляется во втором акте как помощник Главного лакея, и согласно первой редакции это появление оказывается подготовленным Первым министром, что воспринимается как некоторая драматургическая неловкость: зритель должен довообразить, каким образом это произошло. Далее взлет Тени от ничтожества к могуществу происходит мгновенно: назначенный «чиновником особо важных дел при Первом министре», он сразу же заявляет о том, что женится на принцессе; Пьетро, Цезаря Борджиа и Юлию Джули представляет как своих

секретарей. Тень здесь захватывает власть стремительно и беззащитно.

В окончательном тексте Тень пробирается к вершине более сложными и извилистыми путями. В результате этот образ поворачивается разными гранями. Первоначально в нем доминирует безудержный напор вчерашнего ничтожества, и такой «блицкриг» получает психологическую мотивировку:

«МИНИСТР ФИН.<...> Конечно, он жаждет власти — ведь он так долго ползал по земле. <...> Он говорит решительно и отрывисто, как военный.

ПЕРВЫЙ МИН. Понятно! Ведь он столько лет не мог сдвинуть и песчинки. Теперь он пойдет воевать!»

В каноническом тексте взлет Тени в большей степени обусловлен свойствами его своеобразного двойника, коллективного героя пьесы — «больных сытостью в острой форме». На отделившуюся тень спроецированы их свойства и желания, и главенствующим становится мотив «теневого стороны» вещей и людей, растворенного в них зла: «...именно в тени, в полумраке, в глубине и таится то, что придает остроту нашим чувствам. В глубине вашей души — я», — говорит Тень Принцессе. Тема «тени в душе» будет продолжена в пьесе «Дракон», где важнейшей станет линия «дракона в душах людей».

Таким образом, обращение к истории написания «Тени» позволяет заключить, что мысль художника двигалась в близких, но не совпадающих направлениях, и это делает первоначальные тексты не только важными для понимания творческого процесса, но и концептуально самоценными.

Премьера пьесы «Тень» состоялась в Ленинградском театре комедии 11 апреля 1940 года. По словам Николая Акимова, она стала для театра тем же, чем чеховская «Чайка» — для Московского художественного театра. Начавшаяся вскоре война, а затем и запрет в 1944 году пьесы Шварца «Дракон» сделали сценическую историю этого спектакля короткой.

Он был возобновлен лишь в 1962 году, уже после смерти драматурга, и с тех пор не сходит со сцены театра.

И.Н. ШАТОВА

*Институт иностранной филологии
Классического частного университета
Запорожье, Украина*

Анаграмматический карнавал петербургских эмоционалистов

В начале 1920-х годов в Петербурге возникло творческое содружество эмоционалистов. Его вдохновителем был Михаил Кузмин — талантливый поэт, прозаик, драматург, композитор, оказавшийся в России 1920–1930-х годов, по словам О.М. Фрейденберг, «последним из могикан». Группа эмоционалистов (1922–1925) объединила творческую молодежь из окружения Кузмина, в те годы — начинающих писателей и театральных деятелей, впоследствии — известных мастеров художественного слова (поэтесса и переводчица Анна Радлова, поэт и прозаик Константин Вагинов), заслуженных деятелей театрального искусства (режиссер Сергей Радлов, художник-декоратор Владимир Дмитриев) и киноискусства (Адриан Пиотровский, художественный руководитель «Ленфильма» в период его «золотого века»). В состав группы вошли также известный в 1910-е годы прозаик Юрий Юркун и начинающий литератор Борис Папаригопуло. Главным печатным органом группы стал альманах «Абракасас»¹, три выпуска которого увидели свет в 1922–1923 годах. После его запрета совместная деятельность эмоционалистов приняла новые формы — вечера и театральные постановки.

Подобно многим современникам, эмоционалисты оценивали глобальные изменения жизни, произошедшие в последние полвека (расцвет позитивизма, рационализма, техногенной цивилизации, усиление автоматизма жизни в условиях советской действительности) как явления кризисные. Эмоционалисты поддержали немецкий экспрессионизм, смысл которого, по словам Кузмина, «в вопле, крике против механизации, автоматизации, расчленения и обездушивания жизни, против технической цивилизации,

¹ Абракасас — магическое слово, обозначающее архонта (главу) 365 небес, согласно гностическому учению Василида, или «полноту творческих мировых сил», по Кузмину (см.: Тимофеев А.Г. Вокруг альманаха «Абракасас»: Из материалов к истории издания // Русская литература. — 1997. — № 4. — С. 191).

приведшей к ужасам капитализма, во имя души, человечности, факта и частного случая»¹. В обращении к художникам «молодой Германии» эмоционалисты приветствовали немецких экспрессионистов как «борцов против механизма жизни»².

Эмоционалисты представляли собой группу друзей и единомышленников, свободное сообщество, «установки» которого явились (говоря словами Кузмина) «выводом из произведений одинаково видевшего поколения»³. П.И. Сторицын в отчете о вечере эмоционалистов отметил, что эмоционализм — направление, возникшее как протест против школ, основанием которых служит форма, материал, рассудочность⁴. М. Кузмин считал, что эмоционалисты обладали органичным дарованием, поэтому часто его рецензии на произведения А. Радловой, В. Дмитриева, Юр. Юркуна становились антиформалистскими выступлениями.

«Формальной волне» в искусстве и жизни эмоционалисты противопоставили свое художественное творчество. Их интерес к проблеме эмоционального восприятия и воздействия нашел выражение в повести «Монастырь Господа нашего Аполлона» и поэзии К. Вагинова, в пьесе С. Радлова «Убийство Арчи Брейтона», но ранее других — в повести Юр. Юркуна «Клуб благотворительных скелетов» (1915). Важное место в произведениях эмоционалистов занимает тема действенной, «неотвеченной любви». Общим для эмоционалистских исканий стал интерес к проблемам духовного и творческого развития, к отражению в искусстве новой динамики. Чуткое внимание к участи человека в эпоху войн и социальных потрясений, внимание к душе и духу пронизывает их творчество; образ взволнованного, трепетного сердца стал сквозным в их поэзии, прозе, драматургии.

¹ Кузмин М.А. Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена: Театральный альманах / Под ред. Е. Кузнецова. — Пб., 1924. — С. 12.

² Кузмин М., Вагинов К., Дмитриев В., Пиотровский А., Радлова А., Радлов С., Юркун Юр. Приветствие художникам молодой Германии от группы эмоционалистов // Жизнь искусства. — 1923. — № 10. — С. 8.

³ Кузмин М. Раздумья и недоуменья Петра Отшельника // Кузмин М.А. Стихи и проза / Сост. Е.В. Ермилова. — М., 1989. — С. 385.

⁴ Аристарх [Сторицын П.И.] Эмоционализм / Публ. и коммент. А.Г. Тимофеева // Русская литература. — 1997. — № 4. — С. 204.

Актуальным для художественных исканий эмоционалистов является отказ от общих правил, «общих типов, канонов, законов психологических, исторических и даже природных»¹. Они проповедовали интерес к частному случаю, к «феноменальному и исключительному», к «закону смерти» и отказ от рациональности, «аналитического расчленения», сгубившего классическую органичность (по выражению Н.А. Бердяева) — во имя «интуитивного разума», «вещного искусства»².

Объединяли эмоционалистов склонность к «неповторимой экзальтации», противопоставление «паническому тупику» «экзальтированного приятия жизни»; нацеленность на «всеми силами духа эмоционально воспринимаемое настоящее»; индуктивность, путь от частного к общему («Клуб благотворительных скелетов» Юркуна), или путь восхождения — в интерпретации Кузмина («Лесенка»). Эмоционалистов объединял интерес к «распознаванию законов элементарнейшего»³, к обновлению материала своего творчества, стремление к совершенствованию художественного мастерства, приверженность новой поэтике.

В подходе эмоционалистов к формам и телесной «плоти мира» нашло выражение преодоление как классической, так и натуралистической формальной тождественности реальному объекту, дематериализация (по Н.А. Бердяеву) устойчивой, оформленной, целостной «органической плоти». Для их произведений характерны смешение стилей, футуристический «сдвиг планов», монтаж, дискретность изображения — разложение телесных образов, форм предметного мира на характерные элементы, раздробление, обусловленное высокой степенью эмоциональности, «полным напряжением духовных и душевных сил»⁴ и осуществляемое ради выявления высшей сущности, более тонкой плоти «душевных тел»⁵ (что коренным образом отличало их новую поэтику от приема аналитического расчленения кубистов и формалистов). Общую устремленность творческих интересов,

¹ Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Юр. Декларация эмоционализма // Абракасас. [Вып. 3.] — Пг., 1923. — С. 3.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Кузмин М. Письмо в Пекин // Абракасас. [Вып. 2.] — Пг., 1922. — С. 59.

⁵ Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание.) — М., 1990. — С. 16, 21.

свою эстетическую платформу эмоционалисты отразили в «Декларации эмоционализма» (1923).

Эстетика эмоционализма, благодаря широте и некоторой неопределенности ее формулировок, приобретала «желательную гибкость», обнаруживая несколько общие суждения об искусстве, универсальные «основные положения художественной идеологии», перечисление «азбучных истин» искусства¹, существенных «элементов» эмоционального искусства, возвращенного к своим истокам. Но эстетическая концепция эмоционалистов создавалась также и как предчувствие нового искусства, о чем свидетельствовали стихотворения М. Кузмина, открывающие «Абракасас», театральная доктрина С. Радлова, произведения К. Вагинова, А. Радловой, Юр. Юркуна, а также «Декларация эмоционализма», 10-й пункт которой соединял искания эмоционалистов с современным направлением развития творческого мирового процесса.

Наиболее развернутую картину обезличивающей современной действительности содержит эмоционалистское творчество К. Вагинова. Повесть-притчу «Монастырь Господа нашего Аполлона» (1922) открывает характеристика художников, которые подчинились позитивистской эпохе, рационализму и забыли о классическом органичном искусстве. Эмблемами советской «религии» (идеологии) стали, по Вагинову, радий, паровоз и Пикассо. Советское божество состоит из плоскостей и палок, стремится же советское «христианство» к разложению Аполлона — классической эстетики. «В тлении поверженный» Аполлон приобретает геометрические очертания и внутренний состав новых, современных идолов. Российская действительность предстает в повести в виде всеобъемлющего кошмара беспросветного кубизма жизни, при котором живое и мертвое, органичное и неорганичное, «мраморное» и человеческое меняются местами. Герой-идеолог — хранитель классического искусства — вместе с монастырской братией противостоит его умерщвлению.

В повести «Звезда Вифлеема» (1922) также говорится о «новой религии» — идеологии советского строя. Признаки бездушия власти и нового устройства жизни проступают здесь еще отчетливее, снова подчеркивается

¹ Кузмин М.А. Эмоциональность как основной элемент искусства. — С. 9.

варварское отношение к культуре, искусству, человеческой личности. Эта метафорическая образность сохраняется и в поэзии Вагинова.

Стихотворения М. Кузмина, опубликованные в 1-м выпуске альманаха «Абракас», затрагивают актуальную для поэта тему действенной «неотвлеченной любви», а также проблемы современного творческого процесса (в поэтическом сборнике «Параболы» Кузмин поместил их в цикл «Стихи об искусстве»). Выход из тупика мертвенного, неподвижного существования Кузмин находил в обретении «живительной», «целительной» любви, пытаясь обнаружить и возможности преодоления «кризиса искусства» (термин Н.А. Бердяева), утратившего свою органическую целостность и жизнённость («В раздроблены умирает, / Целым тело оживает...»).

В стихотворении «Новый Озирис» («Поля, полотьщица, поли!..») «живительность» любви и обновленной Музы утверждается так же настойчиво, как звучат и призывы к активным восстановительным действиям, обращенные к возлюбленному и к представителям нового искусства. Оживший, воспрянувший ото сна благодаря любви и Психее поэт присоединяется к сторонникам новой эстетики. Они вместе собирают по частям умершее «в раздроблены» «тело» (классическую органичность творчества), возрождают его в пламени, влагают «новое сердце» в нынешнее бездушное искусство, и оно, обретая целостность, органичность, одушевленность, начинает новую жизнь, эмоциональную, вещую, оформленную по правилам ассоциативной поэтики. «Новый Озирис» открывал 1-й выпуск альманаха «Абракас», указывая на появление нового искусства, преодолевающего кризис классической эстетики благодаря усилиям его сторонников, в том числе участников альманаха.

Стихотворение «Новый Озирис» метафорически прочитывается и как своеобразная «инструкция» по выявлению в тексте дистантных анаграмм и восстановлению необходимой художественно-семантической целостности. Автор будто бы обращается к читателю-дешифровщику (отождествляемому с интуитивной Психеей, мистериально-магическими Персефоной и Изидой, возрождающей «нового Озириса», — текст-криптограмму во всей его полноте) и управляет его действиями: «У плотин пора остановиться, — / Руку затонувшую найдешь, / А плечо в другом поймашь месте, / Уши в третьем... Спину и бедро... / Но всего трудней найти невесте / Залежей

живительных ядро. / Изида, Озириса ищи! / Дева, полотница положи! /
Куски раздробленные вместе слагает <...> Но сердце, Психея, найдешь ты
последним, / И в грудь мою вложишь, и я оживу <...> В раздробленьи умирает,
/ Целым тело оживает... / Как Изида, ночью бродим, / По частям его
находим, / Опаляем, омываем, / Сердце новое влагаем <...> Плотью иной
живет / Целостной жизни плод!»¹

В поэзии Серебряного века приобрели популярность анаграммы – воспроизведение заданных слов путем перестановки букв или повторения звуков в ближайшем контексте. В 1900–1920-е годы Кузмин создавал стихи и карнавальную прозу, в которых анаграмматическая зашифровка имен и слов позволяла реализовать отдельные игровые стратегии автора («Эпилог» к циклу «Прерванная повесть», «Выздоровливающей», «Печка в бане», «Лесок» и др.)². Тайнопись, которая скрывала интимные, откровенно-эротические, профанно-смеховые, сакральные, культурологические, политические подтексты, становится одним из средств карнавализации, неотъемлемым атрибутом игровой стихии поэта.

В.Н. Топоров отмечал, что анаграмматические тексты представляют собою «род загадки; анализируя некий текст, на основании ряда сначала не определенных элементов, нужно отгадать зашифрованное имя», поэтому жанр загадки имеет исключительное значение в исследовании анаграмматизма³. Рассмотрим самое раннее стихотворение М. Кузмина из его первого поэтического сборника «Сети» – текст, подобный загадке, «На берегу сидел слепой ребенок...» (1904). На вопрос таинственного ребенка «Кто же я?» («И юный назовет меня любовью, / Муж – жизнью, старец – смертью. Кто же я?») анаграммы могут предложить несколько ответов. Первый ответ к стихотворной загадке – частный, автобиографический, так как называет имя племянника Кузмина: «На берегу сидел слепой ребенок» (СЕРГЕЙ АУСЛЕНДЕР). Фонологическая подсказка – созвучие сле в слове *слепой*, биографическая подсказка – окружение ребенка:

¹ Абракасас. [Вып. 1.] – Пб., 1922, октябрь. – С. 3–4.

² См.: Шатова И.Н. Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса. – Запорожье, 2010.

³ Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 232.

«И моряки вокруг него толпились»; сравните начало стихотворения «Мои предки»: «Моряки старинных фамилий...». «Слепой <...> толпились <...> И смертный избежать меня не может, / Но и купить ничем меня нельзя. / Мне все равны: поэт, герой и нищий <...> Кто же я?» (ПЛЕМЯННИЧЕК Сер... ргей, Сер...ежа, ПЛЕМЯННИЧКУ Серь...оже). Ключевые слова (ребенок, которого нельзя избежать и нельзя купить) подсказывают второй ответ к стихотворной загадке — универсально-биографический: племянник. Поэтическая загадка открывает цикл, три стихотворения которого написаны в рассказах начинающего юного прозаика С. Ауслендера.

Криптонимы племянника Кузмина закономерно появляются в стихотворении «Мальчик верхом едет в куртке зеленой...». В комментариях к нему Н.А. Богомолов отметил: «По всей вероятности, связано с верховыми поездками С.А. Ауслендера во время пребывания в Окуловке»¹. Анаграммы подтверждают эту догадку: «Кто вас обгонит: ветер, стрела? / Рыжая ржёт и грызет удила <...> Встречные реже, / Те же, всё те же <...> Всё отражает их взгляд изумленный» и т. д. (СЕРЁЖА, СЕРЁЖЕ), «Все они любят, ничто им не нужно. / Дремлют усадьбы» (АУСЛЕНДЕР). Стихотворение «Не правда ль, мальчик, то был сон...» (1909), согласно записи в дневнике Кузмина от 7 июля 1909 года, воспроизводит реальную ситуацию и описывает сон племянника поэта. Об этом говорят и анаграммы: «Не правда ль, мальчик, то был сон, / Когда в горячке пламеня» (ПЛЕМЯННИЧЕК), «А я сидел у ног прикован, / Ночную речью околдован? / Не правда ль, мальчик, то был сон» (Аусленде...р, сон Аусленд...лендера), «И ранним утром освежён <...> Твой страх, рождённый злыми снами» (СЕРЁЖА, СеРЁЖА) и др.

Творчество Кузмина последующих лет продолжает традицию анаграмматического дублирования имен адресатов и вписывания криптонимов в уместные контексты, позволяющие приоткрыть авторское отношение к ним. Приведу примеры из стихотворений, обращенных к конкретным адресатам, такие как «Левкию Ивановичу Жевержееву» (1917): «Опять искусства вижу тень я, / Смотри в развернутый альбом <...> Слова мои не будут лживы <...> “Пока такие люди живы, / Опасность музам не грозит!”» (в прямом и обратном прочтении: Жив...вер...жывив, Жив...вер...жиеву

¹ Богомолов Н.А. Примечания // Кузмин М.А. Стихотворения. Из переписки / Сост. Н.А. Богомолова. — М., 2006. — С. 139.

ЛЕВКИЮ). «Поручение» (1922) посвящено Т.П. Карсавиной: «Если будешь, странник, в Берлине <...> ослабели ли наши руки» (БАЛЕРИНЕ или бале...лерине).

Поэма «Лесенка» (1922), открывающая второй выпуск альманаха «Абраксас», адресована Юр. Юркуну (И.И. Юркунасу). Созвучия имен адресата и его подруги О.Н. Гильдебрандт-Арбениной насыщают весь текст: «Кто наполнит мир, / За райскую пустыню ответит? <...> Самые зрячие вскроют живот <...> Юнга поет на стройной мачте: / — Много каморок у нас в кладовой, / Клады сияют, в каждой свой <...> Я говорю о любви» (Юрку...ркунас ЮРА); «Если небо не шлет дождей, / Где влаги взять? <...> В тени Бразильской Бросельяны / Сидели девушки кружком» (Гилде...ильд>ебрант — Арбени...бенина), «Точил источник половодье / Со dna беременных долин» (ХИЛЬДЕБРАНД — АРБЕНИНА), «Мальчик янтарный, / Льдина голубая» (ОЛЬГА ГИЛЬДЕБРАНТ), «Всё мужество, весь дух и добродетель / Я передам тебе, когда ты — мой» (ХИЛЬДЕБРАНДТ) и т. д.

Любопытный пример анаграммирования представлен в стихотворении из «Абраксаса» «Артезианский колодец» (1922) с посвящением редактору альманаха Оресту Тизенгаузену, где эпитет заголовка складывается из созвучий имени и фамилии адресата: «Артезианский» (<O>РЕСТ ТИЗЕНгАуЗЕН). Позже Кузмин снял посвящение и заменил название на нейтральное «Колодец».

Как и Михаил Кузмин, Константин Вагинов всегда был внимателен к звуковой стихии речи. Исследование звукописи в его ранней поэзии и прозе выявило, что в качестве одного из средств карнавализации художественного мира его произведений применялась тайнопись — включение в повествовательную ткань анаграмм, составленных на актуальные темы. Скрытый уровень прочтения его творений, гротескно-комических и вместе с тем трагических по своему тону, придает им карнавальным и обличительным характер. Об анаграмматических интенциях произведений Вагинова свидетельствуют такие строки его стихотворений 1924 года: «Под чудотворным, нежным звоном / Игральных слов стою опять <...> Так сумасшедший собирает / Осколки, камешки, сучки, / Переменясь, располагает / И слушает остатки чувств» («Под чудотворным, нежным звоном...»), «И снова я пытаюсь / Восстановить утраченную цепь, / Звено в звено медлительно вдеваю

<...> Слежу за хороводами народов / И между строк прочитываю книги, / Халдейскою наукой увлечен»¹ («Да, целый год я взвешивал...») и др. Приведенные фрагменты подтверждают гипотезу о том, что произведения Вагинова насыщены не заурядными, а «говорящими» «звукоподобиями» в системе его «опытов соединения слов посредством ритма».

Почитатели прозы Вагинова могут отметить безусловный случай анаграммирования в его первом романе «Козлиная песнь» (1927): фамилии некоторых персонажей созданы на основании фонетической аналогии с фамилиями реальных прототипов. Так, Агафонов ассоциируется с самим Вагиновым, поэт Сентябрь — с Сергеем Есениным; Свистонов из следующего романа — с Юрием Тыняновым. Приведу пример из карнавальнoй повести «Монастырь Господа нашего Аполлона»: «...Другой же сказал: “Человек стучал, стучал тихо, тихо по ночам и, изображая духа злого, пугал жен друзей своих”.

“Алло, алло, приезжайте пить шампанское, — кричала в телефон рыжекудрая красавица, и лысый звездоносец летел <...>”, — добавил третий.

“Кто мы, братья мои? Кто мы? — спрашиваю я. — Неужели призраки, коим издеваться дозволяется?”². В соответствии с контекстом в составе первого предложения прочитываются такие вероятные анаграммы: по ночам «человек стучал, стучал» (СТУКАЧ), «и, изображая духа злого, пугал жен друзей своих» (пугали ГПУ и ДЗЕРЖИНСКИЙ), в последнем предложении: «Неужели призраки, коим издеваться дозволяется?» (ДЗЕРЖИНСКИЙ). Звукообраз этой же зловещей фамилии обнаруживает себя и во втором предложении (приезжайте, рыжекудрая, звездоносец).

Поэзия Вагинова также обладает анаграмматическим планом выражения, тема которого — политическая ситуация в России. В стихотворении «Бегу в ночи над Финскою дорогой...» (1922) сказано: «А там внутри земля бурлит и воет, / Встает мохнатый и звериный человек <...> И человек умолк, и берег финский хлещет, / Губернская качается луна»³. Финальную строку

¹ Вагинов К.К. Опыт соединения слов посредством ритма. (Репринтное воспроизведение издания 1931 года.) — М., 1991. — С. 26, 30.

² Вагинов К. Монастырь Господа нашего Аполлона // Абраксас. [Вып. 1.] — Пб., 1922, октябрь. — С. 10.

³ Абраксас. [Вып. 1.] — С. 50.

анаграмматически можно прочесть так: «хлещет» губернская ЧЕКА. Приведенные криптонимы подтверждают: техника анаграммирования и тайнописи у Вагинова была, и довольно изощренная. Подобные примеры у Вагинова и Кузмина не единичны. Друг Вагинова Н.К. Чуковский в своих воспоминаниях писал о том, что произведения автора «Козлиной песни» «представляют собой как бы криптограммы, как бы зашифрованные документы, причем ключ от шифра он не дал никому»¹.

В некоторых произведениях эмоционалисты демонстрируют своеобразный «маскарад слов» (несохранившаяся пьеса Юр. Юркуна называлась «Маскарад слов») или анаграмматический карнавал. Анаграммы становятся одним из средств карнавализации, игровой, смеховой профанации, трагестирования, обличительного пародирования советской действительности. Криптографическая подоплека произведений М. Кузмина и К. Вагинова убеждает в том, что их художественный мир карнавален по своей природе: ему свойственны, говоря словами М.М. Бахтина, освобождающий характер смеха, сниженность, пародийность, развенчание, бесстрашие, дух «веселой относительности всякого строя, всякой власти и всякого положения (иерархического)»². Анаграмматический карнавал эмоционалистов убеждает в плодотворности и серьезности намерений «игровой» литературы.

¹ Чуковский Н.К. Литературные воспоминания. — М., 1989. — С. 179.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. — С. 143.

Иосиф Бродский в творческом сознании Юрия Визбора

Тема нашей статьи впервые сопрягает эти два значительных поэтических имени. Творчество Визбора, крупнейшего представителя авторской песни, пока мало затронуто исследователями: можно назвать лишь несколько статей¹. Научная литература о Бродском уже почти необозрима, но имя Визбора в ней пока не звучит — может быть, потому, что сам Бродский, вообще авторскую песню своим вниманием не слишком баловавший, хотя отдельным авторам и произведениям симпатизировавший², о Визборе почти не высказывался. Нам удалось обнаружить лишь прозвучавшую в начале 1960-х годов и зафиксированную Н. Рубинштейн неодобрительную реплику поэта по поводу песни Е. Клячкина на его (Бродского) стихотворение «Пилигримы»: «Я им что, Визбор?»³ Впрочем, он мог иметь в виду не лично этого барда, а набиравшую в ту пору популярность авторской песни в целом;

¹ Библиографию см. в ст.: Кулагин А.В. Тост за Женюку // О женщине, женщинах и прочем: Сборник, посвященный юбилею проф. Е.Н. Строгановой. — Тверь, 2007. — С. 224–225. См. также позднейшую работу: Кулагин А.В. Визбор и Высоцкий: к проблеме творческого диалога // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы III Междунар. науч. конф. — М., 2008. — С. 456–460.

² «Песни Кукина “Ну что, мой друг, молчишь? Мешает жить Париж...” и “Понимаешь, понимаешь, это странно...” Бродский распевал не только в тайге, но и в нью-йоркских компаниях» (Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, *Joseph*. — М., 2001. — С. 45; оставляем строки Кукина в версии мемуариста). Известна высокая оценка Бродским поэтического творчества Высоцкого (см.: «Улица должна говорить языком поэта»: Интервью с И. Бродским / Записала О. Тимофеева // Независимая газ. 1991. 23 июля). В текстах интервью Бродского, вошедших в специальный сборник (см.: Бродский И.А. Книга интервью / Сост. В. Полухина. — 4-е изд., испр. и доп. — М., 2008), из классиков авторской песни упомянут только Окуджава (на с. 292), и то безоценочно: Бродский рассказывает о том, как он выступал в 1966 году на поэтическом вечере, в котором участвовал и бард.

³ См.: Рубинштейн Н. «...Она и музыка и слово» // *Toronto Slavic Quarterly*. — № 29. — 2007 (<http://www.utoronto.ca/tsq/07/rubinstein07.shtml>).

в этом случае имя Визбора следует воспринимать скорее как символ целого культурного явления.

Между тем как с творчеством других крупнейших бардов поэзию нобелевского лауреата сопоставляли уже неоднократно — и в типологическом, и в контактном аспекте¹, — нам представляется, что есть основания для рассмотрения пары «Визбор–Бродский» именно в контактном ключе (наверное, и в типологическом тоже, но касаться его специально мы не будем). Песенный мир Визбора, по замечанию И.А. Соколовой, «наполнен литературными ассоциациями»², и в нем помимо прочего можно обнаружить следы творческого интереса к поэзии Бродского. Кстати, тех же самых «Пилигримов» с мелодией Клячкина Визбор охотно исполнял в ту эпоху, когда бардовский репертуар воспринимался как «общий» и сами барды постоянно пели песни своих товарищей.

В поле нашего внимания попадает несколько песенно-поэтических текстов Визбора. Первый из них, содержащий «бродские» ассоциации, на наш взгляд, наиболее явственно, — песня «Утренний рейс Москва–Ленинград», написанная на мелодию Е. Клячкина к стихотворению Бродского «Рождественский романс». Стихи Бродского созданы в конце 1961 года, песня Клячкина — в июле 62-го³, а вот датировка песни Визбора прояснена не вполне. В наиболее авторитетном на сегодня собрании его лирики, построенном по хронологическому принципу, песня датирована 1968 годом, но помещена среди произведений 65-го⁴. Составитель этого издания,

¹ См., например: Смит Дж. Полюса русской поэзии 1960–1970-х: Бродский и Высоцкий // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. III. — М., 1999. — Т. 2. — С. 288–291; Чижова Е. «Бродский и Галич учились в одном классе» (Две стратегии борьбы со Злом...) // Вопр. лит. — 2005. — № 6. — С. 81–107; Кулагин А.В. Лирика Булата Окуджавы: Науч.-попул. очерк. — М.; Коломна, 2009. — С. 219–220 (библиогр. по теме «Окуджава и Бродский»). В специальной же работе о Бродском в связи с авторской песней (см.: Фоменко В.М. Иосиф Бродский и авторская песня // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. — СПб., 2000. — С. 221–227) Визбор даже не упомянут.

² Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. — М., 2002. — С. 191.

³ См.: Клячкин Е.И. Живы, куда любимы!: Песни; Воспоминания о Евгении Клячкине / Сост. А. и М. Левитаны. — СПб., 2000. — С. 32–33.

⁴ См.: Визбор Ю.И. Сочинения: В 3 т. / Сост. Р.А. Шипов. — Т. 1. — М., 2001. — С. 139–140. Ссылки на произведения Визбора даются далее в тексте по этому

Р.А. Шипов, в ответ на наш вопрос сообщил, что дата «1968» восходит к подготовленному в московском КСП самиздатскому машинописному сборнику песен Визбора 1979 года, между тем как в контекст песен 65-го года «Утренний рейс...» помещен самим поэтом, записывавшим свои песни в хронологическом порядке в одном из ежедневников. Р.А. Шипов предполагал, что сборник 1979 года был авторизованным; если это так, то получается, что обе датировки восходят к самому барду. По версии публикатора, Визбор, понимая политическую рискованность содержащихся в песне аллюзий на судьбу сосланного в Архангельскую область и фактически запрещенного в СССР Бродского («Лежит поэт на красных нарах») и резонно допуская, что сборник будут листать не только любители авторской песни, но и сотрудники «компетентных органов», сознательно «увел» песню из 65-го в 68-й. Если в 65-м Бродский как раз и был в ссылке, то в 68-м она была уже позади, и острота аллюзии оказывалась приглушенной. Поэтому, не берясь ставить точку в этом текстологическом вопросе и не отрицая возможной датировки песни 1968 годом (Р.А. Шипов повторил ее и в позднейшем, подготовленном им незадолго до своей кончины, издании стихов поэта¹), мы все же больше склоняемся к датировке более ранней — 1965 год. Кстати, в наиболее полном звучащем собрании песен Визбора (составитель его в сопроводительном тексте не указан) «Утренний рейс...» помещен в раздел произведений 1965–1966 годов².

То, что песня Визбора представляет собой «перетекстовку» (И.А. Соколова³) песни Клячкина, не удивительно: в годы становления авторской песни подобные случаи были нередки (так, уже самая первая песня Визбора, «Мадагаскар», была сочинена на мелодию А. Цфасмана — см.: В, 1, 514). Но дело здесь было, по-видимому, не только в понравившейся барду чужой

изданию с указанием индекса В, далее номера тома и номера страницы (в скобках). Произведения Бродского цитируются (за исключением специально оговоренных случаев) по изд.: Бродский И.А. Сочинения: В 4 т. / Сост. Г.Ф. Комаров. — СПб., 1992–1995; ссылки на него даются также в тексте с указанием индекса Б, номера тома и номера страницы.

¹ См.: Визбор Ю.И. Синий перекресток / Сост. Р.А. Шипов. — М., 2009. — С. 133–134.

² См.: Визбор Ю.И. Песни. CD 1. — 2003. — RMG 1165 MP3.

³ См.: Соколова И.А. Указ. соч. — С. 86.

мелодии. Во-первых, у нас есть основания полагать, что само стихотворение Бродского Визбору очень нравилось. Р. Арефьева вспоминает о своих посещениях дома Ю. Визбора и А. Якушевой в первой половине 1960-х годов и о широком бытовании в этом кругу текстов, не печатавшихся в ту пору в СССР, но распространявшихся в самиздате: «Это было время, когда дарили друг другу перепечатанные на машинке книги прозы Цветаевой и Мандельштама, стихи Гумилева, Бродского и др. Юра счел драгоценным подарком к Новому году рукописный текст “Рождественского романса” Иосифа Бродского, сказав, что это песня, даже без музыки. Меня приятно удивило, что открытку с текстом Юра хранил много лет»¹. А во-вторых, «Утренний рейс...» — больше чем перетекстовка: здесь обыграны и поэтические мотивы Бродского, и обстоятельства его судьбы².

Прежде всего Визбор использует в своей песне «перечислительную» интонацию «Рождественского романса», создавая, вполне в духе поэтического источника, импрессионистическую зимнюю панораму, но расширяя ее за пределы городской жизни (ведь лирическая ситуация песни — авиаперелет из одного города в другой):

Горит лампада под иконой,
Спешит философ на экзамен.
Плывут по Охте полусонной
Трамваи с грустными глазами.
И заняты обычным делом
Четыре ветра над верстами
По городам заледенелым,
По белым ставням. (В, 1, 139)

¹ Арефьева Р.Г. Так было // Просто Визбор: Сб. воспоминаний. — М., 2005. — С. 160. «Рождественский романс», как и большинство упоминаемых ниже стихотворений Бродского, вошел в его первую — вышедшую на Западе без его участия — книгу «Стихотворения и поэмы» (Нью-Йорк, 1965). Впрочем, у нас нет сведений о знакомстве Визбора с этим сборником; источником для него был, по-видимому, самиздат и списки.

² Возможно, под влиянием другой песни Клячкина на стихи Бродского — «Романс» («Ах, улыбнись...») — в поздней песне Визбора «Прикосновение к земле» (1981) появится мотив «цинковой воды»: «Пройдет сентябрь по цинковой воде» (В, 1, 356) — ср. у Бродского трижды повторяющееся «недалеко, за цинковой рекой» (В, 1, 89).

Сравним у Бродского:

Плывет в тоске необъяснимой
среди кирпичного надсада
ночной кораблик негасимый
из Александровского сада,
ночной кораблик нелюдимый,
на розу желтую похожий,
над головой своих любимых,
у ног прохожих. (Б, 1, 150)

Кстати, не под влиянием ли мотивов «желтой розы» и (ниже) «желтой лестницы печальной» Визбор заменил изначальное «Трамваи с грустными глазами» на «Трамваи с желтыми глазами»? Именно в таком варианте эта строка звучит на сравнительно поздней фонограмме песни, и его же поэт предпочел, когда в начале 1980-х отвечал на текстологические вопросы готовившего самодельный сборник визборовских песен Ю. Черноморченко (сообщено Р.А. Шиповым). Что касается «Александровского сада», то с ним у Визбора были связаны свои личные воспоминания, о чем можно судить по письму А. Якушевой, первой жены поэта, которое она написала Визбору в армию еще до их брака: «Недавно, возвращаясь домой, уловила запах увядающей травы, и на меня дохнули такие дорогие воспоминания — Александровский сад, ветер с Москвы-реки, шорох падающей листвы. Помнишь?»¹ Так что поэтическое упоминание памятного места, вкупе с другими любовными мотивами «Рождественского романса» («Полночный поезд новобрачный»; «плывет красotka записная»...), тоже должно было обратить внимание Визбора на это стихотворение.

Интонационное влияние Бродского на «Утренний рейс...» могло быть связано не только с «Рождественским романсом»: поэтика перечисления вообще свойственна лирике поэта первой половины 1960-х годов (да и лирике позднейшей) — например, стихотворению «От окраины к центру» (откуда Визбор мог заимствовать мотив Охты: «Вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок») или «Большой элегии Джону Донну».

¹ Якушева А.А. «Три жены тому назад...» (История одной переписки). — М., 2001. — С. 69.

Интерпретируя «Рождественский романс», О.А. Лекманов тонко заметил, что в нем «сквозь облик нынешней столицы... отчетливо проступают черты бывшей»¹ — то есть Петербурга (посвящение ленинградцу Евгению Рейну, мотивы петербургской фантазмагии, «кораблик» шпиля Адмиралтейства...). Ссылаясь на наблюдение Н.Б. Ивановой, исследователь слышит в строке «Полночный поезд новобрачный» аллюзию на отходящий почти ровно в полночь поезд «Красная стрела». Ассоциации эти естественны: ведь стихи пишутся жителем «бывшей столицы». По мнению Е.В. Невзглядовой, Бродский пытался «привить... московскую ветвь ленинградскому поэтическому древу»², то есть внести в медитативную лирику повествовательную основу и интонацию (как раз ощутимую в «Рождественском романсе»). Но любопытно, что москвич Визбор, по-видимому, уловил «ленинградский» подтекст стихотворения Бродского — потому и построил собственный песенный сюжет на движении из Москвы в Ленинград, как бы соединил, вслед за Бродским, эти города. Вылетающий из Москвы лирический герой еще до взлета представляет себе «плывущие по Охте полусонной трамваи»; не говоря уже о конечном пункте маршрута, общем для «Красной стрелы» и для «Ту» из песни Визбора.

Нам думается, что песня «Утренний рейс...» вобрала в себя некоторые черты уже складывавшейся к середине 1960-х годов поэтики Бродского, прежде всего — обостренную, напряженную метафоричность. Визбор и сам был большим мастером оригинальной метафоры («солнца желоб», «хрустальное копье тишины», «огней аэродромная строка»...), но здесь, в необычной поэтической панораме, метафоричность ощущается как своеобразное внутреннее творческое задание: «Приказы свернуты петлею»; «шестьдесят веков горячих»; «Пылает ножик перочинный, / Очнувшись рядом с черным хлебом»... Но именно так бывает и у Бродского, под пером которого предметный мир, «прейскурант вещей» как бы оживает, остраивается, оттеняя метафизическое одиночество человека. Напомним строки одного из ранних стихотворений Бродского — «Ночной полет» (1962), где

¹ Лекманов О.А. О луне и реке в «Рождественском романсе» // Иосиф Бродский и мир. — С. 248.

² Невзглядова Е.В. Петербургско-ленинградская и московская поэтические школы в русской поэзии 60–70-х годов // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций. — СПб., 1998. — С. 123.

своеобразным предвестием будущего «перочинного ножика» оказываются «ключ» и «виноград»:

В брюхе Дугласа ночью скитался меж туч
и на звезды глядел,
и в кармане моем заблудившийся ключ
все звенел не у дел,
и по сетке скакал надо мной виноград,
акробат от тоски;
был далек от меня мой родной Ленинград,
и все ближе — пески. (Б, 1, 213)

Заметим, что название «Ночной полет» есть и в одной из песен Визбора (1964), а поэтический мотив «ночного полета» звучит в его лирике неоднократно. Вообще Бродскому и Визбору (неравнодушному к авиации, разбиравшемуся в марках самолетов¹) трудно найти в русской поэзии равных по обилию «авиационных» сюжетов и мотивов.

Очень «по-бродски» звучит и концовка песни «Утренний рейс...»:

Лежат торжественные думы,
На облаках найдя спасенье.
Вот набираем высоту мы
По тыще метров за мгновенье.
Летим, как Божие создание —
Неповторимое, слепое, —
На невозможное свиданье
С самим собою.

Если обратиться к уже цитированному нами стихотворению Бродского «Ночной полет», то и там полет героя оказывается своеобразным «свиданьем с самим собою»:

Я бежал от судьбы, из-под низких небес,
от распластанных дней,
из квартир, где я умер и где я воскрес
из чужих простыней...²

¹ См. текст специальной беседы его на эту тему, записанной в 1984 году дочерью поэта Татьяной (В, 3, 437–442).

² Ср. в позднейшей песне Визбора «Леди» (1979–1981): «И беспечно я лил на баранину соус “ткемали”, / И картинки смотрел по утрам на обоях чужих, / И меня принимали, которые не понимали, / И считали, что счастье является качеством лжи» (В, 1, 359).

Необычное для поэта атеистической советской эпохи сравнение Визбора «Летим, как Божие создание» парадоксально тем, что предстоящее свиданье — «с самим собою», оттого и «невозможное»: свиданье должно быть — с кем-то другим. Не с Богом ли (раз уж прозвучало: «как Божие создание»), встретиться с которым почему-то не суждено? Не угадывается ли в этом финале характерная как раз для Бродского лирическая ситуация, суть которой сформулирована А.М. Ранчиным: «...Бродский “постхристианский” поэт, не ожидающий встречи с личностным Богом, но переживающий богооставленность и склоняющийся к неверию»¹? Повторим: для самого Визбора такой мотив, пожалуй, не характерен, но ведь песня, как мы считаем, пишется «в русле» Бродского, и Визбор вольно или невольно следует его поэтике.

Но вернемся к центральному для нашей темы образу песни Визбора «Утренний рейс...», возникающему сразу после строк о «ножике перочинном»:

Лежит поэт на красных нарах,
И над его стоят постелью
Заиндевевые гитары
Поморских елей.

Конечно, аллюзия на ссылку Бродского показательна и сама по себе, но любопытно, что Визбор, сравнив «поморские ели» с гитарами, словно «породнил» своего героя с бардовским искусством! Чуть выше, в начале этой же строфы, находим еще одно подтверждение этого: «Лежат заботы на мужчинах, / На их плечах тяжелым небом. / Пылает ножик перочинный...» Разумеется, здесь сразу возникает ассоциация с популярной — ленинградской по содержанию! — песней А. Городницкого «Атланты» (1963): «Атланты держат небо...» Любопытно и другое: образ Бродского возникает в контексте разнообразных мотивов, связанных с войной, с современной жизнью, с бытовой конкретикой:

¹ Ранчин А.М. Философская традиция Иосифа Бродского // Лит. обозрение. — 1993. — № 3–4. — С. 10. Ср. в прозаической миниатюре А. Закаренко «Бродский и Визбор» о характерном для обоих поэтов и, в какой-то мере, для поколения «шестидесятников» вообще «впрыскивании “религии”, но без личной встречи с Богом, без узнавания его в лицо» (Проза.ру — национальный сервер современной прозы; дата обращения: 28.12.2009).

Вот пехотинец роет снова
 окопы маленькой лопатой.
 На черных просеках сосновых
 лежат немецкие гранаты.
 <...>
 лежат работники района
 в своих протопленных (в первоначальном
 варианте: «натопленных». — А. К.) квартирах.
 лежит провинция глухая...

Драматическая судьба Бродского, воображаемая летящим в его родной город лирическим героем Визбора, словно погрузила поэта-«небожителя» (употребляем это слово в почти буквальном смысле — см. опять же лирический сюжет «Ночного полета» и других стихотворений) в пеструю, сложную и суровую панораму повседневности.

Но в связи с образом поэта в песне «Утренний рейс...» нужно, наконец, отметить и несомненные автобиографические мотивы: ведь сам Визбор по окончании пединститута (1955) был направлен на работу в ту же Архангельскую область, куда впоследствии, девять лет спустя, будет сослан Бродский; там начинающий бард и работал недолгое время учителем до призыва в армию. Поселок Кизема, где он жил, находится, как и деревня Норенская (место ссылки Бродского), на самом юге области, почти на границе с Вологодской. Расстояние между двумя населенными пунктами по северным меркам сравнительно невелико: судя по карте, оно составляет не более ста километров. Думается, и географическая близость, и само сходство судеб двух поэтов, пусть и условное, не могло не стать предметом лирической рефлексии автора песни. Работа в школе, конечно, не ссылка (да и не был Визбор, в студенческие годы успевший побывать даже в горах, «домашним мальчиком»), но молодой человек все же не мог не ощущать оторванности от оставшихся в Москве родных и друзей и бытовой неустроенности, хотя в письмах и прикрывал все это юмором¹. Кстати, и служил Визбор тоже на Севере — в Мурманской области; не говорим уже о том, что с Севером оказалась тесно связана его творческая судьба поэта и журналиста. И еще одна — сугубо личностная — параллель, могущая показаться

¹ См.: Якушева А.А. «Три жены тому назад...» (История одной переписки). — С. 28–29.

несерьезной, но для Визбора, думается, естественная: нечасто встречающийся цвет волос. Визбор был рыжим, и это бросалось в глаза современникам. «Живой, рыжий, светящийся, весь какой-то “пушистый” ...» — вспоминает о Визборе Л. Аннинский¹; рыжий цвет — шуточный лейтмотив обращенных к будущему мужу писем А. Якушевой. Сам поэт в стихах рефлексировал на эту тему — не зря соперник или просто малопривлекательный персонаж может оказаться у него брюнетом: «А правда, что говорят?.. / А кто он, коль не секрет? / А, военный моряк, / В общем, жгучий брюнет» (В, 1, 212); «И какой-нибудь подводник, / С бакенбардами брюнет...» (В, 1, 257). Не знаем, доводилось ли ему видеть своими глазами Бродского и представлял ли он себе его внешность, но фраза Ахматовой «Какую биографию делают нашему рыжему!», произнесенная по поводу его ссылки, вполне могла дойти до Визбора и дать дополнительный повод для лирических ассоциаций.

Вторая интересующая нас песня Визбора называется «В Ялте ноябрь» и датируется 1971 годом; написана она, согласно комментарию Р.А. Шипова, в Ялте во время съемок фильма Л. Шепитько «Ты и я», в котором Визбор сыграл одну из главных ролей (работе над фильмом посвящен специальный мемуарный очерк Визбора «Когда все были вместе...», опубликованный в 1983 году, — см.: В, 3, 148–160). Произведение это необычно по своей художественной форме: оно написано белым стихом (в авторской песне вообще встречающимся редко), а в области ритма чередует дактиль (таких стихов здесь большинство) с амфибрахией и анапестом; при этом использованы разностопные стихи:

В Ялте ноябрь.
 Ветер гонит по набережной
 Желтые жухлые листья платанов.
 Волны, ревя, разбиваются о парапет,
 Будто хотят добежать до ларька,
 Где торгуют горячим бульоном... (В, 1, 223)

Ритмика песни подвижна: если два последних стиха приведенной нами цитаты записать в одну строку, то получится семистопный дактиль; если в две, как это сделал составитель цитируемого издания Р.А. Шипов, то в последнем стихе происходит смена четырехстопного дактиля трехстопным

¹ Аннинский Л.А. Барды. — Иркутск, 2005. — С. 53.

анapestом. Амфибрахий же (тоже разноstopный) появляется в финале песни: «Так будем судьбе благодарны / За этот печальный, оброненный кем-то билет...»¹

Такая ритмическая свобода поневоле напоминает о поэзии Бродского, где переходы от одного размера к другому в рамках стихотворения не редкость (ср., например, с чередованием дактилических и анапестических строк в стихотворении 1964 года «К Северному краю»: «Нет, не волнуясь зря: / я превращусь в глухаря, / и, как перья, на крылья мне лягут / листья календаря». — Б, 1, 327). Но песню Визбора в не меньшей степени роднит с творчеством Бродского элегический колорит, в данном случае навеянный ощущением ушедшей молодости лирического героя и его спутницы: «В нашем кино / Приключений осталось немного, / Так будем судьбе благодарны / За этот печальный, оброненный кем-то билет...» (не исключаем здесь и влияния сюжета и самой атмосферы фильма Л. Шепитько, где рассказывается сложная история отношений уже молодых людей; возможно, Визбор вспомнил также знаменитый чеховский рассказ «Дама с собачкой», действие которого происходит в той же Ялте, а герой испытывает внезапную позднюю любовь; рассказ, кстати, был экранизирован в 1960 году, и экранизация пользовалась большим успехом). Элегические ноты, напомним, свойственны и поэзии Бродского, в том числе — стихам 1960-х годов, хотя нередко пропущены у него через призму иронии и «низкого» стиля: «Подруга милая, кабак все тот же» («Элегия», 1968 — Б, 2, 99); ср. у Визбора: «...до ларька, / Где торгуют горячим бульоном»; «В Ялте пусто, как в летнем кино...». «Кабак», «ларек», «кино» — приметы одного ряда, зримый и демократичный городской антураж лирического сюжета в каждом из процитированных стихотворных произведений.

Впрочем, наиболее определенным и близким претекстом песни «В Ялте ноябрь» является, на наш взгляд, стихотворение Бродского «Зимним вечером в Ялте» (1969) — по своему лирическому сюжету тоже «ресторанное» («Итак — улыбка, сумерки, графин. / Вдали буфетчик, стискивая руки, / дает

¹ Использование Визбором традиционных поэтических размеров мешает нам согласиться с трактовкой песни как «стихотворения в прозе» (Соколова И.А. Указ. соч. — С. 190).

круги, как молодой дельфин / вокруг хамсой наполненной фелюги». — Б, 1, 141). Песню Визбора роднит со стихотворением Бродского (которое он мог знать по самиздату, куда оно могло, в свою очередь, попасть из только что, в 1970 году, вышедшего в Нью-Йорке сборника «Остановка в пустыне») сама лирическая ситуация: знаменитый курорт не летом, а в холодное время года, в «мертвый сезон», если вспомнить название широко известного как раз в начале 1970-х годов кинофильма. Кстати, со стихотворениями Бродского (упомянем здесь и его «С видом на море» того же 1969 года: «Приехать к морю в несезон...» — Б, 2, 158–160) и Визбора вольно или невольно связано развитие этой темы в кинематографе более позднего времени — середины 1980-х («Асса», «Зимний вечер в Гаграх»). Но не менее важно сходство концовок двух ялтинских стихотворений. У обоих поэтов текст завершается лирическим апофеозом «мгновенья», единственного и драгоценного: «Квадрат окна. В горшках — желтофиоль. / Снежинки, проносящиеся мимо... / Остановись, мгновенье! Ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо» (Бродский); «...Так будем судьбе благодарны / За этот печальный, оброненный кем-то билет...» (Визбор)¹.

Нам представляется, что в песне «В Ялте ноябрь» звучит — как и в «Утреннем рейсе...» — ассоциация (хотя и более завуалированная) со ссылкой Бродского. В третьем куплете возникает как будто неожиданная географическая параллель: «В Ялте ноябрь. / Там, в далеких норвежских горах, / Возле избы, где живут пожилые крестьяне, / Этот циклон родился, / И, пройдя всю Европу, / Он, обессиленный, все ж холодит ваши щеки». Упоминание «далеких норвежских гор» и «пожилых крестьян» и есть, на наш взгляд, новая аллюзия на северную ссылку поэта. Норвегия (скалистые берега которой Визбор наблюдал в 1965 году с борта

¹ Стихотворением Бродского «Зимним вечером в Ялте» навеяны также лирическая ситуация и некоторые мотивы стихотворения А. Кушнера «В кафе» из сборника «Прямая речь» (1975): «Повернуть бы (перстень; этот мотив есть и у Бродского. — А. К.) еще раз — и в Ялте зимой / Оказаться...»; «То ли рыжего друга (т. е. уже эмигрировавшего к тому времени Бродского. — А. К.) в дверях увидеть?» (Кушнер А.С. Избранное. — М., 2005. — С. 186; автокомментарий к этому стихотворению см.: Кушнер А.С. Здесь, на земле... // Иосиф Бродский: труды и дни. — М., 1998. — С. 169–170).

воспетого им в известных песнях рыбаковецкого судна «Кострома»¹) и Архангельская область географически ассоциируются друг с другом. Поэтическая мысль Визбора соединяет два столь далеких друг от друга, но связанных стихами и судьбой Визбора места: курортную Ялту и колхозную деревню Норенскую, юг и север. Один из связующих в данном случае мотивов — холодное время года, «несезон», напоминающий на Черноморском побережье о суровом северном крае. По-видимому, реальные ялтинские впечатления² оживили в творческой памяти Визбора ассоциации со стихами Бродского, и как следствие — с его драматичной судьбой (конечно, здесь остаются в силе и автобиографические аллюзии).

И наконец, позволим себе высказать еще одну гипотезу в рамках нашей темы. Нам представляется, что Визбор не прошел мимо публикации (а публикация Бродского в советской печати — факт сам по себе редкий и потому знаменательный³) сравнительно объемистого стихотворения «Баллада о маленьком буксире» в детском журнале «Костер» (1962, № 11). Стихотворение написано в форме ролевой лирики; более того, ролевым героем его является неодушевленный предмет — буксир:

Я — буксир.
 Я работаю в этом порту.
 Я работаю здесь.
 Это мне по нуру.
 Подо мною вода.
 Надо мной небеса.
 Между ними
 Буксирных дымков полоса⁴.

¹ См. в очерке «“Кострома” моя, “Кострома”!» (В, 3, 26).

² Ср. с полушутливой ялтинской заметкой в записной книжке поэта-актера: «Холодные массы воздуха вторглись со стороны Скандинавского полуострова, прошли всю Европейскую часть Союза и достигли города Ялта. В Ялте стояла Лариса Шепитько и пила чай на открытом воздухе» (В, 3, 248).

³ Об обстоятельствах этой публикации см. свидетельство тогдашнего сотрудника редакции, впоследствии известного поэта: Новое представление о поэзии: Интервью со Л. Лосевым / Записала В. Полухина // Звезда. — 1997. — № 1. — С. 162.

⁴ Бродский И. Баллада о маленьком буксире // Старое лит. обозрение. — 2001. — № 2. — С. 12.

Замечено, что как раз в авторской песне порой действуют и оказываются в роли лирического субъекта неодушевленные предметы. Первыми среди бардов это сделали одновременно, в 1965 году, Ю. Визбор и М. Анчаров — один в песне «Кострома», другой в «Балладе о танке Т-34...» (впоследствии этим приемом воспользуется и В. Высоцкий)¹. Но, оказывается, их обоих опередил Бродский. Песня Визбора перекликается со стихотворением Бродского: и здесь и там стихи написаны от лица судна, причем судна рабочего, далекого от традиционно романтической поэтизации морских странствий. У Визбора слышим:

Оставляю я след вдали,
Рыбой тяжки мои трюма,
И антенны зовут с земли:
«Кострома» моя, «Кострома»!
Привезу я ваших ребят
И два дня отдохну сама,
И товарищи мне трубят:
«Кострома» пришла, «Кострома»! (В, 1, 142)

Кстати, мотив временного отдыха судна-персонажа есть и у Бродского: «...А потом меня снова / подкормят углем, / и я вновь поплыву / за другим кораблем».

Возможно, отголосок «Баллады...» Бродского звучит и в песне Визбора того же 1965 года «Тралфлот»: «Держитесь, ребята, пока не отчалим! / Тралмейстер толкнул сапогом материк» (В, 1, 135). Вновь сравним у Бродского: «...старый боцман в зюйдвестке / мой штурвал повернет / и ногой от причала / мне корму оттолкнет...»². Не менее важно сходство самих «нетрадиционных ролевых героев», их занятий. Но самый важный аргумент в пользу знакомства Визбора с «Балладой...» и ее творческого освоения обнаруживается в позднейшей песне «Таллин» (1978): «С морем борется гремящий /

¹ См.: Соколова И.А. Указ. соч. — С. 169. Исследовательница пользуется в этом случае термином «нетрадиционный ролевой герой».

² Возможно, строками Визбора навеян, в свою очередь, один из лирических мотивов песни Высоцкого «Мы вращаем Землю» (1972): «От границы мы Землю вертели назад — / Было дело сначала, — / Но обратно ее закрутил наш комбат, / Оттолкнувшись ногой от Урала» (Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А.Е. Крылова. — Т. 1. — М., 1991. — С. 414).

Пароход мой, как Антей...» (В, 1, 310). А вот как звучит зачин стихотворения Бродского: «Это — я. / Мое имя — Антей. / Впрочем, / я не античный герой. / Я — буксир». Неожиданное сравнение рабочего судна с Антеем — слишком «штучный» мотив, чтобы два поэта использовали его независимо друг от друга. Можно предположить, что как раз в 1965 году Визбор познакомился со стихотворением Бродского (опала которого могла заострить интерес к его стихам) и откликнулся на него не только в двух собственных произведениях этого года на «водно-транспортную» тему, но и гораздо позже, тринадцать лет спустя.

Любопытно в этом случае, что такой творческий отклик возникает в песне, лирическая ситуация которой связана с Балтийским морем: ведь герой «Баллады о маленьком буксире» плавает по Финскому заливу и Неве. Конечно, реминисценции из «Баллады...» вполне могли быть у Визбора невольными: если чужие строки когда-то понравились и запомнились поэту, то они могут включиться в его творческую работу подсознательно.

Не исключено, что переключки с произведениями Бродского в поэзии Визбора разных лет будут обнаруживаться и впредь. Но уже сейчас видно, что поэтический и биографический опыт опального ленинградского поэта (после эмиграции в 1972 году превратившегося в «гражданина мира») был интересен московскому барду и творчески его волновал. Тема же «Бродский и авторская песня» обещает, как нам кажется, погружение на новую глубину, неизбежную при соотношении двух столь масштабных явлений нашей словесности второй половины XX века.

II. ИССЛЕДОВАНИЯ

Т.М. СМУРОВА

*Государственный литературный музей «XX век»,
Санкт-Петербург*

Художник штабс-капитан Петр Павлович Карягин

В кабинете Музея-квартиры М.М. Зощенко на стене висит небольшая картина художника П.П. Карягина «Зимний лес» (внизу подпись и дата: 1923 г.). Она является частью коллекции мемориальных предметов писателя¹.

Интерес к этой картине поначалу был чисто утилитарный — составление научного паспорта, который включает в себя краткие сведения об авторе. Но сама личность Карягина и перипетии его судьбы так увлекли нас, что появилось желание рассказать об этом талантливом художнике. Основные факты биографии офицера (штабс-капитана) и художника П.П. Карягина представлены в данной статье на основе архивных материалов.

¹ Эта картина поступила в 1990 г. при создании Музея-квартиры М.М. Зощенко в числе мемориальной коллекции, переданной внуком писателя. История появления картины «Зимний лес» в семье М.М. Зощенко неизвестна. С большой долей вероятности можно предположить, что П.П. Карягин, будучи учеником Академии художеств, был знаком с отцом писателя, М.И. Зощенко, который с 1896 года являлся младшим художником-мозаичистом Мозаического отделения при Императорской академии художеств. Кроме того, оба были учениками профессора П.П. Чистякова. Возможно, картина «Зимний лес» была подарена П.П. Карягиным сыну своего старшего товарища по Академии — Михаилу Михайловичу Зощенко.

Из послужного списка штабс-капитана Петра Павловича Карягина, составленного командиром батареи в ноябре 1902 года, узнаем, что родился он 25 мая (ст. ст.) 1875 года и происходил из дворян Псковской губернии. Отец — Павел Никитич Карягин — был капитаном Псковской команды; мать звали Анна Герасимовна. П.П. Карягин был женат на дочери отставного ротмистра Марии Евгеньевне Лесли, имел дочь Наталью, родившуюся 5 августа 1900 года¹. Впоследствии брак был расторгнут².

Петр Павлович воспитывался в Михайловском кадетском корпусе (Воронеж) и окончил курс в Константиновском артиллерийском училище Санкт-Петербурга по первому разряду (до 1863 года Константиновское училище было единственным военным училищем в Российской империи).

В службу он вступил минером рядового звания 30 августа 1893 года по правам вольноопределяющегося первого разряда; в офицерское звание произведен 30 октября 1894 года. По окончании полного курса наук подпоручик П.П. Карягин для прохождения службы назначен в Одессу в 4-ю батарею 15-й Артиллерийской бригады (12 августа 1895 года). Он был делопроизводителем батареи (1896 г.), преподавателем бригадной учебной команды (1898 г.). В 1899 году произведен в поручики, а в 1902 году — в штабс-капитаны. Но карьера военного не стала главной в судьбе П.П. Карягина. В 1903 году он окончил Художественное училище Одесского общества изящных искусств и в этом же году подал прошение о приеме его в классы Высшего художественного училища Императорской академии художеств на живописное отделение.

В 1903 году по ходатайству Великого князя Владимира Александровича³ и с разрешения Военного министра П.П. Карягин был прикомандирован к Санкт-Петербургской крепостной артиллерии на один год для прохождения курса в Высшем художественном училище вольнослушателем.

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 12, 1903 г. Д. И-52. Л. 13.

² Указ. фонд. Л. 68.

³ Владимир Александрович Романов (1847–1909) — Великий князь, Его Императорское Высочество, генерал-адъютант, генерал от инфантерии, сенатор, член Государственного совета. Меценат, покровительствовал многим художникам, собрал ценную коллекцию живописи. С 1876 г. — Президент Императорской академии художеств, был попечителем Румянцевского музея.

В первый же год учебы в Академии Карягин показывает столь блестящие успехи, что сразу обращает на себя внимание ее преподавателей и руководства. В 1904 году вице-президент Императорской академии художеств граф И.И. Толстой лично обращается в Военное ведомство с ходатайством о продлении срока прикомандирования П.П. Карягина к Крепостной артиллерии¹.

Успехи Карягина-ученика, засвидетельствованные графом И.И. Толстым, привели его к быстрому переводу в мастерские профессоров-руководителей. Среди основных преподавателей П.П. Карягина были И.Е. Репин и П.П. Чистяков. Однако в 1905 году, несмотря на свидетельство особой успешности, выданное вице-президентом Академии², по распоряжению нового военного министра Карягин был откомандирован в воинскую часть в Одессу без объяснения причин.

Великий князь Владимир Александрович в это время был за границей, поэтому руководство Академии не могло доложить ему лично о нарушении его ходатайства³. Вице-президент Академии и ректор Высшего художественного училища обращаются непосредственно к Военному министру с просьбой разрешить П.П. Карягину служить в Петербурге в Крепостной артиллерии «ввиду его блестящих успехов в училище» («блестящих успехов» подчеркнуто в письме. — Т. С.)⁴. Но неоднократные обращения руководства Академии в Военное министерство и Главное артиллерийское управление не увенчались успехом. Военное ведомство отвечало, что «ввиду большого некомплекта офицеров в частях полевой пешей артиллерии Карягин не может быть освобожден от несения строевой службы в бригадах»⁵.

¹ Указ. фонд. Л. 17.

² Свидетельство № 2490 от 21 сентября 1905 г.: «...отмечая этот факт редкой успешности, считаю своим долгом довести до сведения его Высшего начальства, что было бы крайне желательно видеть штабс-капитана Карягина в мастерских, впредь до выхода на конкурс и тем дать возможность кончить полный курс Высшего художественного училища» (Указ. фонд. Л. 12).

³ Указ. фонд. Л. 17.

⁴ Указ. фонд. Л. 16, 23.

⁵ Указ. фонд. Л. 24.

Талантливому ученику пытается помочь и Великий князь Владимир Александрович, который обращается к своему двоюродному брату Великому князю Сергею Александровичу. Но и его ходатайство не принесло желаемого результата, был получен официальный отказ: «Ввиду большого некомплекта офицеров в артиллерийских частях, состояние Карягина уже в чине капитана, когда никакие командировки, не вызываемые службою, законом не допускаются, так и вследствие происходящего в настоящее время брожения среди учащихся в гражданских высших учебных заведениях, когда имеет в их среде слушателей-офицеров, носящих военный мундир, признано окончательно недопустимым»¹.

Неопределенность положения и невозможность продолжать занятия в Академии мучили Карягина. Сохранилось его письмо Великому князю Владимиру Александровичу, написанное 29 августа 1907 года из Одессы, показывающее всю боль его души. В этом пространным письме-размышлении есть такие строки: «...это мой последний бой, после которого я, очевидно, принужден буду сложить оружие... Оставить дорогую Академию, в которой так много сделано, но недокончено, потому что бороться с невозможным — немислимо. Живопись я не брошу, потому что люблю ее больше всего, но все же мне остается тогда в удел только дилетантщина. Обидно, больно, душа изболелась, но, несмотря на всю настойчивость, не одолеть мне материальных преград. С нетерпением жду Вашего доброго отношения и ответа — как поступить»².

Поскольку в силу сложившихся обстоятельств совмещать военную службу и занятия в Академии художеств стало невозможно, Карягину необходимо было сделать выбор, определяющий его дальнейшую судьбу. И он выбирает живопись.

В 1910 году Петр Павлович заканчивает Академию: 2 ноября 1910 года он получает звание художника живописи (и серебряный академический знак), которое давало право на чин X класса при поступлении на государственную службу³. Кроме того, по окончании Педагогических курсов при Академии художеств (являлся слушателем в 1908–1909 гг.) он получает

¹ Указ. фонд. Л. 31.

² Указ. фонд. Л. 27, 28.

³ Указ. фонд. Л. 53.

право преподавать рисование и чистописание в средних учебных заведениях.

Дипломными работами П.П. Карягина были «Штыковая атака» и «Волна докатилась» (руководители: И.Е. Репин и П.П. Чистяков)¹. Как человеку военному, Карягину была близка батальная тема в искусстве, поэтому неслучайно, что именно ей посвящены его дипломные работы. Картина «Штыковая атака» хранится в Центральном военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи в Санкт-Петербурге.

С военными сюжетами были связаны и его первые этюды, представленные на академических выставках 1908–1912 годов, и в дальнейшем он неоднократно возвращался к ним в своем творчестве: «Гвардейская конная атака» («Гвардейская конная артиллерия обстреливает французские колонны во время отступления наполеоновской армии») (1912), «На позицию. При Петре I» (эскиз, 1913), «Ужасы войны. Дошли!» (1918), «Атака русской пехоты на германские окопы» (1918). И все же неверным будет называть Карягина только художником-баталистом: есть у него и пейзажи, и портреты, и картины, отражающие события эпохи. Многие его произведения рождались в результате частых поездок по России: «Золотая зыбь» (1914), «Прибой» (1914), «Дворец кн. Олега в Рязани» (этюд, 1918), «Спасский монастырь и собор в Рязани» (1918), «Пруд» (1919), «На речке» (1919), «Купальщица» (1919), «На Волхове» (1923), «Глинокопы» (1923) и др.

Художник чутко реагировал на все, происходившее в России, откликом на революционные события 1917 года стали его картины «Вырвались мысли свободные» и «Февральские дни» (обе 1917 года).

Работы П.П. Карягина были представлены на Отчетных выставках Высшего художественного училища (ВХУ) при Императорской академии художеств (ИАХ) в Санкт-Петербурге в 1908–1910 годах, на Выставке рисунков и эстампов в залах ИАХ (1913), на Петербургской весенней выставке (при ИАХ) — Галерея Лемерсье (1913), на 24-й выставке картин Товарищества южнорусских художников (ТЮРХ, 1913) в Одессе, на Весенних выставках в залах ИАХ (1914, 1916, 1918), на выставках Товарищества художников (1914, 1915), на Первой государственной свободной выставке

¹ Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. — Т. IV. Кн. 2 / Сост. О.Э. Вольценбург и др. — СПб., 1995. — С. 282.

произведений искусства (Петроград, 1919), на Выставке картин художников Петрограда всех направлений за 5-летний период деятельности — 1918–1923 годы (Петроград, 1923).

После разложения единого стиля старой Академии художеств начинается период господства индивидуальных стилей отдельных крупных мастеров, возникает система индивидуальных мастерских. Как пишет в своих «Воспоминаниях» художник Аркадий Александрович Рылов, было открыто более 15 индивидуальных мастерских всевозможных направлений — от крайних правых до крайних левых, открытых для всех желающих. В мастерской проф. В.Е. Татлина вместо мольбертов, палитр и кистей стояли наковальня и верстак с соответствующими инструментами. Пестрые, загадочные картины писали ученики в мастерской М.В. Матюшина. Плоскостная живопись без светотени, с различной фактурой — стиль мастерской Н.И. Альтмана. Полуграфический, полуживописный характер имела мастерская проф. Ю.П. Анненкова. Многолюдной была мастерская К.С. Петрова-Водкина с его «трехцветкой» и сферической перспективой. Был ряд мастерских реалистического направления: В.В. Беляева, О.Э. Браза, Д.Н. Кардовского, А.А. Рылова, В.Е. Савинского¹.

Для творчества П.П. Карягина характерна реалистическая манера изображения, которой он не изменил до конца жизни. Вряд ли он был активным членом какого-либо объединения или ассоциации художников, возникших в первые годы советской власти, — на этот счет нет свидетельств, кроме одного: его имя встречается в «Воспоминаниях» художника А.А. Рылова в связи с устройством знаменитых «пятниц» Общества художников имени А.И. Куинджи² с чаепитием, концертами и балами. А.А. Рылов писал: «Художники Карягин, Цириготи и Попов при подготовке “пятниц” заведывали “нарпитом”»³. Можно предположить, что членом Общества им. Куинджи

¹ Рылов А.А. Воспоминания. — М.; Л., 1940. — С. 161–163.

² В 1909 г. А.И. Куинджи создал Общество художников, существовавшее на его средства. Целью Общества было сохранение и развитие традиций русского искусства: организация выставок, присуждение премий, покупка картин. После смерти Куинджи (1910 г.) Общество стало носить его имя. Общество существовало с 1909 по 1931 гг., его членами были И.И. Бродский, М.И. Авилов, К.Ф. Богаевский, А.А. Рылов, Н.К. Рерих и др.

³ Рылов А.А. Воспоминания. — С. 184.

Карягин стал только после 1919 года, поскольку в каталоге Первой государственной свободной выставки произведений искусства 1919 года, где было представлено пять его работ («На речке», «Пруд», «Купальщица», «Атака» — масло; «Отдых» — акварель и пастель), он был в числе художников, не входивших в какое-либо общество¹.

Год смерти П.П. Карягина неизвестен, принято считать — после 1928-го.

Адреса П.П. Карягина в Петербурге

1. Угол Английской наб. и Новоадмиралтейского канала, 74/2, кв. 6.
2. В.О., 1-я линия, 4, кв. 20.
3. Алексеевская ул., 10, кв. 31.

Картины П.П. Карягина, хранящиеся в музеях

1. Центральный военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи (СПб.):
 - «Штыковая атака». 1910. Холст, масло. Дипломная работа.
 - «Гвардейская конная атака» («Гвардейская конная артиллерия обстреливает французские колонны во время отступления наполеоновской армии»). 1912. Холст, масло.
 - «Ужасы войны. Дошли!». 1918. Холст, масло.
2. Государственный литературный музей «XX век». Мемориальный музей-квартира М.М. Зощенко (СПб.):
 - «Зимний лес». 1923. Картон, фанера, масло.
3. Днепропетровский государственный художественный музей (Днепропетровск):
 - «Сарай». 1906.

¹ Каталог Первой государственной выставки произведений искусства. — Пг., 1919. — С. 5. На выставке было представлено 10 художественных организаций: «Союз молодежи», «Мир искусства», «Товарищество передвижных выставок», «Общество имени Куинджи», «Община художников», «Товарищество независимых», «Петроградское общество художников», «Художественно-промышленное общество», «Союз скульпторов-художников», «Общество взаимного вспомоществования русских художников» и 134 художника, не входивших в какое-либо общество, в их числе и П.П. Карягин.

Также работы художника находятся в частных коллекциях, выставляются на аукционах. В 2010 году Антикварно-аукционным домом «Гелос» (Москва) на торгах был представлен «Портрет неизвестной дамы» кисти П.П. Карягина (1912. Холст, масло).

Литература

1. Нива. — 1917. — № 46–47.
2. Рылов А.А. Воспоминания. — М.; Л., 1940.
3. Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской академии художеств. Т. 2 / Сост. С.Н. Кондаков. — Место изд. не указано, 1914.
4. Флеер М.Г. Русские портреты 1917–1918 гг. — Пг., 1921.
5. Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. — Т. 4. Кн. 2 / Сост. О.Э. Вольценбург и др. — СПб., 1995.

Архивы

1. РГИА. Ф. 789. Оп. 12, 1903 г. Д. И-52.

Ресурсы Интернета

1. <http://www.art-catalog.ru>
2. <http://www.pobeda.ru/content/view/4672/142>
3. www.gelos.ru

Каталоги выставок

1. Отчетные выставки Высшего художественного училища (ВХУ) при Императорской академии художеств (ИАХ). — СПб., 1908. — С. 19, 24.
2. Отчетные выставки ВХУ при ИАХ. — СПб., 1909. — С. 20.
3. Отчетные выставки ВХУ при ИАХ. — СПб., 1910. — С. 4, 24.
4. Выставка рисунков и эстампов в залах ИАХ. 1912–1913. — СПб., 1912. — С. 18, 24.
5. Весенние выставки в залах ИАХ. — СПб., 1913. — С. 12, 29.
6. Весенние выставки в залах ИАХ. — СПб., 1914. — С. 11, 27.
7. Весенние выставки в залах ИАХ. — СПб., 1916. — С. 15, 36.
8. Весенние выставки в залах ИАХ. — СПб., 1918. — С. 9, 22.

9. Петербургская весенняя выставка (при ИАХ). Галерея Лемерсье. — М., 1913. — С. 3, 9.
10. 24-я выставка картин ТЮРХ (Товарищество южнорусских художников). — Одесса, 1913. — С. 9, 17.
11. 11-я годовичная выставка картин Товарищества художников. — СПб., 1914. — С. 10, 21.
12. Осенняя выставка картин Товарищества художников. — Пг., 1915. — С. 10, 22.
13. Первая государственная свободная выставка произведений искусства. — Пг., 1919. — С. 42.
14. Выставка картин художников Петрограда всех направлений за 5-летний период деятельности. 1918–1923. — Пг., 1923. — С. 6, 7, 11, 38.

О.Е. ШИТОВА-БЕЛОВА

Музей «Невская застава»,
Санкт-Петербург

История семьи Берггольц

Родной дом матери был обставлен мебелью красного дерева в стиле ампир... был большой шкаф, набитый книгами роскошных изданий русской классики. Да и вся обстановка в доме была нехарактерна для среднего класса Невской заставы...

М.Ю. Лебединский¹

История семьи и детства Ольги Берггольц неразрывно связана с Невской заставой и начинается в 1879 году. Христофор Фридрихович Берггольц, гражданин города Риги, приехав в Петербург, устраивается по специальности «строительный техник» на Александро-Невскую мануфактуру².

Работа принесла Христофору Берггольцу должность управляющего недвижимым имуществом и приличный доход — дедушка был основным кормильцем семьи вплоть до своей смерти в 1926 году.

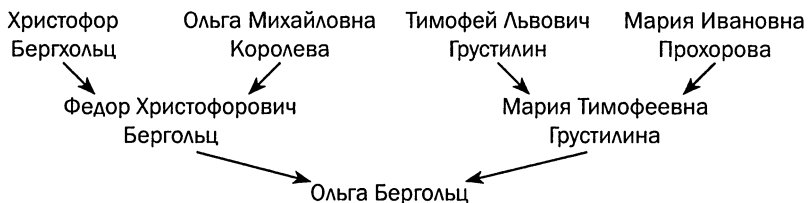
В 1887 году в церкви Смоленской Иконы Божией Матери³ состоялось венчание Христофора Берггольца с горничной Ольгой Михайловной Королевой,

¹ Михаил Юрьевич Лебединский, старший сын Марии Федоровны Берггольц, племянник Ольги Берггольц.

² В советское время — Прядильно-ткацкая фабрика им. В.П. Ногина. Мануфактура была основана в 1837 г. немцем Яковом Палем, выходцем из Ново-Саратовской колонии. В 1840 г. предприятие обосновалось за Невской заставой в селе Смоленском, в двух верстах от Александро-Невской лавры, на Шлиссельбургском тракте. Фабрика выросла из небольшой деревянной лачуги, а сам Яков Паль с женой Марией Николаевной продавали товар, перевозимый на ручной тележке. Затем приобрели лошадей, и постепенно небольшое дело развилось до одного из крупнейших ситценабивных предприятий. Центральной улицей села Смоленского к концу XIX века являлся Палевский проспект (ныне — проспект Елизарова), названный в честь сына основателя мануфактуры Карла Яковлевича Палья. В селе была и Карловская улица (ныне — ул. Пинегина).

³ Церковь не сохранилась. На месте разрушенной церкви расположен сквер между домами 83 и 85 по проспекту Обуховской Обороны.

вдовой мастера Александровского механического завода¹, мещанкой Царского Села.



Фамилия «Берголец» в разное время имела различное написание и произношение. Дедушка Ольги Федоровны, Христофор Фридрихович, по приезде на рабочую окраину Петербурга имел фамилию Берггольц. В 1885 году родился Федор Христофорович (отец поэтессы) — фамилия зарегистрирована уже по-другому: Берголец. В 1910 году появляется на свет Ольга Федоровна, фамилия та же — Берголец. И только с 1911 года, в связи с очередной орфографической реформой, фамилия получает дополнительную букву — «Бергголец». Ранее потерявшаяся буква «h» заменяется буквой «г». Новая фамилия с «лишней» буквой даруется младшей сестре — Марии, родившейся в 1912 году. Именно поэтому в личной карточке члена Союза советских писателей СССР в графе «фамилия, имя и отчество» значится «Берголец Ольга Федоровна», а в графе литературный псевдоним — «Берголец». Хотя встречались и иные варианты написания фамилии: Берхголец (у Льва Успенского), а в протоколе заседания Углического уездного исполкома — Бергольст.

Поскольку дедушка дослужился до управляющего недвижимым имуществом Александро-Невской мануфактуры, в семье была карета для выезда. Об этом писал Лев Успенский: «Вас обгоняли парные выезды директоров и членов заводских правлений — господина Гартмана Ричарда Федоровича, управлявшего Невским химическим, господина Берхгольца, ведавшего землями богача Паля, чьим именем долго еще назывался нынешний проспект Елизарова, господина Ферветтера с Петровской бумагопрядильной — по большей части все немцев»².

¹ Современное название предприятия — ОАО «Пролетарский завод».

² Успенский Л.В. Записки старого петербуржца. — Л., 1970. — С. 125.

Это единственное упоминание о Христофоре Фридриховиче Берггольце в литературе, т. к. ни в архивах, ни в документах предприятия, хранящихся в настоящее время в Музее «Невская застава», сведений о Х.Ф. Берггольце не найдено.

В 1902 году Христофор Фридрихович по представлению Карла Паля становится личным почетным гражданином Санкт-Петербурга¹, а после смерти Карла Яковлевича в 1910 году остается управляющим только жилыми домами фабрики.

По воспоминаниям Ольги Берггольц, в ее семье смешалось три религии: евангелическо-лютеранская деда Христофора, старообрядческая бабушки Ольги Михайловны и православная семьи Грустилиных по материнской линии.

Мать Ольги Федоровны происходила из мещан Рязанской губернии. Семья Грустилиных до 1917 года проживала в доме № 65 по Шлиссельбургскому проспекту (современный адрес: ул. Ткачей, 3). На первых трех этажах размещались квартиры, а на четвертом — Смоленская (Корниловская) вечерне-воскресная рабочая школа. Сюда по воскресеньям приходили на занятия рабочие, гремели тяжелыми сапогами по лестнице и спешили получить знания у Надежды Крупской, учительницы Корниловской школы с 1891 по 1896 годы. А так как среди рабочих Невской заставы марксистские идеи распространялись достаточно быстро, в школе регулярно проводились полицейские обыски. В 1899 году в этом же доме Николаю Львовичу Грустилину принадлежала портерная. Ближайшим приходским храмом к месту проживания семьи Грустилиных была церковь Св. Михаила Архангела на Московской улице (ныне — ул. Крупской). В метрической книге этой церкви за 1882 год в разделе «Родившиеся» имеется запись о рождении от 23 марта дяди Ольги Берггольц по материнской линии Александра Тимофеевича Грустилина под № 48: «Рязанский мещанин Тимофей Львов Грустилин и законная жена его Мария Иванова, оба православнаго исповедания и первобрачные...»². В разделе «Звание, имя, отчества и фамилия

¹ Ольге Берггольц присвоено звание почетного гражданина г. Санкт-Петербурга по распоряжению № 67-р мэра Санкт-Петербурга А. Собчака от 28 января 1994 года.

² Музей «Невская застава». КП № 541, «П»-1708.

восприемников» значатся «сын подмастерья кузнечного цеха Николай Прохоров и города Рязани девица Наталия Грустилина»¹.

До 1901 года семья Берггольц проживала по адресу: Шлиссельбургский проспект, 35, а с 1901 года у них появляется собственный дом на Палевском проспекте. Несмотря на важный пост дедушки О. Берггольц, семья занимала лишь часть второго этажа принадлежавшего ей двухэтажного деревянного дома под номером 6 на Палевском проспекте. Остальная часть дома сдавалась внаем, с чего и выплачивалась долгие годы арендная плата за участок земли Карлу Палю. Об этом позже Ольга напишет: «...владелец бумагопрядильной фабрики Паль скупил эти места и стал по участкам продавать более состоятельным рабочим и мастерам в рассрочку. На участках строились двух- и одноэтажные домишки, владельцы которых почти всю жизнь выплачивали Палю деньги за землю. Постепенно “Палевские места” были застроены, только кое-где остались большие пустые участки...»².

В 1909 году Федор Христофорович Берггольц женился на Марии Тимофеевне Грустилиной. Свекровь, Ольга Михайловна, была крайне недовольна этим выбором. Любимый сын Федор женился на простой мещанке, вместо подобранной партии из соседнего «приличного дома». К тому же спустя всего полгода после свадьбы появляется на свет их первенец, дочь Ольга (будущая поэтесса). Бабушка Ольга Михайловна отказывалась принять невестку с ребенком в дом. Несмотря на все ее протесты, дедушка взял карету и поехал крестить внучку³. Сложные отношения свекрови Ольги Михайловны и невестки Марии Тимофеевны привели к тому, что в отсутствие Федора Христофоровича (в годы Первой мировой и Гражданской войн) они не могли существовать под одной крышей. В 1915 году Мария Тимофеевна с детьми жила на даче в Финляндии, а в годы Гражданской войны под предлогом спасения от голода уехала с дочками из Петрограда в Углич.

На заседании Углического уездного исполкома было рассмотрено заявление Марии Тимофеевны Берггольст и принято решение: предоставить комнату в женском монастыре. В келье Богоявленского монастыря Ольга

¹ Музей «Невская застава». КП № 541, «П»-1708.

² Ленинские искры. Ленинград. 1926. 20 марта.

³ В РО ИРЛИ находится выписка из метрической книги о крещении Ольги Берггольц в церкви Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы.

Берггольц с мамой и сестрой прожила почти два с половиной года. Об Угличе, городе детства, написано ею немало теплых строк: «...мне снилось: я попала в Углич и иду по длинной, широкой, заросшей мелкой зеленой травкой улице; и иду я не то на раннем рассвете, когда сумрак переходит в свет, не то поздним, но светлым вечером, переходящим в ночь, потому что не только небо, но весь воздух и даже дома и деревья, окруженные им, трепетно излучают какой-то серебристо-молочный свет, чуть с голубишной — там, наверху. И вот я иду по зеленоватой, мерцающей улице, а вдали тоже мерцает и светится белая громада собора. Мне обязательно нужно дойти до него, потому что за ним — наша школа и садик, а в садике похлопывают и шумят всеми своими круглыми, как бы жестяными, звонкими листиками огромные липы, и я знаю, что когда дойду до собора, до лип, — наступит удивительное, мгновенное, полное счастье. И я кружу по странно сумеречным улицам, и собор все ближе, все ярче, и все нарастает и нарастает во мне предчувствие счастья, все сильно дрожит и трепещет внутри что-то прекрасное, сверкающее, почти режущее, и все ближе собор, и вдруг — конец: просыпаюсь! Так и не удалось мне за долгие-долгие годы дойти — во сне — до “своего собора”...»¹.

После окончания Гражданской войны отец заберет семью из Углича.

Позднее Ольга вспоминала: «...и вдруг во мне вспыхнула небывалая дотеле нежность к исчезающему из глаз городку... И не отдавая себе отчета в этом так ясно, как теперь, я помню — сердцем помню, как почувствовала, что что-то очень хорошее, светлое остается в Угличе, такое, чего уже никогда-никогда не будет, даже в Петрограде...»²

Ольга рано начала писать стихи. Уже в 1924 году в стенгазете «Красный ткач»³ было опубликовано ее стихотворение о Ленине:

Как у нас гудки сегодня пели!
Точно все заводы встали на колени.
Ведь они теперь осиротели.
Умер Ленин... Милый Ленин...⁴

¹ Берггольц О.Ф. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. Дневные звезды. — Л., 1967. — С. 386.

² Там же. — С. 394.

³ С 1930-х гг. — Комбинат им. Э. Тельмана (ныне — «Невская мануфактура»).

⁴ Берггольц О.Ф. Избранные произведения... — С. 517.

В то же время, бабушка Ольга Михайловна не приняла революцию и в день смерти Ленина поставила благодарственную свечку.

В 1926 году Ольга оканчивает 117-ю единую трудовую школу. Здание сохранилось до наших дней — на пр. Обуховской Обороны, 54. В том же году она пишет статью про Палевский проспект для газеты «Ленинские искры». Палевский жилмассив был построен по проекту архитекторов А.И. Зазерского и Н.Д. Рыбина в 1925–1928 годах, два дома, выходящие на проспект Обуховской Обороны, возведены в 1930-е годы, а дом поэтессы, разрушенный снарядом в декабре 1941 года, находился в глубине двора дома № 12 (в соответствии с современной нумерацией проспекта Елизарова).

После Первой мировой войны Ольга с матерью и сестрой жили на даче в Финляндии, а затем уехали в Углич, и подросшая Ольга с трудом узнала родной дом, изменившийся за время ее отсутствия: «...в полдень приехали мы в Петроград, за родную Невскую заставу. И вдруг оказалось, что наш петроградский дом вовсе не огромный, каким вспоминали мы его почти три года, а маленький... Он был очень даже маленький, и было совершенно непонятно, почему он так уменьшился, пока мы жили в Угличе и мечтали о нем. А сада не было совсем — только четыре березы у полуразрушенной беседки, даже зеленоватого забора с вырезанными в досках сердечками не оказалось...»¹.

Ольга жила в деревянном доме, а рядом на ее глазах начиналось новое строительство каменных домов. Будучи юным корреспондентом «Ленинских искр», восторженная школьница так описывает появление жилого массива: «...Невская застава. Палевский проспект. Маленькие деревянные домишки, березки, тополя, и рядом — красные дома новые, солидные... и вот уже новые большие красные дома глядят на Палевский большими окнами, как полноправные хозяева...»².

В 1925 году Ольга Берггольц приходит в литературную группу «Смена», в которой знакомится со своим будущим мужем Борисом Корниловым — талантливым, самобытным поэтом. Он является автором нескольких поэм, стихотворений и текста известной песни на музыку Д. Шостаковича для кинофильма «Встречный» (1932):

¹ Берггольц О.Ф. Избранные произведения... — С. 400.

² Ленинские искры. 1926. 20 марта.

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река.
Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка?

По семейному преданию, один куплет был написан самой Ольгой Федоровной, а в строках «Кудрявая, что ж ты не рада веселому пенью гудка?» Борис Корнилов обращается к ней.

В 1930 году заканчивается период жизни Ольги Берггольц за Невской заставой. К этому времени Берггольц и Корнилов разошлись, и по окончании университета Ольга уехала в Казахстан со своим однокурсником Николаем Молчановым, который станет ее вторым мужем. По возвращении в Ленинград они поселились на ул. Рубинштейна, 7, в доме, называвшемся «слезой социализма», где на долю Ольги Федоровны выпали тяжелейшие испытания — потеря дочерей, арест и заключение, смерть мужа Николая Молчанова, блокада.

Последний раз Ольга Берггольц посетила дом на Палевском проспекте, чтобы проститься с бабушкой Машей в 1941-м:

«...Я бежала к дому, где родилась, откуда открылся мир, первая любовь и неодолимый зов революции, к дому, откуда ушла в двадцать лет, презирая его и его обитателей за их “мещанскую сущность”, к дому, который почти забыла, — я бежала к нему под гнусным воем снарядов, задыхаясь и обмирая от горя, что, может быть, не увижу его еще один раз. О, хоть раз! Хоть один раз...»¹

В первых числах февраля 1942 года Ольга Берггольц шла по сугробам за Невскую заставу, на работу к отцу, взяв небольшой паек: 250 граммов хлеба, две папироски и бутылочку сладкого чая. Трудный путь по сугробам пролегал по Старо-Невскому, а затем по Шлиссельбургскому проспекту². У Невского завода закурила одну папироску, поделившись с проходящей женщиной. Затем по узкой тропинке через замерзшую Неву и по вырубленным во льду ступенькам, которые сделал ее отец, перебралась на правый берег Невы. При тусклом свете свечи отец не узнал дочь и спросил: «Вам кого, гражданочка?.. Я вас слушаю... На что жалуетесь?»³

¹ Берггольц О.Ф. Избранные произведения... — Т. 2. — С. 492.

² Современный проспект Обуховской Обороны.

³ Берггольц О.Ф. Избранные произведения... — Т. 2. — С. 557.

«...В тот вечер, когда я лежала у папы в амбулатории, он сидел рядом, поглаживая мне то руку, то голову, как иногда делал в раннем моем детстве, когда у нас была корь или ангина.

И оттого, что он вот так поглаживал мне руку и лоб... в лицо мне дохнуло детство, и я вспомнила о Палевском...

— Папа, а что на Палевском? Как тетя Варя? Дуня? (Няня Ольги Берггольц, проживавшая в семье. — *Прим. авт.*)

Он долго молчал, неподвижно глядя на свечку.

— Они умерли от голода. Тетка Варя — по дороге в госпиталь. Авдотья — на своей фабрике, на дежурстве. А дом прошло снарядом.

— Значит... там никто не живет?

— Нет. Никто. Там теперь одни сугробы...»¹.

¹ Берггольц О.Ф. Избранные произведения... — С. 575.

III. MEMORIA

З.Б. ТОМАШЕВСКАЯ

Санкт-Петербург

**Знакомство с Иосифом Бродским.
Интервью для видеофильма
о Писательском доме на канале Грибоедова, 9**

(Запись Елены Захаревич)

У Ахматовой в Комарове

Познакомились мы у Анны Андреевны в «будке», в Комарове. Я приехала сказать, что уезжаю в Крым... У нее была такая манера: Анна Андреевна просит для нее сделать то-то и то-то, привезти такую-то книжку. Ни разу я не сказала: «Нет, не могу», хотя у меня и дочка, и работа. Папа (Б.В. Томашевский. — Е. З.) меня так научил служить ей и любить ее, что для меня сказать ей «нет» было невозможно. И она этим пользовалась, естественно: она знала, что наверняка это будет сделано. И вот я приехала сказать ей, что я уезжаю. Из калитки выходили три мальчика. Анна Андреевна стояла на крыльце и махала им вслед. Один мальчик меня поразил сразу; когда я дошла до нее, она сказала: «Если с этим мальчиком ничего не случится, это будет большой русский поэт». Я сразу поняла, о каком мальчике идет речь. Он был золотой. <...> Здесь (на фотографии. — Е. З.) он кажется темноволосым, но он был не рыже-бронзовый, а золотой, как в Средние века в живописи... Христос был всегда золотой, светлый. <...> Вот Иосиф был точная копия

Иисуса Христа в средневековой живописи. Такое бело-розовое лицо, дивный овал. Зеленые изумрудные глаза. И вот эта рыжая, золотая башка... Вообще необыкновенный мальчик был, а те — так. Как выяснилось, это были Рейн¹ и Бобышев². И я у Анны Андреевны была недолго. Она попросила меня привезти какие-то книги. И через три дня я их привезла. Там был Бродский один и читал, по-видимому, еще много стихов и собирался уходить, и я собиралась уходить. Я очень торопилась. На завтра у меня был билет на самолет. Я сказала Анне Андреевне: «Мне надо собраться». Мы вышли вместе. Когда мы оказались за калиткой, дико рассмеялись, видимо, было какое-то напряжение. Он говорит: «А ты знаешь, я ведь думал, что она давно умерла» (между нами разница в 18 лет, а тут сразу «ты»). Сразу дружба. Так оно и вышло). И тут я стала с большим энтузиазмом рассказывать, что я ее знала все время и всегда.

Бродский о петербургской архитектуре

Мы садимся в поезд. Беседа идет то об одном, то о другом... зигзагом. Выходим на Финляндском вокзале, и он говорит:

— Давай пойдем пешком.

— Ну давай.

Опять рассказываю. Он говорит:

— Раз уж вышли, так давай дойдем до «Крестов». «Кресты» здесь — единственная архитектура, и больше архитектуры нет никакой. Финляндский вокзал — все это не архитектура.

И вот мы подходим к «Крестам», и я ему читаю «Реквием»: я-то его уже знала наизусть. Сначала кусочек из последнего стихотворения именно о «Крестах» — ее завещание. Он это слышал впервые и был потрясен.

— А еще ты помнишь что-нибудь?

— «Мне все равно теперь. Клубится Енисей...»

Иосиф тут меня поцеловал и сказал, что ничего подобного никогда не слышал и со мной не расстанется, пока я не прочту все, что знаю. И вот мы идем через мост, и я читаю ему стихи.

¹ Рейн Е.Б. (род. 1935) — русский поэт и прозаик.

² Бобышев Д.В. (род. 1936) — русский поэт, переводчик, литературовед.

— Давайте я лучше покажу места, где Анна Андреевна жила с Шилейко¹, потом с Судейкиной², и еще что-то, что я знаю.

Наконец мы доходим до Инженерного замка. Я ему показываю место, где я ее впервые увидела. Мы вышли из Михайловского сада и там, где апсида такая, где часовня... стояла Анна Андреевна. Подошли, она сказала: «Вчера арестовали Леву». Вот это я ему все рассказываю, потом там памятник Петру, мой любимый памятник...

— А Медный всадник? — спрашивает он.

— Медный всадник — это какая-то чернильница, — говорю я.

— Ну и дура, — говорит Иосиф. — Памятник — это же не скульптура и архитектура. Это идея. Таких памятников в Ленинграде только два. Медный всадник на вздыбленном коне. Император с одной стороны опирается на Сенат и Синод, с другой стороны — на Адмиралтейство, за ним купол Исаакиевского собора, а показывает он на Академию наук. Вот это памятник. И Ленин на броневичке.

Тут я громко рассмеялась.

— А ты не смейся. То же самое: с одной стороны — «Кресты», с другой — райком партии. Сзади на всякий случай Финляндский вокзал, а показывает он на Большой дом.

Бродский в гостях у Томашевских

Наконец мы добрались до моего дома.

— Знаешь, пойдём мы с тобой хоть чаю выпьем — уже столько часов идем, идем, идем.

Когда мы шли по лестнице, я ему показала наше «убежище», где жила Анна Андреевна. Ей трудно было ходить в пятый этаж³, и потому она попросила снять ей у дворника какое-нибудь место, чтобы поставить там диван. Добряк Моисей Епишкин поставил в подвале диван в свою прихожую.

¹ Шилейко В.К. (1891–1930) — русский востоковед, поэт и переводчик, второй муж Анны Ахматовой.

² Глебова-Судейкина О.А. (1885–1945) — актриса, танцовщица.

³ Квартира Томашевских (№ 130) находилась на пятом этаже в Писательском доме.

Когда мы оказались в нашей квартире, он вошел сначала не в кабинет, а в мою комнату (дверь раскрыта, там стоит рояль и портрет Рихтера). Он посмотрел туда с изумлением:

— Господи, куда я попал?

А на столе — папин портрет:

— Какой свободный человек!

Тут я вспомнила, что болтаю, болтаю, мне завтра улетать, а у меня не сложено ничего. Я должна быстро собраться.

— Так я тебя провожу, ты не волнуйся...

Тут он вытащил Батюшкова, потом Баратынского, начал читать мне какие-то стихи, а я что-то складываю-перекладываю, и утром он меня проводил. Всю дорогу говорил, что ужасно, что живет с мамой и папой в одной комнате.

— Один никогда не могу быть. Это ужасно.

— Ну так если хочешь, оставайся здесь, в кабинете. Я тебе оставлю ключ, и оставайся, — предложила я.

Когда я приехала в Крым, мама, узнав о моем поступке, кидала в меня всеми предметами, какие только под руку попадались. Кричала, что я идиотка полная, завтра же я должна лететь обратно, и кидала мне деньги: «Какому-то мальчишке, которого первый раз увидела, отдала ключи от квартиры?!» Я постепенно стала соображать, что сделала что-то не то, но в то же время ей доказывала, что это же Анна Андреевна сказала то-то и то-то. Постепенно мама все-таки сдалась и ждала, когда кончится мой коротенький отпуск и я наконец уеду.

В это время Иосиф жил у нас в кабинете и читал все, чего он не читал. Прочел всего Диккенса впервые. (В связи с этим мне вспоминается Нобелевская речь Бродского, где он говорит, что «потенциального властителя наших судеб» следовало бы спрашивать, как он относится к Стендалю, Диккенсу, Достоевскому: «Я полагаю, что для человека, начитавшегося Диккенса, выстрелить в себе подобного во имя какой бы то ни было идеи затруднительней, чем для человека, Диккенса не читавшего».)

Дружба Бродского с Настей Томашевской¹ («Настик и хан Юсуф»)

Ну, в общем, мы очень подружились, и подружились настолько, что когда он был в ссылке, он два раза приезжал тайно (в пять утра, в навозных сапогах), знал, что его здесь не предадут.

Настя, маленькая такая, была главным предметом его любви. Как-то пришел Иосиф. А она танцевала. (И танцевала она не танцы, а музыку. Когда Рихтер играл Бетховена, Шопена, Вагнера, что угодно, папа ее выгонял, а Славочка говорил: «Нет, не надо, мне очень нравится, пусть, пусть танцует».) И вот Иосиф как-то пришел, Настя танцевала. Так ему понравилось! Он спросил:

— Когда твой день рождения? Я тебе что-нибудь напишу и нарисую.

И она на него посмотрела так — почему-то всегда боком смотрела — и сказала:

— Мой день рождения легко запомнить: в этот день родился Мусоргский и Бах, а накануне дядя Слава (Рихтер. — *Е. З.*)...

И он влюбился в Настю: водил ее в школу, играл, гулял, даже к врачу водил, а потом поверял мне все ее «высказывания». И вот я сделала такой альбом... Здесь и его письмо к моей маме, почти манифест. Здесь и первое письмо из ссылки — о Баратынском. Здесь и его портрет того времени, когда мы с ним познакомились. Здесь и кабинет отца. Здесь и обещанное поздравление Насте:

Где конфеты и пирог,
Где сырок и где творог?
Где консервы и салат,
Виноград и шоколад?
Где паштет и колбаса?
Где Земля и Небеса?
Все у Насти в хищной пасти...

И картинки... Но тут еще:

Настик ест винегрет
И пирожными хрустит,
Настик смотрит балет,
А Иосиф грустит.

¹ Дочь З.Б. Томашевской.

Здесь нарисовано все: и пластинки, и ложа, в которой она сидит (Настя обожала балет), и т. д. А потом, когда Настя уехала в Крым, он ей написал сказку с 23 картинками — воображаемое путешествие хана Юсуфа (почему-то Настя его так называла) в Крым: «В неизвестный порт Гурзуф прибыл морем хан Юсуф...»

IV. ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

Н.Е. АРЕФЬЕВА

*Государственный литературный музей «XX век»,
Санкт-Петербург*

Первые итоги

Завершается третий год существования нового литературного музея. Пришло время первых итогов, анализа и осмысления пройденного пути. Во-первых, само название музея — «XX век» — перестало удивлять посетителей и коллег, стало привычным для представителей СМИ. Во-вторых (и это наиболее существенно), у нас, сотрудников музея, появилось твердое понимание целей, задач, места самого музея в культурном пространстве, сформировались основные направления и формы работы.

Сложные экономические условия последних двух лет не могли не сказаться на практической работе организации. Так, возможности для пополнения фондов были довольно скромными. Несмотря на это, поисковая работа не прекращалась, фонды музея продолжали расти.

Серьезно пополнилось за прошедший год музейное собрание книжной графики. Было приобретено великолепное собрание из 18 цветных автолитографий знаменитого художника Юрия Алексеевича Васнецова. На книгах с иллюстрациями Ю.А. Васнецова выросло несколько поколений читателей. Его рисунки к произведениям Л. Толстого, С. Маршака, В. Бианки, К. Чуковского стали классикой русской книжной графики.

Также для фондов музея Комитетом по культуре закуплена коллекция автолитографий А.А. Харшака. Особенный интерес для музея заключался в том, что это иллюстрации к книге «Дни нашей жизни» писательницы Веры Кетлинской — одного из старейших жильцов Писательского дома, историей которого музей занимается в первую очередь.

Значительно выросло музейное книжное собрание. За прошедший год научная библиотека музея пополнилась десятками современных изданий разнообразной тематики: это книги о жизни и творчестве знаменитых российских литераторов, исследования в области литературоведения и культурологии, справочная литература. В основной фонд книжного собрания также поступило немало интересных материалов. Так, готовясь к юбилею О.Ф. Берггольц, сотрудники музея в букинистических магазинах города нашли немало прижизненных изданий ее книг, среди которых обнаружались и книги с автографами писательницы.

Отсутствие собственного выставочного помещения по-прежнему является серьезной проблемой и тормозом в развитии музея. С другой стороны, это заставляет искать новые формы выставочной и просветительской работы. Наличие в фондах музея интересных материалов, желание показать их посетителям, а также стремление не пропустить значительные литературные юбилеи подтолкнуло к идее проведения мини-выставок непосредственно в пространстве литературной экспозиции музея. Именно таким образом музей отметил 100-летие со дня рождения Юрия Германа, 70 лет со дня смерти М.А. Булгакова.

Юбилей Ю.П. Германа, одного из признанных мастеров отечественной литературы прошлого столетия, к сожалению, прошел в городе почти незамеченным. Кажется, лишь музей «XX век» отметил своей выставкой эту дату. Ценность этой небольшой экспозиции состояла прежде всего в том, что на ней были представлены подлинные документы, рукописи, личные вещи писателя. Все эти материалы любезно предоставила музею семья Ю.П. Германа — режиссер Алексей Юрьевич Герман и его супруга Светлана Игоревна Кармалита.

Важным событием музейной жизни стал отмечавшийся в мае 2010 года юбилей Ольги Берггольц. В рамках начатого ранее проекта «XX век в лицах» музеем была подготовлена фотоинсталляция, посвященная жизни

и творчеству легендарной «музы блокадного Ленинграда». Материалами для десяти плакатных композиций стали как известные фотографии поэтессы, так и ранее не публиковавшиеся материалы из фондов музея «XX век», из Государственного архива кинофотодокументов, из собрания Музея-заповедника «Прорыв блокады Ленинграда», Музея «Невская застава».

Этот выставочный проект был назван строчками из стихотворения Ольги Берггольц: «Я никогда героем не была». Название, как нам представляется, выразило суть концепции выставки — рассказать о судьбе поэта, полной драматизма. Помимо фотографий, автографов и книг на выставке было представлено два уникальных экспоната, выразивших общую идею проекта. Это два портрета О.Ф. Берггольц. Автор первого — Л.Г. Кривицкий, один из старейших художников нашего города. Работа была написана им спустя многие годы после войны, однако, по его собственным словам, сам образ поэта, воспоминание о голосе, звучавшем из блокадного репродуктора, жил в его памяти и сердце.

Другой портрет Ольги Федоровны, представленный на выставке, — скульптурное изображение, выполненное Василием Астаповым в 1960 году. Судьба этого произведения по-своему замечательна. Скульптор был знаком с Берггольц еще с войны, долгие годы их связывала дружба и глубокая симпатия. Работа В. Астапова оказалась единственным сделанным с натуры скульптурным портретом Ольги Берггольц. Однако завершить его автор не успел. Отливку из бронзы по гипсовой модели сделал его сын, скульптор Сергей Астапов.

Василий Астапов был признанным мастером портрета. Известны его скульптурные изображения Анны Ахматовой, Михаила Дудина, Михаила Светлова, Пабло Неруды. Как художника его привлекали яркие характеры, драматизм творческой и личной судьбы тех, кого он изображал. Портрет Берггольц не оказался исключением. Автор не пошел по пути создания обобщенного поэтического образа, как это делали многие другие художники, изображавшие поэтессу. Им создан правдивый портрет уже немолодой женщины с огромным грузом потерь и трагического одиночества.

Открытие выставки вызвало большой интерес и привлекло такое количество посетителей, какое музей едва мог вместить. К нам пришли

и ветераны-блокадники, и коллеги, и молодежь. Но не только посетители нашего музея смогли увидеть эту выставку. 8 сентября, в памятный для всех жителей города день, открылась экспозиция в Музее-заповеднике «Прорыв блокады Ленинграда» в городе Кировске Ленинградской области.

Осуществление этого проекта вселило в нас уверенность в том, что ограниченность пространства не является препятствием для реализации даже смелых творческих идей.

Мы убедились в этом и во время очередной ежегодной акции «Ночь музеев», в которой принял участие наш музей. Как и в первый раз, мы предлагали посетителям расширенную экскурсию по истории Писательского дома, которую сопровождали «ожившие» герои рассказов Зощенко, и выставку на лестнице подъезда. Однако в этот раз мы пошли дальше по пути освоения окружающего «немусейного» пространства. Во дворе дома была установлена сцена, где известный петербургский артист Юрий Томашевский читал рассказы Зощенко. Выступление прошло с огромным успехом.

Что касается посетителей, пришедших в музей во время акции, то в этом году их было в три раза больше, чем в прошлом. Практически все сотрудники музея были включены в проведение акции, график экскурсий уплотнен, обеспечены хорошая подготовка и слаженная работа участников мероприятия.

Стали традиционными «Встречи у Зощенко» — регулярные мероприятия музея, проводимые в мемориальной квартире писателя. В течение года их гостями были: Александр Мелихов, Валерий Попов, Юлия Беломлинская, Валерий Черешня, Владимир Шпаков и многие другие. У этих встреч сформировалась своя аудитория, а музей стал одной из площадок городской литературной жизни.

Продолжает свою работу музейный кинолекторий. Дважды в месяц посетители имеют возможность увидеть уникальные, часто неизвестные ранее или забытые ленты. Тематически деятельность кинолектория связана с одним из главных направлений в работе музея — изучением истории Писательского дома. Как выяснили сотрудники музея, значительное количество фильмов снято по произведениям знаменитых жильцов нашего дома либо по написанным ими сценариям. Так, только фильмография Евгения Шварца насчитывает более двадцати названий!

Продолжил музей и свою издательскую деятельность. В конце 2009 года вышла в свет монография О.Ю. Шилиной «Творчество Владимира Высоцкого

и традиции русской классической литературы». Ольга Юрьевна многие годы занимается изучением творчества В. Высоцкого, является автором более тридцати научных работ о нем. В монографии автор предпринимает попытку показать не только литературный контекст творчества В.С. Высоцкого, но и его вклад в продолжение и развитие классических традиций.

Издание книги было приурочено к 30-летию со дня кончины поэта. Другая памятная дата — 25 января, день его рождения, — стала датой презентации книги. Презентация прошла в зале партнерского учреждения культуры — Центральной библиотеки им. М.Ю. Лермонтова.

Среди разрабатываемых в настоящий момент проектов — две большие выставки из цикла «XX век в лицах»: «Братство пера» (к 90-летию образования группы «Серапионовы братья») и к 115-й годовщине со дня рождения Е. Шварца. Несмотря на открытый вопрос с финансированием, работа по этим направлениям идет полным ходом.

Отдельно хотелось бы остановиться на проекте создания входной зоны музея. Эта идея родилась достаточно давно и связана с теми проблемами, с которыми музей сталкивается уже не первый год. Прежде всего это проблема доступности. Расположенный во дворе жилого дома, отгороженный от внешнего мира решеткой, калиткой и кодовыми замками, музей оказался местом, куда обычному посетителю не так-то просто попасть. Изменить существующее положение могут наружные указатели, которые необходимо разместить на двух фасадах здания: со стороны канала Грибоедова и Малой Конюшенной улицы. Указатели, на наш взгляд, облегчат поиск музея и привлекут потенциальных посетителей.

Еще одним элементом разрабатываемого проекта является информационный стенд, расположить который планируется под аркой, непосредственно у входа во двор. Стенд должен содержать как постоянную информацию (название музея, время работы, перечень экскурсий), так и сменную (о выставках, работе кинолектория, встречах с писателями).

Главной же идеей проекта является расширение экспозиционного пространства музея за счет территорий, ему не принадлежащих. Проект этот в известной степени новаторский и требует серьезных согласований. Однако давний опыт плодотворного сотрудничества с Товариществом собственников

жилья «Писательский дом» позволяет надеяться на возможность его осуществления.

Задуманное расширение экспозиционного пространства планируется осуществить путем создания двух зон: во дворе Писательского дома и на лестнице подъезда, в котором расположена мемориальная квартира М.М. Зошенко. Под аркой и на стенах здания решено разместить выставочные стенды с информацией о знаменитых жильцах дома.

Лестницу предполагается сделать пространством для временных выставок музея. Для этого необходимо изготовить специальное оборудование, которое позволило бы размещать разнообразные выставочные материалы. Опыт уже нескольких подобных выставок, проведенных музеем без специального оборудования, с использованием самых простых подручных материалов, внушает уверенность в возможности осуществления и востребованности подобной идеи.

Реализация данного проекта поможет изменить имидж музея, увеличить его привлекательность и доступность. Кроме того, задуманная нами экспозиция во дворе Писательского дома позволит расширить деятельность музея до масштаба, отраженного в названии.

Задумывая подобный проект, мы, естественно, не могли не думать и об увеличении количества посетителей: в настоящее время музей вынужден ограничиваться приемом лишь десяти-пятнадцати человек одновременно. Это серьезно затрудняет работу как со школьными классами, так и с обычными туристическими группами. А это потеря многих потенциальных посетителей! В случае реализации проекта музей сможет предложить возможность отдельного посещения экспозиции во дворе, мемориальной квартиры или комплексную экскурсию. Кроме того, наличие особой мемориальной зоны во дворе дома позволит музею проводить праздники, презентации, концерты и другие нестандартные мероприятия, невозможные в нынешних условиях.

Новые музеи возникают по-разному. Редкая удача, когда все необходимые условия сходятся во времени и пространстве. Чаще это процесс мучительный. Он требует людей, готовых к самоотдаче и терпению, к поиску выходов из самого безнадежного положения, твердо верящих в нужность начатого дела. В музее «XX век» работают именно такие люди. Поэтому он живет, развивается, ищет новые формы диалога со своими посетителями.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. П.П. Карягин. Гвардейская конная атака (Гвардейская конная артиллерия обстреливает французские колонны во время отступления Наполеоновской армии). 1912. Холст, масло. Из фондов Центрального военно-исторического музея артиллерии инженерных войск и войск связи.
2. П.П. Карягин. Ужасы войны. Дошли! 1918. Холст, масло. Из фондов Центрального военно-исторического музея артиллерии инженерных войск и войск связи.
3. П.П. Карягин. Штыковая атака (дипломная работа). 1910. Холст, масло. Из фондов Центрального военно-исторического музея артиллерии инженерных войск и войск связи.
4. П.П. Карягин. Зимний лес. 1923. Картон, фанера, масло. Из фондов ГЛМ «XX век».
5. П.П. Карягин. Портрет неизвестной дамы. 1912. Холст, масло, 82×62 см. Из частной коллекции Натальи Валерьевны Черновой.
6. П.П. Карягин. Автопортрет (Выставка Товарищества художников, 1917). Журнал «Нива», 1917, № 46–47, с. 710.
7. Здание амбулатории фабрики «Красный Ткач», где работал Ф.Х. Берггольц (современный адрес: ул. Тельмана, 10). Фото И.В. Малкаевой. Из фондов Музея «Невская застава».
8. Один из домов Палевского жилмассива (современный адрес: пр. Елизарова, 4). Из фондов Музея «Невская застава».
9. Богоявленский монастырь (г. Углич), в келье которого в 1918–1920 гг. жила М.Т. Берггольц с дочерьми Ольгой и Марией. Из фондов Музея «Невская застава».
10. Панорама Ситцепечатной фабрики К.Я. Паля. Нач. XX века. Из фондов Музея «Невская застава».

11. Смоленская (Корниловская) школа. В 1882–1918 гг. здесь жила семья Грустилиных. Из фондов Музея «Невская застава».
12. Копия выписки из заседания Углического уездного исполкома (1918 г.). Из фондов Музея «Невская застава».
13. Федор Христофорович и Мария Тимофеевна Берггольцы (1915 г.). Фотокопия из фондов Музея «Невская застава».
14. Л.Г. Кривицкий. Ленинград. Радио. 1942 год. Ольга Берггольц. 1972. Картон, масло. Собственность художника.
15. Ольга Берггольц и скульптор Василий Астапов. 1968. Из фондов ГЛМ «XX век».
16. В.А. Шанская. Память. 2010. Картон, акрил. Из фондов ГЛМ «XX век».

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---------------------------|---|
| От составителей | 3 |
|---------------------------|---|

I. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

| | |
|--|----|
| <i>В.П. Муромский</i> М.М. Зощенко в его самооценке (из опыта несовпадения художественного творчества и его интерпретации) | 4 |
| <i>А. Коткевич</i> Меланхолия как источник творчества. Рассказы и повести Михаила Зощенко | 15 |
| <i>А.Д. Семкин</i> «Подлейшее глумление» или скепсис философа? (Об отношении М.М. Зощенко к религии и вере и об изображении в его творчестве священника и священства) | 22 |
| <i>И.А. Свириденко</i> Крым в судьбе и творчестве Михаила Зощенко | 35 |
| <i>Е.И. Исаева</i> История создания пьесы Евгения Шварца «Тень» | 45 |
| <i>И.Н. Шатова</i> Анаграмматический карнавал петербургских эмоционалистов | 55 |
| <i>А.В. Кулагин</i> Иосиф Бродский в творческом сознании Юрия Визбора | 65 |

II. ИССЛЕДОВАНИЯ

| | |
|---|----|
| <i>Т.М. Смурова</i> Художник штабс-капитан Петр Павлович Карягин | 80 |
|---|----|

| | |
|------------------------------|----|
| <i>О.Е. Шитова-Белова</i> | |
| История семьи Бергольц | 89 |

III. MEMORIA

| | |
|---|----|
| <i>З.Б. Томашевская</i> | |
| Знакомство с Иосифом Бродским. Интервью для видеofilmа о Писательском доме на канале Грибоедова, 9 (Запись Елены Захаревич) .. | 97 |

IV. ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

| | |
|--------------------------|-----|
| <i>Н.Е. Арефьева</i> | |
| Первые итоги | 102 |
| Список иллюстраций | 109 |

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ

«XX век»

Альманах
XX век

Вып. 2

Редакторы *Елена Липлавская, Ирина Худякова*

Корректор *Екатерина Гайдель*

Обложка *Виктора Селейкова*

Дизайн и верстка *Натали Кириловой*

Подписано в печать 26.10.2010.

Формат 60×84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура Franklin Gothic Book.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,0

Заказ № 547. Тираж 500 экз.

Издательство ООО «Островитянин»,

199106, Санкт-Петербург, ул. Опочинина, 5-52

www.ostrovityanin.spb.ru

Отпечатано с электронного макета
в ГУП «Типография «Наука»»,
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12



П.П. Карягин. Гвардейская конная атака (Гвардейская конная артиллерия обстреливает французские колонны во время отступления Наполеоновской армии). 1912. Холст, масло.
Из фондов Центрального военно-исторического музея артиллерии инженерных войск и войск связи



П.П. Карягин. Ужасы войны. Дошли 1918. Холст, масло.
Из фондов Центрального военного-исторического музея артиллерии инженерных войск и войск связи



П.П. Карягин. Штыковая атака (дипломная работа). 1910. Холст, масло.
Из фондов Центрального военно-исторического музея артиллерии инженерных войск и войск связи



П.П. Карягин. Зимний лес. 1923. Картон, фанера, масло.
Из фондов ГЛМ «XX век»



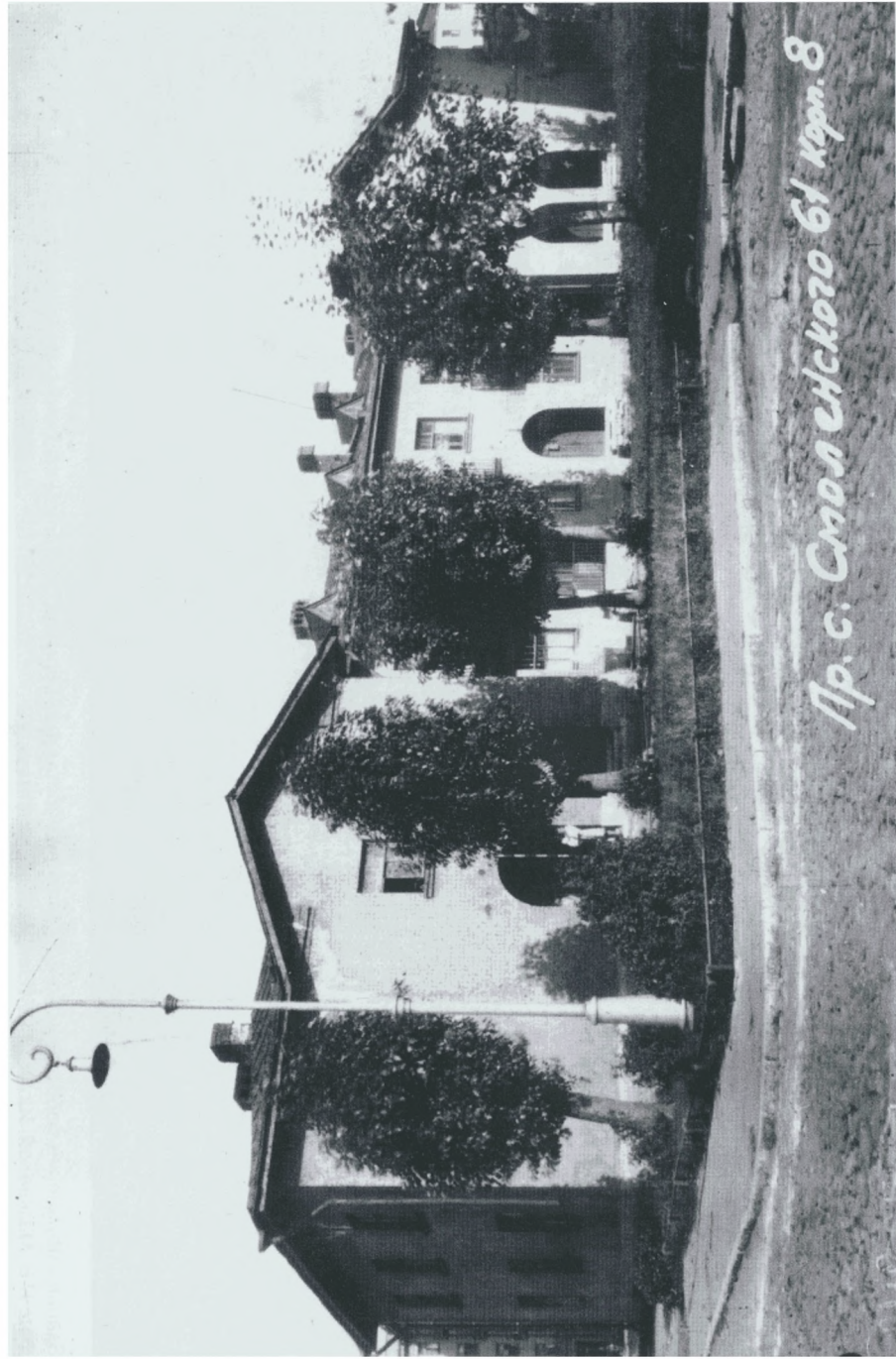
П.П. Карягин. Портрет неизвестной дамы. 1912. Холст, масло, 82×62.
Из частной коллекции Натальи Валерьевны Черновой



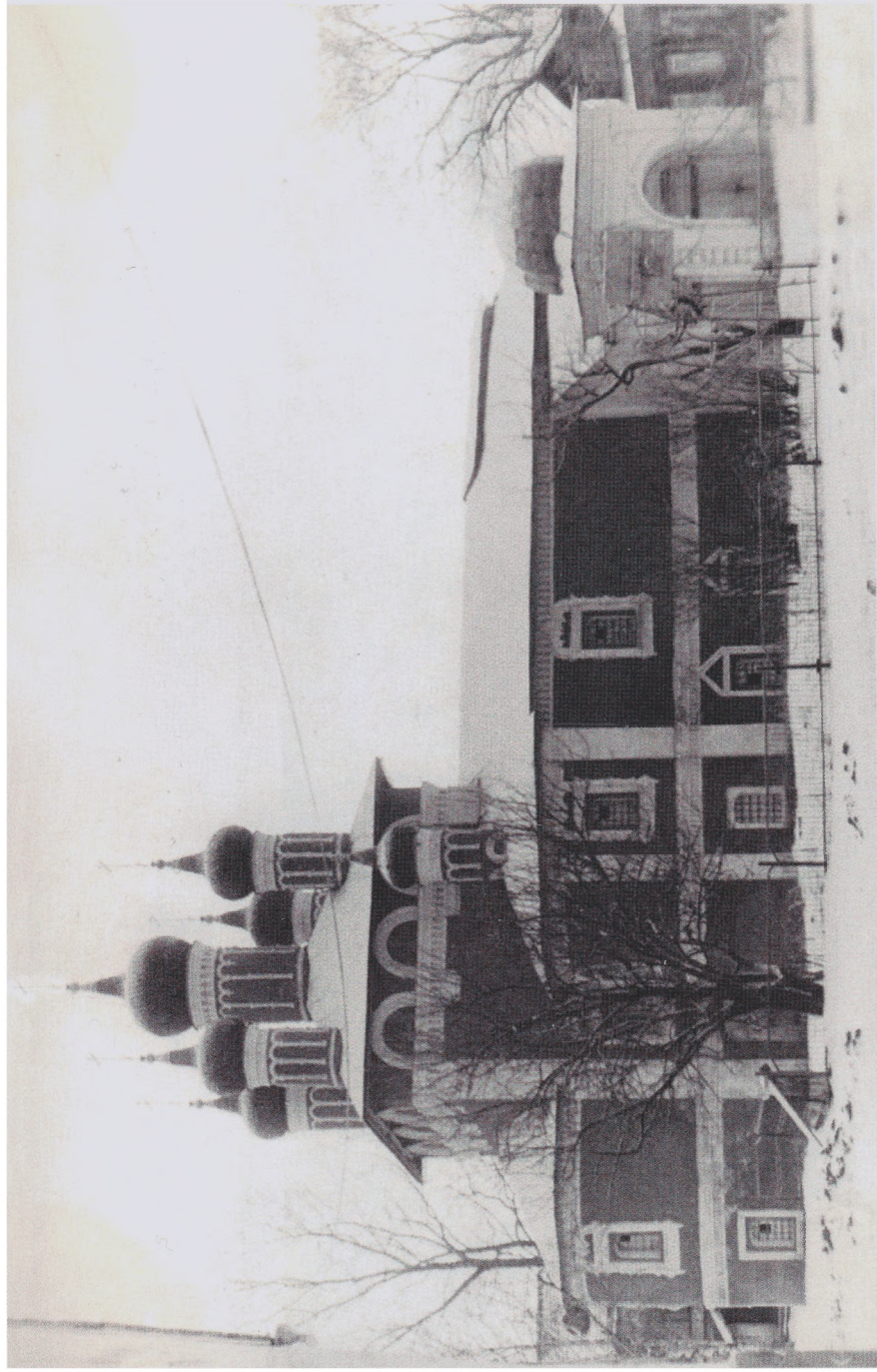
П.П. Карягин. Автопортрет (Выставка Товарищества художников, 1917).
Журнал «Нива», 1917, № 46-47, с. 710



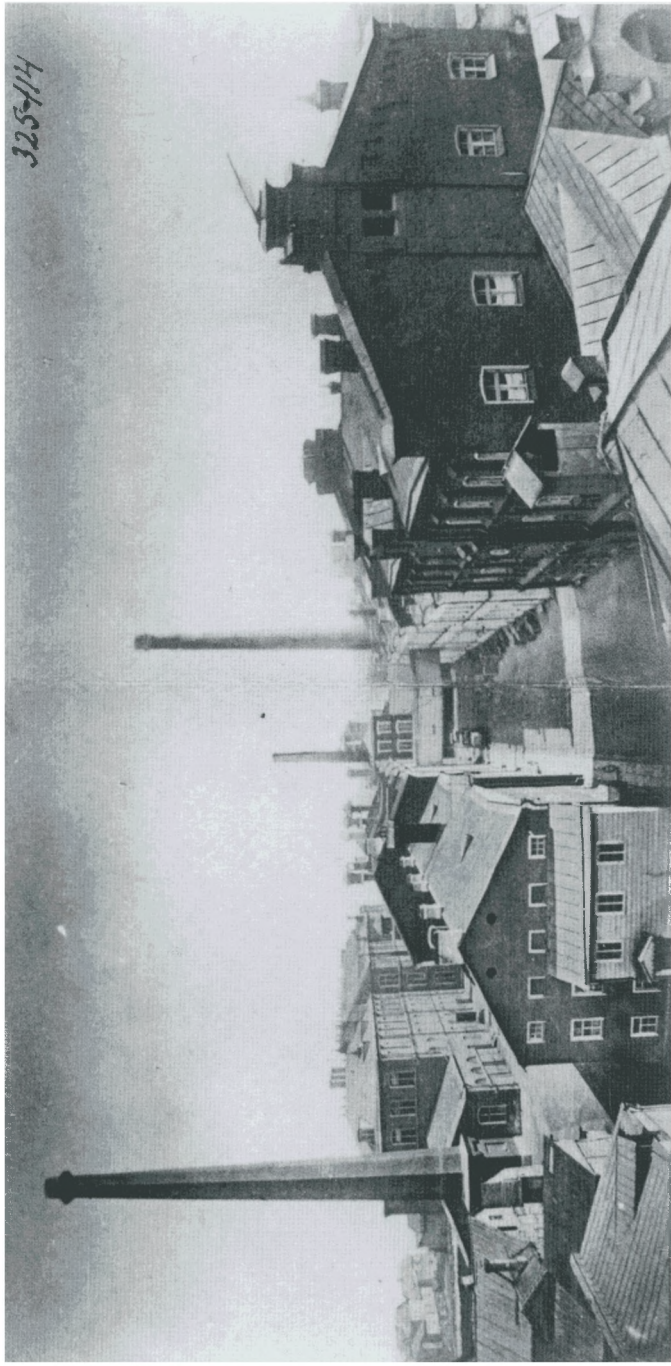
Здание амбулатории фабрики «Красный Ткач», где работал Ф.Х. Берголец (современный адрес: ул. Тельмана, 10).
Фото И.В. Малкаевой. Из фондов Музея «Невская застава»



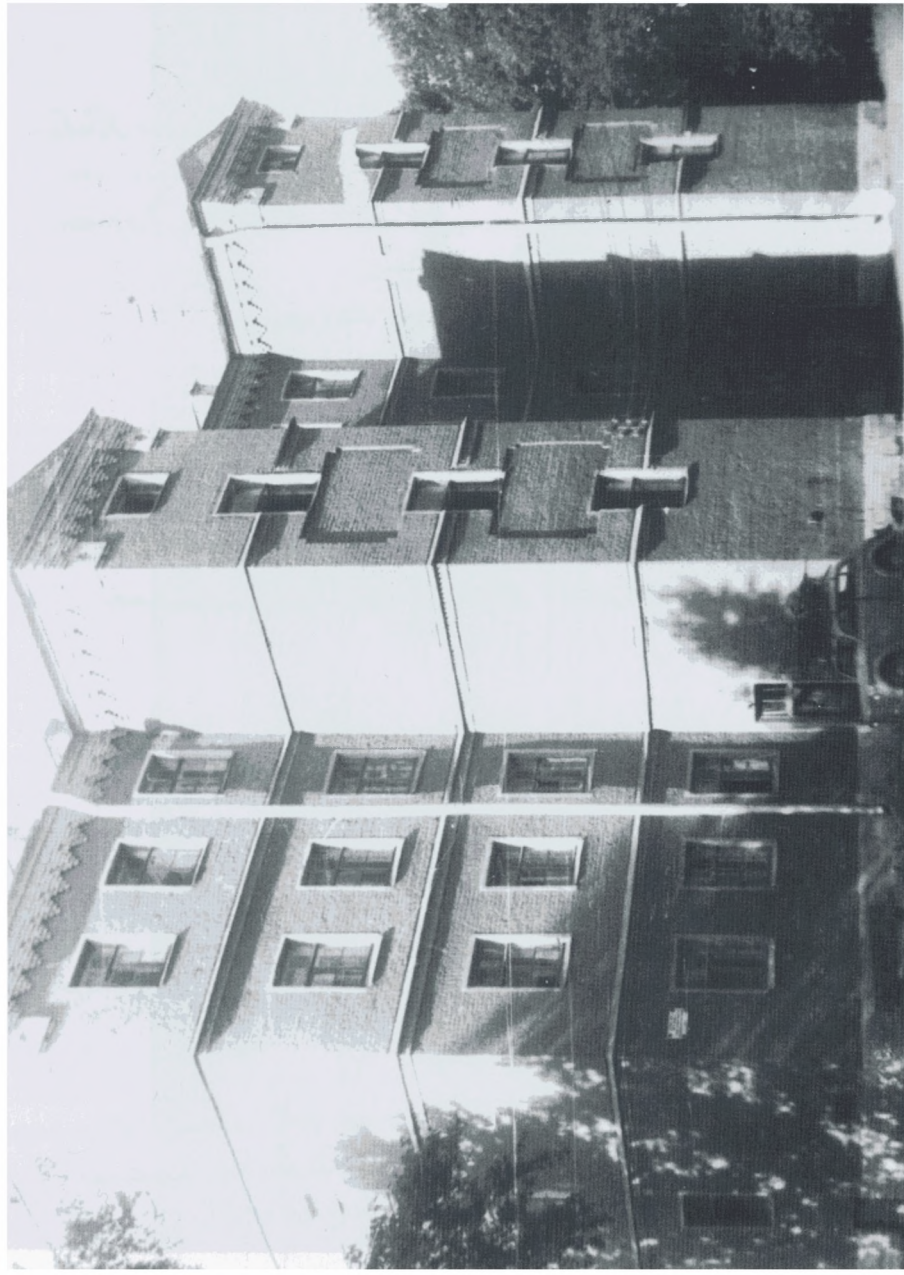
Один из домов Палевского жилмассива (современный адрес: пр. Елизарова, 4). Из фондов Музея «Невская застава»



Богоявленский монастырь (г. Углич), в келье которого в 1918–1920 гг. жила М.Т. Берггольц с дочерьми Ольгой и Марией.
Из фондов Музея «Невская застава»



Панорама Ситцепечатной фабрики К. Я. Паля. Нач. XX века. Из фондов Музея «Невская застава»



Смоленская (Корниловская) школа. В 1882–1918 гг. здесь жила семья Грустиминых. Из фондов Музея «Невская застава»

населения г. г. Углича.

Присутствовали.

Председатель Комиссии т. Галкин член Рабочего Союза т. Михайлов член Город. Комиссии т. Великов, представитель Компартии т. Зорин.

Председатель заседания т. Галкин.

Секретарь т. Царевский.

Решено

Постановили.

Заслушав заявления
г. Марии Тимофеевны
Бергманст.

Комната предоставлена
в женском монастыре

Заслушав заявление
г. Фред. Селина Ермолов
кой Волости Никиты
Николаевны Галкиной.

В виду неясности ея заяв-
ний, отклонить.

Заслушав заявление
недопроткома

Оставить вопрос откры-
тым.

Заслушав заявление
г. Николая Михайловича
Меркушева

Предоставлена квартира
в доме Алены Ивановны
г. Калашниковой.



Федор Христофорович и Мария Тимофеевна Берггольцы (1915 г.).
Фотокопия из фондов Музея «Невская застава»



Л.Г. Кривицкий. Ленинград. Радио. 1942 год. Ольга Берггольц.
1972. Картон, масло. Собственность художника



Ольга Берггольц и скульптор Василий Астапов.
1968. Из фондов ГЛМ «XX век»



В.А. Шанская. Память. 2010. Картон, акрил. Из фондов ГЛМ «XX век»

