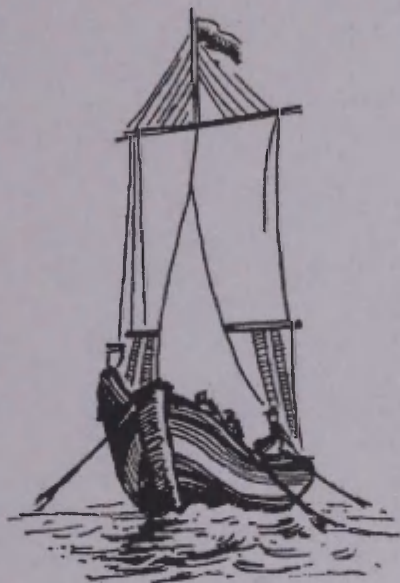


UNIVERSITAS TARTUENSIS  
HUMANIORA: LITTERAE RUSSICA



БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК  
XVII

РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ  
И ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

ТАРТУ 2006

HUMANIORA: LITTERAE RUSSICA

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

XVII

TARTU ÜLIKOOLI  
VENE KIRJANDUSE ÕRPETOOL  
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

HUMANIORA: LITTERAE RUSSICA

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК  
XVII

РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ  
И ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА



TARTU ÜLIKOOLI  
KIRJASTUS

Настоящий сборник издается под эгидой международной редколлегии: **Humaniora: Litterae Russica**, утвержденной на заседании Совета философского факультета Тартуского университета 8 февраля 2006 г.:

И. Белобровцева (Эстония), Д. Бетеа (США), А. Данилевский (Эстония), А. Долинин (США), Л. Киселева (Эстония) — председатель редколлегии, А. Лавров (Россия), Р. Лейбов (Эстония), А. Немзер (Россия), А. Осповат (США), П. Песонен (Финляндия), Л. Пильд (Эстония), Т. Степанищева (Эстония), П. Тороп (Эстония), О. Ханзен-Леве (Германия)

*Редактор тома:* Л. Пильд

*Технический редактор:* С. Долгорукова

*В редактировании настоящего тома участвовали:* М. Боровикова, Ф. Винокуров, Р. Войтехович, А. Данилевский, Л. Киселева, Т. Кузовкина, Р. Лейбов, Т. Степанищева

Все статьи и публикации настоящего тома прошли  
предварительное рецензирование  
Kõik kogumiku materjalid on läbinud eelretsenseerimise  
All manuscripts were reviewed

*Авторские права:*

Статьи и публикации: авторы, 2006

Составление: Кафедра русской литературы Тартуского университета, 2006

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
фонда "Eesti Kultuurkapital"  
Raamatu väljaandmist on toetanud "Eesti Kultuurkapital"*

ISSN 0207-4702  
ISBN 9949-11-428-4

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press  
www.tyk.ee  
Eesti / Estonia

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Очередной том «Блоковского сборника» составлен по новым принципам: все публикуемые здесь статьи прошли предварительное (анонимное) рецензирование.

Издание посвящено преимущественно литературе русского модернизма и ее взаимосвязям с творчеством писателей XX века.

Среди статей первого раздела сборника важное место занимают исследования о Блоке и рецепции творчества поэта в литературе XX века. В статье Д. Магомедовой «“Андреевский” пласт в пьесе Блока “Песня Судьбы”» анализируются «андреевские» реминисценции в известном драматическом сочинении Блока, остававшиеся до сих пор не замеченными литературоведами. Статья Р. Войтеховича «“Имя твое — птица в руке”: из чего сделаны стихи Цветаевой» продолжает изыскания на тему «Цветаева и Блок»: автор статьи предлагает новое прочтение первого стихотворения из цикла М. Цветаевой “Стихи к Блоку”. В статье Ф. Винокурова «“Воспоминания о Блоке” Евгения Замятина: генезис и структура» заявлена тема, не становившаяся еще объектом исследовательского внимания: творческие контакты Евгения Замятина и Александра Блока.

В работе М. Боровиковой «Литературное окружение М. Цветаевой в 1900-е гг.: к истории литературного дебюта» говорится о влиянии ранних цветаевских стихотворных опытов на поэзию символиста второго ряда — Эллиса и о литературном диалоге двух поэтов. Основанная на архивном материале заметка О. Лекманова вводит в научный оборот имя одного из представителей массового символизма — поэта и исторического романиста Зиновия Давыдова.

В исследовании Л. Пильд «Константин Случевский и Лермонтов (о стихотворениях Случевского, написанных пятистопным хореем)» анализируется «лермонтовский» пласт

в текстах одного из важнейших предшественников русской модернистской поэзии.

Во второй раздел сборника включены избранные материалы международной научной конференции «Статус писателя в русской литературе XX века: метрополия и диаспора», проводившейся в Тарту 24–26 сентября 2004 г.

Формированию индивидуальной мифологии писательского статуса в творчестве Алексея Ремизова посвящены статьи А. Грачевой «Борьба за статус писателя в литературной иерархии и тактика самозванства (по материалам архива А. М. Ремизова)» и С. Доценко «“Библией мух бьет”: автобиографический миф А. Ремизова».

А. Немзер в статье «Поэт после поэзии: самоидентификация Давида Самойлова» исследует, как складывается концепция истории русской поэзии у Давида Самойлова, и какое место в истории русского стихотворства поэт отводит себе.

В работе Е. Нымм на материале критических статей предсимволиста Иеронима Ясинского описывается формирование литературной репутации Чехова в начале XX века.

Литературному статусу русских писателей-эмигрантов в Литве 1920–1930 гг. посвящена статья П. Лавринца о «лимитрофной» литературе. Своеобразной типологической параллелью к работам о статусе русских писателей XX века является работа Р. Вейдеманна, анализирующая «судьбу» и общественное значение эстонских писателей в XX столетии.

Раздел «Публикации» включает в себя выборку из эпистолярного наследия поэта Константина Случевского (публикатор и автор комментария — Л. Соболев), а также дополнения к изданию: К. К. Случевский. Стихотворения и поэмы. СПб., 2004. (Новая библиотека поэта), предоставленные для публикации Л. Соболевым. Завершается раздел переводом немецкоязычных мемуаров журналиста Э. Мешинга о Федоре Сологубе, осуществленным С. Исаковым.

## СОДЕРЖАНИЕ

### РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ И ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Д. Магомедова (Москва). «Андреевский» пласт в пьесе Блока «Песня Судьбы» .....	9
Л. Пильд (Тарту). Константин Случевский и Лермонтов (о стихотворениях Случевского, написанных пятистопным хореем) .....	19
О. Лекманов (Москва). Сосед Пастернака: жизнеописание Зиновия Давыдова .....	35
М. Боровикова (Тарту). Литературное окружение М. Цветаевой в 1900-е гг.: к истории литературного дебюта .....	41
Р. Войтехович (Тарту). «Имя твое — птица в руке»: из чего сделаны стихи Цветаевой .....	54
Ф. Винокуров (Тарту). «Воспоминания о Блоке» Евгения Замятина: генезис и структура .....	67

### ИЗ МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ «СТАТУС ПИСАТЕЛЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: МЕТРОПОЛИЯ И ДИАСПОРА»

Е. Нымм (Тарту–Нарва). И. И. Ясинский о литературном статусе А. П. Чехова .....	90
С. Доценко (Таллинн). «Библией мух бьете!»: автобиографический миф А. Ремизова .....	102
А. Грачева (Санкт-Петербург). Борьба за статус писателя в литературной иерархии и тактика самозванства (по материалам архива А. М. Ремизова) .....	139

А. Н е м з е р (Москва). Поэт после поэзии: самоидентификация Давида Самойлова .....	150
П. Л а в р и н е ц (Вильнюс). Статус русского эмигрантского писателя и «лимитрофная» литература .....	175
Р. В е й д е м а н н (Таллинн). О статусе (= судьбе) писателя в Эстонии .....	195

## ПУБЛИКАЦИИ

Из переписки К. К. Случевского. <i>Публикация и комментарии</i> Л. С о б о л е в а (Москва) .....	204
Переписка К. К. Случевского с А. Г. Достоевской. <i>Публикация</i> Л. С о б о л е в а .....	209
Дополнения к изданию: К. К. Случевский. Стихотворения и поэмы. СПб., 2004. (Новая библиотека поэта). <i>Публикация</i> Л. С о б о л е в а .....	222
С. И с а к о в (Тарту). Забытые воспоминания Э. Мешинга о Ф. Сологубе .....	233
Эдгар Мешинг. Федор Кузьмич Сологуб. 1863–1927. Воспоминания. <i>Перевод с немецкого, публикация и комментарии</i> С. И с а к о в а .....	239
Resümee .....	246
Contents .....	260

## «АНДРЕЕВСКИЙ» ПЛАСТ В ПЬЕСЕ БЛОКА «ПЕСНЯ СУДЬБЫ»

ДИНА МАГОМЕДОВА

1 декабря 1912 г., получив неожиданное предложение В. Мейерхольда о постановке драмы «Песня Судьбы» в Александринском театре, Блок попытался заново осознать для себя собственное отношение к пьесе четырехлетней давности, так и не поставленной на сцене и холодно принятой критиками и читателями. Хотя, по его собственному признанию, к 1910 г. он сам отошел от «Песни Судьбы» и разочаровался в ней<sup>1</sup>, но, начав готовить свои пьесы к переизданию в сборнике «Театр», он опять «почувствовал для себя» важность этой драмы и попытался наметить ее возможную переработку: «Буду пытаться выбросить оттуда (и для печати, и для возможной сцены) все глупое, также то леонид-андреевское, что из нее торчит. Посмотрим, что останется тогда от этого глуповатого Германа» [СС-8: 7; 188].

Тема «Блок и Леонид Андреев» обстоятельно разрабатывалась в 1960–1970 гг. тартуским исследователем В. И. Беззубовым<sup>2</sup>. Однако большая часть сопоставлений и наблюдений исследователя относится к критической прозе Блока. Систематического сопоставления принципов драматургии Блока и Андреева, не говоря уже об отдельных текстуальных переключках, как это ни странно, никогда не проводилось, не говоря уже о более широких сравнительных исследованиях, выявляющих андреевские реминисценции в лирике Блока. Что же касается «леонид-андреевского» в «Песне Судьбы», то этот вопрос был поставлен в работе И. С. Приходько «Песня Судьбы и Книга Судеб: (Философема судьбы в драмах «Песня Судьбы» А. Блока» и «Жизнь Человека» Л. Андреева)»<sup>3</sup>. По мнению исследовательницы, Блок создал свою пьесу «как бы в полемике с Л. Андреевым. “Жизни Человека” он противопоставляет

“Судьбу Героя”; бессилию человека перед неумолимым роком — радостную готовность ответить на зов Судьбы; сгоревшей свече, символизирующей трагическую обреченность человеческой жизни, — дорогу как символ Свободы и предопределения в выборе Судьбы»<sup>4</sup>.

Вопрос о многообразных источниках «Песни Судьбы» неоднократно ставился в науке о Блоке. Не оспаривая и не отменяя ни одного из существующих прочтений пьесы, мы считаем необходимым указать на еще один текст, входящий в «леонид-андреевский» пласт наряду с драмой «Жизнь Человека». Речь идет о повести Андреева «Тьма», опубликованной в 1907 г. в альманахе «Шиповник» и получившей многочисленные отклики в критике 1907–1908 гг.<sup>5</sup>

Сюжет повести, основанный на действительном случае, повествует о том, как знаменитый и неуловимый революционер-бомбометатель накануне тщательно подготовленного террористического акта, загнанный сыщиками, укрывается в публичном доме. В развитии действия повести четко выделяются четыре этапа. Первый эпизод. Выбрав проститутку Любу, которая показалась ему спокойнее и серьезнее других, герой повести невольно втягивается в спровоцированный ею психологический и словесный поединок. При этом каждый из героев имеет самое смутное представление о мире, в котором живет его собеседник, и сталкивается с ним впервые. Мгновения взаимного искреннего интереса и сочувствия сменяются взаимными оскорблениями и обвинениями. Герой пытается объяснить девушке, что его гонят и преследуют те самые люди, которым он отдал всю свою жизнь, и в этот момент его жизнь кажется ему самому «чистой и мучительно прекрасной». Но едва только он пытается пожалеть девушку, вынужденную жить по другим законам, и, «подчеркивая свое отношение к девушке как к человеку», почтительно целует ей руку, она неожиданно ударяет его по лицу. Когда же он сам приходит в ярость и требует объяснений, она отвечает «с зловещей убедительностью»: «Какое же ты имеешь право быть хорошим, когда я — плохая?». И добавляет: «Я сказала — стыдно быть хорошим. А ты этого не знал?».

С этого момента начинается второй эпизод повести: удар и утверждение «стыдно быть хорошим» внезапно обнаруживают, что герой не в силах оправдать собственную жизнь даже перед самим собой, что все, чем он жил до сих пор, оказывается бессмысленным и чужим. Но это внутреннее отречение от себя прежнего для героя оказывается не опустошением, а освобождением. Объявив о решении остаться в публичном доме с Любой, он пьет вместе с другими обитательницами публичного дома и провозглашает: «Если нашими фонариками не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и полезем все во тьму».

Обычно критики, как и большинство исследователей, останавливаются именно на этих двух эпизодах, сводя к описанному перелому и отречению героя от себя и своего дела все содержание повести. Но вслед за этим апофеозом «тьмы» следуют еще два не менее важных эпизода, корректирующих то, что произошло в первой половине повести. Один из них является зеркальным отражением первой встречи героев. Воспроизводится еще один разговор между ними, уже после пирушки с проститутками. Герой вновь, уже по просьбе Любы, рассказывает ей о своем деле и товарищах, и теперь переворот происходит в ней: теперь она готова отречься от прежней жизни и забыть о своей «ненависти к хорошим». И так же, как герой осознал чужую правду после ее слов «стыдно быть хорошим», так героиня ощущает, что к ней приходит «новая правда», которая несет с собой «не страх, а радость».

И, наконец, в финальном эпизоде наутро после пережитой ночи обнаруживается, что террориста опознали и сообщили в участок. В оцепленный полицией публичный дом приходит пристав с сыщиками, безоружный и не одетый террорист не пытается сопротивляться и молча, со спокойной улыбкой, ждет ареста, после которого неминуемо должна последовать казнь. Люба вначале кокетничает с полицейскими, «предавая его наивно и откровенно», затем внезапно бросается к его ногам, кричит: «Он лучше вас всех», а завершается повесть многозначительной фразой: «Точно только теперь начиналась серьезная, настоящая опера».

Даже по этому схематичному пересказу повести «Тьма» можно обнаружить несколько очень важных сюжетных переключек с «Песней Судьбы».

Главное сходство заключается в ситуации встречи героя с женщиной, принадлежащей к чужому для него миру. Мир героини отчасти выпадает и из общих представлений о социальной норме: Люба — проститутка, о Фаине Друг Германа говорит: «Вы знаете, кто такая Фаина <...>? — Просто-напросто каскадная певица с очень сомнительной репутацией» [СС–8: 4; 111]. И у Андреева, и у Блока первое столкновение завершается ударом по лицу (Фаина бьет Германа бичом)<sup>6</sup>, после которого для героя наступает психологический перелом и добровольное отречение от всей прежней жизни, уход от нее и погружение в чужой для себя стихийный (у Андреева — хаотический!) мир.

Но если бы сходство ограничивалось только этой общей ситуацией «встреча — удар — уход — отречение», то намеченная параллель между текстами могла бы показаться исследовательской натяжкой. Важно увидеть, что переключки между повестью Андреева и драмой Блока многочисленны и принципиальны.

Начнем с портретов обеих героинь. В первом описании героини «Тьмы» говорится: «На сидевшей было глухое черное платье. <...> И профиль у нее был простой и спокойный, как у всякой порядочной девушки, которая задумалась. <...> В каждом хорошо поставленном доме есть одна, даже две такие женщины: одеты они бывают в черное, как монахини или молодые вдовы, лица у них бледные, без румян, и даже строгие...»<sup>7</sup>. В описаниях Фаины повторяются все указанные атрибуты: черное платье, бледное строгое лицо, сходство с монахиней: «Как монахиня, была она в черном платке», — рассказывает Монах Елене во Второй картине [СС–8: 4; 115]. «Она в простом черном платье, облегающем ее тонкую фигуру, как блестящая змеинная чешуя», — так описано первое появление Фаины перед Германом в Третьей картине [СС–8: 4; 127]. «Фаина опускается в кресле и бледнеет [Четвертая картина. СС–8: 4; 139]. Мотив «змеи», звучащий и в песне Фаины («Эй, берегись! Я вся — змея!» — [СС–8: 4; 127]) также имеет со-

ответствие в тексте «Тьмы». Чувствуя, что девушка может его предать, террорист думает: «Взять эту **гибкую змеиную шею** и сдавить; крикнуть она, конечно, не успеет. И не жалко: правда, теперь, когда рукою он удерживает ее на месте, она ворочает головой совершенно **по-змеиному**» [275].

Очень важно, что и в повести Андреева, и в драме Блока акцентируется внеличное начало конфликта между героями: и Люба, и Фаина воплощают до сих пор незнакомое героям начало народной души. Ср.: «И строго, с зловещей убедительностью, за которой чувствовались **миллионы раздавленных жизней**, и моря горьких слез, и огненный непрерывный бунт возмущенной справедливости — она спросила» [287]. «Она принесла нам часть народной души. <...> **Эти миллионы окутаны ночью**; еще молчат их дремлющие силы, но они уже презирают и ненавидят нас. <...> В моей душе разверзается пропасть, когда я слушаю песни Фаины. Эти песни, точно костры, — дотла выжигают пустынную, дряблую, интеллигентскую душу» [Четвертая картина. СС-8: 4; 134].

И в повести Андреева, и в драме Блока народное начало отождествляется с бунтующими раскольниками. Герой «Тьмы» говорит: «— Отец — доктор, военный врач. Дед был мужик. **Мы из старообрядцев**» [281]. Решение порвать со своей прежней жизнью для героя сопровождается ощущением, что он открывает в себе глубинные раскольничьи истоки: «Словно с каждой выпитой рюмкой он возвращался к какому-то первоначально своему — к деду, к прадеду, к тем **стихийным первобытным бунтарям**, для которых бунт был религией, а религия — бунтом. Как линючая краска под горячей водой — смывалась и блекла книжная чуждая мудрость, а на место ее вставало свое собственное, дикое и темное, как **голос самой черной земли**. И диким простором, безграничностью **дремучих лесов, безбрежностью полей** веяло от этой **последней темной мудрости** его; в ней слышался смятенный крик колоколов, в ней виделось кровавое зарево пожаров, и звон железных кандалов, и исступленная молитва, и сатанинский хохот тысяч исполинских глоток — и черный купол неба над непокрытой головой» [298]. Фаина, как это неоднократно подчер-

кивается в тексте драмы, тоже происходит из раскольников и вспоминает о том, «как горели деды» [СС–8: 4; 144].

Совпадают и размышления героев «Тьмы» и «Песни Судьбы» о возникшем у них чувстве свободы. Герой Андреева: «И все свободнее ему становилось — и наконец ясно стало, что он такой же, как и был, и совершенно **свободен и может идти куда хочет**» [292]. Герман: «Вы не понимаете меня! Вы думаете, что я — раб? Нет, я **свободный! Я не знаю только, куда идти, но все пути свободны!**» [СС–8: 4; 147].

И у героя «Тьмы», и у Германа мотив «темноты» появляется в момент, когда они пытаются понять, что их ждет в будущем: «Кончено так кончено. В темноту так в темноту. А что дальше? **Не знаю, темно**» [292], — говорит герой «Тьмы». «Ты — навстречу — неизбежная? Судьба? Какие темные очи. Какие холодные губы. **Только не спрашивай ни о чем... Темно... Холодно... Не могу вспомнить...**», — бредит Герман в последней картине драмы [СС–8: 4; 165].

Обе героини сразу же угадывают в герое своего долго ожидаемого «суженого». «**Я давно тебя ждала**» [287], — говорит Люба. «**Долго ждала тебя, все очи проглядела, вся зарей распылалась, вся песнями изошла, вся синими туманами убралась, как невеста фатой**» [СС–8: 4; 144], — говорит Фаина в Пятой картине драмы. При этом и в повести, и в драме угадывание суженого происходит перед зеркалом: «**Как увидела тебя сегодня в зеркале, так сразу и метнулося: вот он, мой суженый, вот он, мой миленький. И не знаю я, кто ты, брат ли мой, или жених, а весь родной, весь близкий, весь желанненький...**» [291]. Фаина гадает на жениха перед зеркалом и видит в нем лицо Германа: «**Давай погадаем, как, бывало, гадала на Святках, — не увижу ли в зеркале жениха? <...> Не обмани, зеркало: кого увижу, тот и будет жених <...> Жених мой, приди ко мне, суженый, погляди на меня!**» [СС–8: 4; 139, 144].

И у Андреева, и у Блока в связи с темой добровольного самоотречения возникает тема Христа. Герой «Тьмы» размышляет: «Раздай имение неимущим. Но ведь это имение и **это Христос**, в которого я не верю. Или еще: кто душу свою положит — не жизнь, а душу — вот как я хочу. Но разве сам

Христос грешил с грешниками, прелюбодействовал, пьянствовал? Нет. Он только прощал их, любил даже. Ну, и я ее люблю, прощаю, жалею, — зачем же самому? Да, но ведь она в церковь не ходит. И я тоже. Это не Христос, это другое, это страшнее» [293]. Финал «Тьмы», когда террориста передают<sup>8</sup> и он молча, не оказывая сопротивления, ждет ареста и будущей казни, не только поддерживает евангельские коннотации, но и позволяет увидеть связь с ними названия повести: «Но теперь ваше время и **власть тьмы**» (Лк 22: 53). О параллели Герман — Христос уже неоднократно говорилось в литературе о Блоке, в частности, в работах З. Г. Минц, Т. М. Родиной, И. С. Приходько<sup>9</sup>.

Приведенными параллелями связь повести Андреева и драмы Блока отнюдь не исчерпывается. В черновом автографе и первой публикации пьесы в альманахе «Шиповник» текстуальных переключек с «Тьмой» было гораздо больше. Так, в сцене в уборной Фаина спрашивала у Германа: «**Так ты немец?**», что почти буквально повторяет вопрос Любы: «**Ты не немец?**» [268]. Еще один вопрос Любы: «**Вы не писатель?**» переключается с вопросом Фаины: «**Ты, может быть, тоже писатель?**».

До сих пор мы оставались в пределах сопоставительного анализа двух текстов, не касаясь внетекстовых фактов, свидетельствующих о воздействии повести Андреева на Блока. Представляется существенным, что Блок ознакомился с текстом «Тьмы» еще до ее публикации. 26 сентября 1907 г. состоялось чтение повести на «Среде» Андреева. По воспоминаниям мемуаристов, у Андреева болел зуб, и прочитать повесть попросили Блока<sup>10</sup>. Таким образом, первое знакомство с повестью совпало с интенсивной работой над пьесой осенью 1907 г. В статье «Литературные итоги 1907 года» Блок, откликаясь на выход третьего выпуска альманаха «Шиповник», упомянул о «Тьме», сравнивая ее с пьесой «Жизнь Человека» «“Жизнь Человека” Андреева (в первом альманахе) — произведение замечательное: грудь автора прикрыта щитом, лицо его — гордое лицо человека; автор рассказа “Тьма” (в третьем альманахе) открыл свою грудь для горькой и отравленной

стрелы противоречий, он не защищен уже ни искусством, ни гордым сознанием, которое заставило победить человека “не-знаемого, нечувствуемого никем”»<sup>11</sup>.

Реминисценции из «Тьмы» обнаруживаются не только в «Песне Судьбы», но и в стихотворениях и статьях Блока. Так, явные отсылки к тексту Андреева обнаруживаются в стихотворении «Унижение» (1911), действие которого происходит в одной из комнат публичного дома. Так, не вполне мотивированное внутренней логикой стихотворения упоминание о казни в первой строфе стихотворения может быть объяснено именно «Андреевским» подтекстом:

В черных сучьях деревьев обнаженных  
Желтый, зимний закат за окном.  
(К эшафоту на казнь осужденных  
Поведут на закате таком) [ПСС–20: 3; 19].

Повторяется отмеченная уже в драме «змеиная» тема в описании героини («Словно змей, тяжкий, сытый и пыльный, / Шлейф твой с кресел ползет на ковер»). Строки, завершающие стихотворение («Так вонзай же, мой ангел вчерашний, / В сердце острый французский каблук»), перекликаются с упоминанием о том, что Люба постукивала по паркету «высокими французскими каблуками» [269]. Наконец, с текстом повести в стихотворении перекликается дважды упоминаемый звон шпор за дверью комнаты:

Чу! По мягким коврам прозвенели  
Шпоры, смех, заглушенный дверьми...  
<...>  
Он не весел, твой свист замогильный...  
Чу! опять — бормотание шпор...

Ср.: «Вдруг в коридоре зазвучали голоса, шаги; зазвенели шпоры, мягко и деликатно, как это бывает только у молодых офицеров, и все это приближалось — и остановилось у их двери. <...>

Еще раз стук в дверь, смех, ругательство, щелканье шпор, и все отодвинулось от двери и погасло где-то в конце коридора» [280–281].

Выявленный в сообщении «андреевский» пласт в пьесе «Песня Судьбы» не отменяет ее прочтения через гностический сюжет о пленной Душе мира. Напротив, перед нами — еще один план «соответствий», дающий возможность множественной перекодировки смысла драмы путем соотнесения ее текста с разными источниками. О том, что сюжет повести Андреева также потенциально несет в себе не только эмпирический, но и универсальный символический смысл, свидетельствуют не только отмеченный выше евангельский подтекст, но и явно присутствующие в «Тьме» мотивы «вечного возвращения», и древнего «воспоминания» (анамнесиса), чрезвычайно важные и для «Песни Судьбы». Ср.: «И вдруг с необыкновенной ясностью, почти осязательностью, ему представилось, что все это уже было <...> будто он жил уже когда-то, — но не в том доме, а в месте, очень похожем на это, и как-то действовал, и даже был очень важным в этом смысле лицом, вокруг которого что-то происходило. <...> И затем не раз в течение этой необыкновенной ночи он ловил себя на том, что, глядя на какую-нибудь вещь или лицо, старательно припоминал их, вызывая из глубокой тьмы прошедшего или даже совсем не бывшего» [281–282]. Воспоминание Германа о Куликовской битве в Пятой картине начинается словами: «Все, что было, все, что будет, — обступило меня: точно эти дни живу я жизнью всех времен, живу муками моей родины» [СС–8: 4; 148].

Проведенное сопоставление свидетельствует о том, что тема «Блок и Леонид Андреев» не исчерпана. Выявление «андреевского» пласта в творчестве Блока — насущная проблема комментария к его поэзии, прозе и драматургии.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Ср.: «К этому времени (1910 г.) я решительно уже считал “Песню Судьбы” дурацкой пьесой» (*Блок А. А. Дневник // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 188.* Далее все ссылки на это издание — СС–8, с указанием тома и страницы).
- <sup>2</sup> См.: *Беззубов В. И. Александр Блок и Леонид Андреев // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 226–320; Его же. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. С. 156–250.*

- <sup>3</sup> Художественный текст и культура: Тезисы докладов Всеросс. науч. конф. Владимир, 1993. См. также: *Приходько И. С.* Мифопоэтика Блока. Владимир, 1994. С. 52–53.
- <sup>4</sup> *Приходько И. С.* Мифопоэтика Блока. С. 52.
- <sup>5</sup> См., напр.: *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // Русская мысль. 1908. № 1; *Амфитеатров А.* Талант во тьме // Амфитеатров А. Против течения. СПб., 1908; *Воровский В.* В ночь после битвы // Воровский В. Литературная критика. М., 1971; *Антон Крайний* <З. Н. Гиппиус> Репа // Весы. 1908. № 2 и др.
- <sup>6</sup> Ср.: «Взвизгнув дико, Люба с силою ударила его по бритой щеке. Воротничок покатился по полу, и сам он пошатнулся, но устоял на ногах. И, страшно бледный, почти синий, но все так же молча, с тем же видом высокомерия и горделивого недоумения, остановился на Любе своими тяжелыми, неподвижными глазами. Она дышала часто и смотрела на него с ужасом» [277–278]. «*Герман вскакивает на эстраду. Взвившийся бич сухим плеском бьет его по лицу, оставляя на щеке красную полосу. Каким-то случайным движением Герман падает на колени и смотрит на Фаину. В зале стало тихо. Вызывающая улыбка на лице Фаины пропадает. Рука с бичом упала. Взор ее далек и бесконечно печален*» [СС–8: 4, 129–130].
- <sup>7</sup> *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2. С. 267. Далее все ссылки на это издание повести даются в тексте с указанием страницы.
- <sup>8</sup> О Любе говорится: «На него, с тех пор, как пришла полиция, она ни разу не взглянула, предавая его наивно и откровенно; и он видел это, и улыбался странной усмешкой...» [306].
- <sup>9</sup> См.: *Минц З. Г.* Блок и Гоголь // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 67–68; *Родина Т. М.* Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 186; *Приходько И. С.* Мифопоэтика А. Блока. С. 40–41.
- <sup>10</sup> См. также письмо Блока к матери 28 сентября 1907 г.: «У Андреева болел зуб, потому новый рассказ его читал вслух я. <...> Новый рассказ Андреева большой, написан на тему “стыдно быть хорошим”, не из лучших для Андреева. Есть великолепные места» [СС–8: 8; 210]. Ср. также воспоминания Сергеева-Ценского об отзыве Блока после чтения: «В этой вещи вы превзошли самого себя... “Тьма” является самым гениальным из ваших произведений».
- <sup>11</sup> *Влок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. С. 119. Далее — ПСС–20, с указанием тома и страницы.

## КОНСТАНТИН СЛУЧЕВСКИЙ И ЛЕРМОНТОВ (О СТИХОТВОРЕНИЯХ СЛУЧЕВСКОГО, НАПИСАННЫХ ПЯТИСТОПНЫМ ХОРЕЕМ)

ЛЕА ПИЛЬД

В своей работе «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» К. Ф. Тарановский вводит в научный оборот понятие «лермонтовский цикл», подразумевая под ним все стихотворные вариации на тему «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, написанные пятистопным хореем<sup>1</sup>. Исследователь перечисляет русских поэтов второй половины XIX века — авторов таких вариаций и указывает в каждом конкретном случае количество созданных ими «лермонтовских» поэтических произведений. Наряду с А. К. Толстым, Фетом, Полонским и др. Тарановский называет и Константина Случевского<sup>2</sup>, однако не обозначает количества обращений к стихотворению Лермонтова. Ничего не говорится и о самих стихотворениях Случевского — они в работе Тарановского не названы.

Между тем, таких стихотворений у Случевского несколько. В собрании сочинений 1898 года, композиция которого тщательно продумана автором, со стихотворениями так называемого лермонтовского цикла мы встречаемся почти в каждом разделе (цикле). Это — «Ты нежней голубки белокрылой...», 1895; «Приди», 1858 (раздел «Женщина и дети»); «Спетая песня», 1874 (раздел «Лирические»); «Нет ограды! Не видать часовни!», 1880 (цикл «Черноземная полоса»); «Если вспомнить: сколько всех народов...», 1883 (цикл «Из дневника одностороннего человека»). Во втором томе: «Ночью в лесу», 1890 (раздел «Баллады, фантазии, сказы»); “Monte pincio”, 1859 (раздел «В пути»). В цикле «Песни из Уголка», которым завершается первый том, стихотворения, отсылающие к «Выхожу один я на дорогу...» появляются лишь в издании 1902 г. («Вот она — глубокая трясина», 1898 и «Старый дуб

листвы своей лишился...», 1901). Подчеркнем, что среди произведений, не включенных в собрание сочинений, нет ни одного стихотворения, вызывающего в памяти «Выхожу один я на дорогу...».

Некоторые из перечисленных текстов выделены композиционно в рамках соответствующих (разделов) циклов: они либо завершают цикл («Нет ограды! Не видать часовни!»), либо подготавливают финал раздела, то есть находятся в числе нескольких завершающих раздел текстов («Приди!», “Monte pinçio”), либо маркируют начало отдельной части внутри раздела (например, стихотворение «Спетая песня» начинает скрытый микроцикл, посвященный песне как поэтическому жанру внутри раздела «Лирические», а стихотворение «Ночью в лесу» открывает «балладную» часть, следующую за антологическими стихотворениями в разделе «Баллады, фантазии, сказки»). Все это позволяет сделать заключение, что вариации на тему «Выхожу один я на дорогу...» для Случевского имеют вполне осознанный характер. Попытаемся проследить, каков смысл этих неоднократных обращений к названному стихотворению Лермонтова, и как они связаны с обширным «лермонтовским» пластом в лирике Случевского — поэта, чье дарование на рубеже 1850–1860-х гг. было приравнено авторитетным литературным критиком к лермонтовскому<sup>3</sup>.

Начнем с одного из самых ранних текстов. Это стихотворение «Приди!» 1858 г. Как и у Лермонтова, здесь речь идет о лирическом «я», пытающемся найти контакт с окружающей его природой:

Дети спят. Замолкнул город шумный,  
И лежит кругом по саду мгла!  
О, теперь я счастлив, как безумный,  
Тело бодро и душа светла<sup>4</sup>.

Внутреннее созвучие героя с природой (садом) заключается в том, что и душа героя, и наполненный мглой сад переживают полноту существования отдельно друг от друга, самостоятельно. Они не мешают друг другу. Сад — «полон мглой» — темен, а душу героя наполняет свет — это противопоставле-

ние подчеркнуто рифменной парой «мгла — светла». Столь же отдельной жизнью от героя (и друг от друга) живут «залив» («спит залив каким-то духом скован»), «роса» («Ветра нет, в траве роса лежит»), «месяц» («Полный месяц, словно очарован, / Высоко и радостно дрожит»). Месяц переживает сходное с героем эмоциональное состояние, лихорадочное возбуждение («радостно дрожит», ср.: «я счастлив, как безумный»), однако оно никак не связано с радостью героя. И природный и человеческий миры в стихотворении распадаются на целый ряд обособленных сфер, каждая из которых живет автономной жизнью. Не случайно стихотворение начинается с короткой констатирующей фразы («Дети спят. ...»), имитирующей ритмически начало третьей строки «Выхожу один я на дорогу...» («Ночь тиха. ...»). Внутренний свет и подобие равновесия образуются в душе «я» только в случае «покоя» в «мирах» окружающих. На грамматическом уровне «покой» в природе характеризуется близкими по семантике глаголами, описывающими большей частью статическое, пассивное состояние («спят», «замолкнул», «лежит», «дремлет» и т.д.). Таким образом трансформируется у Случевского лермонтовский мотив «покоя». «Покой» в природе возможен, но только за счет обособления, а не объединения. Сам же главный персонаж стихотворения оказывается двойником лермонтовского Демона, носителем злого начала; сближение его с героиней и любовь к ней должны как будто бы повлечь за собой освобождение от зла: «Демон сам с Тамарою, ты знаешь, / В ночь такую думал добрым стать...» (69). Тем не менее, обращение «я» к «ты» уже предполагает неудачу: ведь если отношения спроецированы на текст поэмы Лермонтова (и призваны воспроизвести в жизни ее сюжет), то исход заранее предопределен и поэтому та, к которой обращены эти слова, не верит им: «Не бледней! Послушай, ты теряешь / Час за часом! Звезд не сосчитать!»).

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что уже в этом раннем тексте Случевский как бы пытается «переписать» Лермонтова. Антитеза индивидуального существования и вселенского бытия, которую стремился снять Лермонтов

в стихотворении «Выхожу один на дорогу...», оказывается у Случевского не снятой, а, наоборот, обостренной с новой силой. Примечательно, что это стихотворение Случевский включает в раздел «Женщина и дети», где есть еще один текст, созданный с проекцией на «Выхожу один я на дорогу...» и другие лермонтовские произведения, написанные пятистопным хорем. В этих стихотворениях взаимоотношения «я» и «ты» даны в сходном ключе: женская любовь нужна лирическому «я», чтобы на мгновение освободиться от «унылости» духа, «темени» прежних времен (метафора, которая в лирике Случевского характеризует не только прошлое, но и поведение героя в прошлом, его нравственный облик). Смысловой доминантой любовной лирики у Случевского оказывается не одиночество, обусловленное избранничеством (как у Лермонтова), а — демонизм, внутренняя порочность героя, которую невозможно побороть, несмотря на тот свет, который излучает любящая героиня. Случевский, таким образом, не только усиливает лермонтовские антитезы, но и пытается представить своего лирического субъекта в гораздо большей степени погрязшим во зле по сравнению с лирическим героем любовной лирики Лермонтова<sup>5</sup>.

Следующий тематический комплекс, представленный в «лермонтовских» стихотворениях Случевского, связан с темой русской деревни, развернутой во многих его поэтических текстах, но наиболее подробно — в цикле «Черноземная полоса» (1898). Цикл завершает стихотворение «Нет ограды! Не видать часовни!». Его ритмико-интонационная структура по сравнению с предыдущим стихотворением в гораздо меньшей степени ориентирована на песню (анapestический зачин находим только в одном случае, лермонтовская звукопись, основанная на повторе определенных гласных «дополнена» аллитерацией трудно произносимых согласных: «Будто поле, что под пар пошло» (123). Стихотворение носит медитативный характер: описывает размышления лирического героя о смерти нескольких поколений деревенских жителей — крестьян. Композиция художественного пространства опять противопоставлена лермонтовской: место, где разворачивается дейст-

вие — сельское кладбище, но оно названо «полем» (замена лермонтовской «пустыни»). «Поле» — ключевое слово стихотворения, оно не только повторяется, но и анаграммируется; сельское кладбище напоминает поле, потому что многие могилы еле видны — в недалеком будущем они сольются с окружающим ландшафтом:

В этот год вы, грядки, помельчали;  
 Помню я: вас больше было тут.  
 Волны смерти тихой зыбью стали,  
 Год еще — и вовсе пропадут (123).

Главной здесь является мысль об исчезающих без следа жителях «простых людей» и о столь же недолговечной — исчезающей памяти («Помню я: вас больше было тут»)⁶. Это стихотворение, как и весь цикл «Черноземная полоса», представляет собой отчетливую (не без опоры на Некрасова) полемику с лермонтовской концепцией родины (деревни, деревенской природы), которая складывается в его поздней лирике. Стихотворение Случевского почти лишено эпитетов (их всего два: «тяжелые», «тихой»). Оно контрастирует по этому признаку с текстами, расположенными в начале цикла, в которых изображены яркие, красочные деревенские пейзажи и не менее многоцветный деревенский быт, воспринимающиеся в контексте всей лирики Случевского как явное «чужое слово». (Ср., напр.:

Полдень. Баба белит хату.  
 Щеки, руки, грудь, спина —  
 Перемазаны в белилах,  
 Точно вся из полотна.

Но сквозь мел сияют очи,  
 Зубы блещут белизной,  
 <...>  
 И малиновая свекла  
 Вдоль здоровых детских щек,  
 С молодым румянцем споря,  
 Распустила яркий сок (108).

Обилие «цветовых» эпитетов не характерно для поэтики стихотворений Случевского. Зато оно характерно для некоторых «пейзажных» лермонтовских текстов: например, цветовая гамма в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) послужила явным образцом для Случевского (у Лермонтова: «*желтеющая нива*», «*малиновая слива*», «*зеленого листка*», «*румяным вечером*», «*в час золотой*», «*ландыш себрестый*»; у Случевского: «*блещут цветы желтизною*», «*малиновая свекла*», «*зеленеющая бакча*», «*молодой румянец*», «*солнце золотое*», «*яркое золото парчи*»). Случевский не просто повторяет лермонтовские цветовые характеристики, но иногда даже пытается их иронически обыграть и не только за счет стилистического снижения. Например, довольно неожиданная метафора «малиновая свекла щек» воспроизводит лермонтовский эпитет («малиновая слива») и сохраняет фоническую связь между двумя лексемами («И малиновая свекла / Вдоль здоровых детских щек»; ср. у Лермонтова: «И прячется в саду малиновая слива»). Композиция художественного пространства и «чужой» (лермонтовский) язык описания призваны создать отстраненный эстетизированный взгляд на русскую деревню. Лирическому «я» цикла тоже свойственен этот взгляд, но он не равен авторскому. «Красивая» деревня — это, по мысли поэта, интеллигентская утопия, плод созерцательного, предельно дистанцированного от реальности и поэтому поверхностного, не проникающего в суть вещей отношения к деревенскому быту. Недаром многие пейзажи описываются «сверху», во втором стихотворении появляется и герой, едущий на коне, а в стихотворении, где повествование также ведется от имени всадника, находим отсылку к «Рыцарю на час» Некрасова («безмятежно настроен»), намекающую на то, что героя, стремящегося построить вокруг себя сказочную утопию, подспудно гнетет вина (ср. замечание И. Анненского о том, что лермонтовские пейзажи описываются во время езды — с коня)<sup>7</sup>. Столь же дистанцированно, как и природа, описываются крестьяне (во время наступления темноты, в сумерки, когда их невозможно четко разглядеть):

По завалинкам у хат  
 Люди в сумерках сидят;  
 Подле кони и волю  
 Чуть виднеются из мглы (117).

В последнем стихотворении цикла индивидуалистический мир героя уходит на второй план. Это подчеркнуто уже в первой строфе: «Спят тут люди, *все* под Богом ровни» (ср. «Выхожу *один* я на дорогу...»). Лермонтовскому «покою» как приобщению к жизни Вселенной одного — противопоставляется покой забвения, абсолютного исчезновения многих (людей). Противопоставление «я — мир» конкретизируется («я — простые люди»), а лермонтовская антитеза, как и в предыдущем стихотворении усиливается. «Покой» «я» — это самообман, иллюзия, он невозможен, если огромный мир простых людей при их жизни недоступен для познания, контакта, а после их смерти он без остатка исчезает.

Та же мысль (о несопоставимости масштаба смерти многих с экзистенциальными горестями одного) более явно представлена в «лермонтовском» стихотворении Случевского «Если вспомнить: сколько всех народов...» (цикл «Из дневника одного стороннего человека»):

Если вспомнить: сколько всех народов,  
 От начала и по этот год,  
 Сном могилы смерть угомонила  
 И сложила к мертвым в общий счет...  
 <... >  
 Чем тогда является в сравненье  
 Личной жизни злая суета,  
 Тот порыв, такое-то стремленье,  
 Та иль эта бедная мечта? (157)

Таким образом и в раннем стихотворении «Приди!» и в более поздних текстах Случевский, полемизируя с поздним Лермонтовым, стремится, с одной стороны, углубить, а с другой — расширить трактовку Зла как некоторого универсального начала бытия. Пристальное внимание к «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова может быть обусловлено тем, что Случевский как бы заменяет концепцию этого стихотворения други-

ми, более близкими поэтической системе Лермонтова, трактовками «лермонтовских» тем, то есть не противопоставляет себя великому поэту, а продолжает его. Отметим, что здесь может крыться одна из причин незаинтересованности поэзией Лермонтова некоторых русских декадентов 1890-х гг. (восхищавшийся поэзией Случевского Бальмонт считал поэзию Лермонтова «монотонной»<sup>8</sup> возможно и потому, что поздний Лермонтов был отчасти «переписан» Случевским).

В стихотворении «Спетая песня» (1874) Случевский сосредотачивается на лермонтовском мотиве пения. Образы пения и песни вообще занимают в поэзии и прозе Случевского довольно большое место и, что для нас особенно важно, часто — в связи с творчеством Лермонтова. Анализируемое стихотворение написано в форме обращения к песне как некоторому одушевленному персонажу, отделяющемуся по мере своего звучания от исполнительницы («певуньи»). Как и в двух предыдущих текстах Случевский опять резко трансформирует по отношению к претексту структуру художественного пространства. Песня не объединяет разрозненные миры внутри Вселенной, а, наоборот, удаляется от земли, приближаясь к небу, и не достигает его:

Может быть, что между днем и ночью,  
Не во сне, но у пределов сна,  
По путям молить, идущих к Богу,  
Скорбь земли за далью не слышна! (92)

Однако ритмическая структура этого стихотворения отлична от других вариаций «Выхожу один я на дорогу...» у Случевского, так как здесь в большинстве случаев сохранены анапестические зачины: мелодичность, напевность лермонтовского текста не нарушается, она выходит на первый план. В контексте других стихотворений Случевского о пении и песне («песня» часто является синонимом стихотворного произведения) оно представляет собой исключение: ни музыка, ни поэзия никогда не чуждаются человеческого мира. Скорее всего, Случевский выражает здесь несогласие с лермонтовской концеп-

цией «покоя», как отрешения, освобождения от земных страданий, отождествляя его с погружением в небытие:

Ты найдешь покой неизъяснимый,  
Жизни, смерти и себе чужда!..  
И земля к своей поблекшей груди  
Не сманит беглянки никогда!.. (92)

Улетевшая от земли к небу песня находит абсолютный конец (ср. заглавие: «Спетая песня» — такая, которую уже никто больше не споеет; в заглавии ощутим некрасовский отголосок — отсылка к стихотворению «О муза, наша песня спета!», 1876).

Это стихотворение (как и следующие за ним два текста в разделе «Лирические») является полемически заостренным метаразмышлением, направленным, в первую очередь, на характеристику сущности и целей искусства. Случевский не приемлет искусство, утверждающее идею «покоя». Об этом косвенно свидетельствует и предшествующее «Спетою песне» стихотворение — «Камаринская» (1880) — одно из самых известных произведений Случевского, повествующее о пляшущих мертвецах и написанное размером народной протяжной песни — шестистопным хореем. О том, что радость чужда современному искусству говорит и написанное четырехстопным хореем стихотворение «Где нам взять веселых звуков...» (1881), посвященное песне как поэтическому жанру и отсылающее одновременно к анакреонтике, традиции «легкой» поэзии и народным песням. Обращение к народным песенным (или песенно-плясовым) размерам здесь не является случайностью, а знаменует некий важный для позднего Случевского творческий принцип, восходящий, в частности, к поэтике тех стихотворений позднего Лермонтова, в которых простота ритма и интонации сочетается с множественностью микросюжетов («Дары Терека», 1839) или с изложением историко-философской концепции («Спор», 1841).

Случевский довольно часто при поэтической трактовке весьма серьезных и глубоких (философских, национально-исторических или интимно-лирических) тем использует раз-

меры с так называемой «народной» окраской (четырёхстопный хорей; хорей 4/3). Так, например, хореем 4/3 написана ориентированная на Лермонтова (его балладу «Спор») баллада Случевского «Каменные бабы» (1880)<sup>9</sup>, четырёхстопным хореем — баллада «О царевиче Алексее» (1881), сложная для восприятия, с точки зрения компетентных современников, баллада «Горящий лес» (1895)<sup>10</sup>, стихотворение с множественными подтекстами — «На прогулке» (1881) (колыбельная Мефистофеля; это стихотворение как и весь цикл «Мефистофель» с Лермонтовым связаны не напрямую, а опосредованно через систему неочевидных подтекстов. Так, вероятно, важно, что Демон, обращаясь к Тамаре, переходит на четырёхстопный хорей — как на более понятный для нее язык<sup>11</sup>. Мефистофель, разговаривая с младенцем, также поет в ритме четырёхстопного хорей).

Для всех названных текстов характерна простота ритмико-интонационного рисунка и многомерное, не лежащее на поверхности содержание. Впрочем, круг размеров, которые использует Случевский, когда пишет стихи с многоплановым содержанием, но простым ритмико-интонационным рисунком, конечно же более широк (четырёхстопный дактиль, трехстопный амфибрахий, четырёхстопный анапест и т.д.), и многие из этих текстов генетически совсем не связаны с Лермонтовым. Сам принцип создания подобных стихотворений четко прикреплен к жанру песни (как литературному, так и музыкальному). В стихотворении «Нет, жалко бросить мне на сцену...» (1890) Случевский говорит о предпочтительности для него такого вида словесного творчества, которое не предполагает (для читателя, слушателя) повторного чтения, перечитывания, но предполагает пение, исполнение:

Нет обаянья в повтореньи,  
И слез нельзя перечитать!;  
Для милых песен  
Великий Божий мир не тесен;  
Им книг не надо, чтобы жить... (100)

Очевидно, что речь идет о способах фиксации поэтических текстов в памяти массового читателя. Для широкого читателя нужно писать просто (по форме), но по возможности сочетать с доступной формой глубокое — многомерное — содержание, повествующее о жизненных противоречиях (при частом исполнении постепенно, медленно будет усваиваться и содержание стихотворения, положенного кем-то другим на музыку). Проблема соотносительности формы и содержания в поэтическом тексте для Случевского была очень болезненной: критики зачастую упрекали его в неумении подыскать адекватную форму для небанального содержания его стихов. Поэтому соединение как бы примитивной формы с многослойным содержанием — один из литературно-стратегических приемов Случевского. Следует заметить, что эта линия была продолжена в поэзии Анненского, в стихах которого связь со Случевским прослеживается довольно отчетливо.

Лермонтов, как по всей видимости считал Случевский, в своем поэтическом (песенном) тексте примирил противоречия — отрекся от самого себя, написал в целом нехарактерное для его поэтической картины мира произведение; (ср. автохарактеристику лирического героя Случевского в стихотворении «Устал в полях, засну солидно...», 1884:

Как тишь тиха! Засну, любя  
Весь Божий мир... Но крикнул петел!  
Иль я отрекся от себя? (117)

отчетливо соотносенную с поэтическим миром Лермонтова).

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» превратилось в народную песню, которая обрела широкую известность, а поэт Лермонтов — в знаменитость, почитаемую в России всеми социальными слоями. Случевский, по-видимому, усматривает несоответствие между реальным Лермонтовым и его образом в массовом сознании. Как известно, в 19 веке особой популярностью у композиторов пользовались, в частности, те стихотворения Лермонтова, где доминируют не столь уж частотные для его поэзии темы умиротворения, просветления и / или обращенности к Богу (кроме «Выхожу один я на

дорогу...» — «Ангел», «Молитва», «Когда волнуется желтеющая нива...»).

В 1897 г. в докладе, произнесенном в Министерстве народного просвещения, Случевский выступил против включения текстов Лермонтова в школьную программу, аргументировав свою точку зрения тем, что поэт является скептиком, индивидуалистом и космополитом<sup>12</sup>. Такое публичное заявление безусловно предполагало и ответственность за него. Не только близкий Случевскому круг литераторов, но и немногие читатели и почитатели его стихов, хорошо знали, что дебют Случевского в литературе (конец 1850-х гг.), побудил известных литераторов сравнить его поэзию с лермонтовской. Как «двойника» Лермонтова в литературе Случевский несомненно ощущал себя все последующие десятилетия и вполне сознательно моделировал свой образ именно в этом направлении. Характерно, что в итоговом цикле Случевского «Песни из Уголка» вариации на тему «Выхожу один я на дорогу...» не включены. Они появляются только в отдельном издании цикла (1902) и одна из них представляет собой пародию не столько на текст Лермонтова, сколько, по всей вероятности, на уже сложившуюся в русской поэзии традицию его продолжения, варьирования<sup>13</sup>.

В этом же году публикуется первая часть большого цикла «Загробные песни» (в 1903 году выходят последующие части). В «Загробных песнях» чрезвычайно много отсылок к текстам Лермонтова, но не к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...». Этот факт нельзя признать случайным. Poleмика с поздним Лермонтовым прекратилась. По-видимому, в изменении модели поведения поэта сыграл определенную роль Владимир Соловьев, с которым Случевский был довольно близок, начиная со второй половины 1890-х гг.<sup>14</sup> Как известно, в статье «Лермонтов» Вл. Соловьев, признав за художником слова талант и даже гениальность, обвинил его в крайнем индивидуализме, безответственности перед читателем и обществом, утверждая, что, кому много дано, с того много и спросится<sup>15</sup>. Цикл «Загробные песни» Случевский начинает писать

в конце 1890-годов (в это же время могли происходить и его беседы с Соловьевым о поэзии Лермонтова).

Написав и издав цикл «Загробные песни», Случевский как бы реализовал ту программу поведения художника, которую декларировал Соловьев в работе о Лермонтове и отверг тот тип эстетического отношения к миру, который, по Соловьеву, был характерен для Лермонтова: «И вот настоящий критерий для оценки всех дел и явлений жизни человеческой, а в особенности справедливо и полезно прилагать этот критерий в тех случаях, когда люди, сверх общего уровня одаренные, чувствующие истинную цель и смысл нашего существования, способные, а следовательно, и призванные, т.е. обязанные более прочих к ней приблизиться и других приблизить, превращают эту общую цель в личное и бесплодное притязание, заранее отвергая необходимое условие для ее достижения»<sup>16</sup>.

Случевский, вне сомнения, скрыто считал себя продолжателем лермонтовской традиции, а открыто находился с Лермонтовым в непрестанной поэтической полемике, углубляя те антитетические построения, которые находил в его же поэзии. Центральная оппозиция, реализующаяся в поэтическом мире Случевского (противопоставление Добра и Зла), восходит к поэзии Лермонтова. Случевский подобно Лермонтову в своем творчестве сосредоточился на описании модификаций Зла как первоначала бытия. В продолжение (и в оправдание) основного содержания своей поэзии и в качестве итога поэтического пути, он создает интеллектуально-эстетическую утопию — поэтическое повествование о потустороннем мире, который неизбежно должен существовать, потому что вера в бессмертие поможет человечеству избежать тотального отчаяния: ведь мир все равно обречен на гибель, на исчезновение; он несовершенен и несовершенство его углубляется. Таким образом сосредоточенность поэта на проблемах зла, с его собственной точки зрения, принесла свои плоды — он создал в конце жизни утопию, подразумевающую тотальное уничтожение зла, имеющее значение для всех, а не только для одного забывшегося и уснувшего под дубом лирического героя Лермонтова.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Тарановский К. Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372–404. См. также: Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999. С. 139.

<sup>2</sup> Тарановский К. Ф. Указ. соч. С. 384.

<sup>3</sup> Ср.: «Понимаете ли вы, что струею свежего, совсем свежего воздуха брызнули на меня эти стихи <...> Нет, я вам говорю, тут сразу является поэт, настоящий поэт, не похожий ни на кого поэт, а коли на кого похожий — так на Лермонтова. На Лермонтова, — повторил он, — да только по силе, по стали мысли, образов и стиха, но это и не Лермонтов, а это, говоря словами Лермонтова, — Другой,

Еще не ведомый избранник.

Да-с! Говорю вам это прямо. Тут размах силы таков, что из его, вследствие случайных обстоятельств, или ровно ничего не будет, или уж если будет, то что-нибудь большое будет» (Григорьев А. Беседы с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности // Сын Отечества. 1860. № 6. С. 167).

Сопоставление дарования Случевского с лермонтовскими некоторыми современниками было воспринято как курьез, анекдот. Так, например, А. Галахов в своих воспоминаниях приводит следующий отзыв И. С. Тургенева о таланте Случевского-поэта: «По уходе его <Случевского. — Л. П.> И<ван> С<ергеевич> обратился к нам с такими словами: “Знаете ли, кто это был у меня? Это такой талант, которому Лермонтов не достоин будет развязать ремень обуви”» — Галахов А. Д. Сороковые годы: (Воспоминания) // Исторический вестник. 1892. № 1. С. 138.

<sup>4</sup> Случевский К. Стихотворения и поэмы СПб., 2004. С. 69. В дальнейшем тексте статьи ссылки на это издание с указанием в скобках страницы.

<sup>5</sup> Стихотворение «Приди!» перекликается с несколькими текстами русских поэтов середины XIX века, содержащими лермонтовские отголоски. Это не только упоминаемые Тарановским «Последний разговор» (1845) Полонского и «Вот уж снег последний в поле таег...» (1856) А. К. Толстого, но и «Фантазия» (1847) Фета. Все четыре стихотворения развивают интимно-лирическую тему, которая представлена на фоне ночного и/или весеннего пейзажа. Во всех названных текстах (некоторым особняком здесь стоит стихотворение А. К. Толстого) между героями ожидается решитель-

ное объяснение, которое так и не происходит. Ср.: у Полонского: «Соловей поет в затишье сада; / Огоньки потухли за прудом; / Ночь тиха. — Ты, может быть, не рада, / Что с тобой остался я вдвоем?»; у Фета: «Что ж молчим мы? Или самовластно / Царство тихой, светлой ночи мая? / Иль поет и ярко так и страстно / Соловей, над розой изнывая?»; у А. К. Толстого: «Утром небо ясно и прозрачно, / Ночью звезды светят так светло; / Отчего ж в душе твоей так мрачно / И зачем на сердце тяжело?»; у Случевского: «В хрустале полуночного света / Сводом темным дремлет сад густой; / Мысль легка, и сердце ждет ответа! / Ты молчишь? Скажи мне, что с тобой?» (69).

Реминисценции из стихотворения А. К. Толстого «Вот уж снег последний в поле тает...» встречаются и в других стихотворениях Случевского («Спетая песня», «Нет ограды! Не видать часовни!»), написанных пятистопным хореем и ориентированных на лермонтовские поэтические образы. (Приносим благодарность А. С. Немзеру, указавшему нам на особую значимость этого текста Толстого для поэзии Случевского.)

<sup>6</sup> В стихотворении «Нет ограды! Не видать часовни!», написанном в элегической тональности и посвященном обиженным судьбою «бедным поселянам», смерть которых напоминает об общей участи всех людей («Спят тут люди, все под Богом ровни»), есть отсылки к «Сельскому кладбищу» (1802) В. А. Жуковского. Ср.: «Здесь праотцы села, в гробах уединенных / Навеки затворясь, сном беспробудным спят. <...> Как часто их серпы златую ниву жали / И плуг их побеждал упорные поля! Как часто их секир дубравы трепетали / И потом их лица кропилася земля! <...> ...Но просвещенья храм, воздвигнутый веками, / Угрюмою судьбой для них был затворен, / Их рок обременил убожества цепями, / Их гений строгою нуждою умерщвлен».

<sup>7</sup> «Лермонтов был хорошим танцором и лихим наездником. Природа часто видится ему с коня» (*Анненский И.* Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 246).

<sup>8</sup> Ср.: «<...> ни в разнообразной поэзии Пушкина, ни в монотонной поэзии Лермонтова нет таинственности...» (*Бальмонт К.* Горные вершины. М., 1904. С. 63).

<sup>9</sup> Более подробно о ней см.: *Пильд Л.* О метаисторических балладах Случевского (В печати).

<sup>10</sup> Ср. оценку одной из первоначальных редакций этого стихотворения в письме А. Майкова Случевскому: «Главное в песе, брюхо

ее, есть сожжение владыки — но этому существенному не достает рамки <...> Прочли, скажут Бог его знает, что он хотел сказать. А мотивы-то и картины таковы, что грех не заняться обстановкой или рамкой...» (Щукинский сборник. Вып. 7. М., 1907. С. 346).

<sup>11</sup> Ср.: «На воздушном океане, / Без руля и без ветрил, / Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил...» Как считает И. Роднянская, монолог Демона превращается в этом месте в песню, о чем, по-видимому, оповещает смена метра (*Роднянская И. Демон // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 134.*

<sup>12</sup> *Случевский К. Доклад <...> о полном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова // Красный архив. 1939. Т. 5(96).*

<sup>13</sup> Ср. две первые строфы стихотворения: «Вот она — глубокая трясина! / Ходу нет ни в лодке, ни пешком. / Обмотала наши весла тина, — / Зацепиться не за что багром... В тростнике и мглисто и туманно. / Солнца лик — и светел и высок, — / Отражен трясинною обманно, / Будто он на дно трясины лег» (265).

<sup>14</sup> См. об этом: *Тахо-Годи Е. Константин Случевский: портрет на пушкинском фоне. СПб., 2000. С. 154–168.*

<sup>15</sup> *Соловьев В. Лермонтов // Соловьев В. Литературная критика. М., 1990. С. 274–292.*

<sup>16</sup> Там же. С. 277.

## СОСЕД ПАСТЕРНАКА: ЖИЗНЕОПИСАНИЕ ЗИНОВИЯ ДАВЫДОВА

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

Рассуждая о творчестве давно умершего литератора, восстанавливая для современного читателя подробности его биографии, цитируя его стихи и прозу, мы тем самым воскрешаем этого литератора, заставляем его прожить вторую жизнь, не даем его имени кануть в Лету. Это нехитрое, хотя, возможно, — излишне амбициозное и исполненное гордыни соображение, побуждает нас привести здесь некоторые сведения о юности совершенно забытого ныне (возможно, заслуженно) поэта и исторического романиста Зиновия Самойловича Давыдова (1892–1957). Похороненный на переделкинском кладбище между Борисом Пастернаком и Корнеем Чуковским<sup>1</sup>, прошедший через три революции, сталинский террор 30-х гг., эвакуацию и борьбу с космополитизмом, Давыдов ничуть не меньше (пусть и не больше) многих своих современников достоин воскрешения «на этих вот страницах»<sup>2</sup>.

\* \* \*

«Я родился 16/28 апреля 1892 г. в семье служащего среднего достатка. Город, в котором я появился на свет, и где протекло мое детство, — Чернигов — не без оснований называли “русской Равенной”». Так начинает Давыдов свою автобиографию 1946 года<sup>3</sup>. Окончив черниговскую гимназию, юноша перебирается в Киев — продолжать образование. К этому времени он уже мнит себя поэтом, и уже пережил, как минимум, один «роковой» роман. Свидетельство — открытка, отправленная неким Андреем двадцатидвухлетнему Давыдову из Чернигова в Киев 30 апреля 1914 года: «Получил твое письмо, милый: очень рад, что ты принял “неожиданное известие” совершенно

спокойно. Похороним прошлое навсегда: — оно было и бесцельное и переоцененное (как показало время и события). Чувство твое было велико и красиво, а вот Зина была маленькая... Маленькая перед ним. И мы с тобой теперь “побежденные” победители. Желаю тебе благополучн<ых> экзаменов и проч<его> всего, — “что угодно для души”. Обязательный привет славной Леночке. Целую. Андрей»<sup>4</sup>.

Общий патетический тон этого послания несколько смазан финальным приветом «славной Леночке». Возможно, той самой, которой адресована следующая короткая записка Давыдова: «Очень извиняюсь перед Вами, но я не приду. Только потому, что я себя плохо чувствую. Мне очень жаль, что я подвел Вас и не могу с Вами сейчас познакомиться. Желаю Вам всего хорошего и счастливого пути. Д. Еще раз прошу извинить меня и принять эти цветы»<sup>5</sup>. На обороте записки — ответ горько обманутой в своих ожиданиях Леночки: «Весьма досадно Ваше нездоровье, но думаю, что у Вас хватит сил дойти до третьего номера. Большое, большое спасибо за цветы. Все же, не теряем надежды видеть Вас. Helena. Все же хочу Вас видеть»<sup>6</sup>. Как трогательна здесь эта смена множественного числа («не теряем надежды» — с подружкой? с матерью?) на единственное («хочу Вас видеть»).

Где Helena впервые встретила Давыдова? Возможно, на одном из его публичных выступлений, поскольку в этот период повторимся, молодой человек уже всюду пишет стихи. Например, такие — шуточные:

Вчера был вечером у Веры  
О Вас мы вспомнили не раз.  
Она привет Вам шлет в Бендеры  
На ваш погибельный Кавказ<sup>7</sup>.

А спустя несколько лет — в феврале 1917 г. — тоже шуточные, но спровоцированные куда более серьезными событиями:

Спать теперь нам очень мило.  
Пусть в отставку вышел царь!..  
И Аркадий, сын Верзилов  
Спит теперь, как спал он встарь<sup>8</sup>.

Впрочем, шуточные стихи для молодого поэта — это, разумеется, глубокая периферия. В центре его напряженного внимания — символизм и символисты. «Символ — вещественный знак, предмет, словесный или пластический образ, заменяющий общее понятие. Символизм — есть художественное сочетание мира явлений с таинственным миром божества», — прилежно записывает Давыдов в свою рабочую тетрадь<sup>9</sup>. Его собственные «серьезные» стихи 1910-х гг. написаны в младосимволистском, в первую очередь, «в блоковском “ключе”»<sup>10</sup>. Хотя чувствуется в них также влияние Андрея Белого и Валерия Брюсова.

Стань у входа тихим стражем.  
 Погорюй о дальнем брате.  
 Королевне мы расскажем  
 О последнем о возврате.

В черный берег бьется ночь.  
 Тяжело земное бремя.

Ночи, дни — седое время  
 Мчится прочь.  
 1916<sup>11</sup>

Или (финал стихотворения того же года):

Стою до рассвета промокший, один.  
 В туман оделась столица.  
 И девушка эта у ярких витрин,  
 С лицом Серафима — блудница<sup>12</sup>.

Записные книжки Зиновия Давыдова отразили его тогдашний интерес к Маяковскому и Хлебникову, Вячеславу Иванову и Федору Сологубу, Отто Вейнингеру и Генриху Ибсену...

В давыдовском архиве сохранилась «Программа поэзо-вечера, устраиваемого Черниговским Женским Союзом в зале дворянского собрания во вторник 21-го (8-го) мая 1918 года»<sup>13</sup>. В программе — вступительное слово покровителя молодых стихотворцев, Модеста Гофмана, а также чтение своих стихов О. Никольским, О. Ферликовской, А. Сказкой, М. Гофманом, З. Давыдовым, А. Архангельским, Н. Клеппер<sup>14</sup>. После поэтической части — «Бал. Танцы под оркестр военной музыки»<sup>15</sup>.

В 1919 г., в Чернигове, в эфемерном издательстве «Стрелец», вышла первая и единственная книга стихов Зиновия Давыдова — «Ветер». Ни один другой участник «поэзо-вечера», за исключением будущего известного пародиста Александра Архангельского, подобной чести не удостоился<sup>16</sup>. Посвящения З. Полетике (уж не той ли самой «Зине»?), М. А. М., Н. Ленци, В. Турцевич, С. И. Соколовской (в сборнике встречается и сокращение ее инициалов — «С. И. С.»), Ю. Иванову-Муженко соседствуют в «Ветре» с обращением к оперной певице Любови Александровне Дельмас-Андреевой, возлюбленной Александра Блока.

Третьему разделу книги Давыдова предпослан эпиграф из «Смычка и струн» еще одного кумира тогдашней поэтической молодежи — Иннокентия Анненского:

И было мукою для них,  
Что людям музыкой казалось...<sup>17</sup>

А в четвертый раздел «Ветра» вошло стихотворение, в котором предсказан не только относительно скорый переезд Зиновия Давыдова в Петроград, в 1920 году, но и (через образность финальной строфы) — будущее давыдовское поприще. Поприще исторического романиста-популяризатора:

В ясный полдень мы покинем  
Отчий дом на много лет,  
И в пространстве этом синем  
Затеряется мой след.

И рай безоблачный любимый,  
Свод небесный голубой,  
Ты прости, что сын родимый  
Так прощается с тобой.

Но храня обет высокий  
Этой вечной красоте,  
Он вернется издалека  
Со щитом иль на щите<sup>18</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Ср.: Чуковский К. И. Дневник: 1930–1969. М., 1994. С. 301.
- <sup>2</sup> С горечью и каясь, относим к себе едкие, но справедливые инвективы одного из самых наших больших архивных знатоков: «Естественно, что отнюдь не все из вновь прибывших могли вразумительно ответить, <...> чем извлекаемые ими на свет божий документы превосходят подобные же, но опубликованные <...> Архивные занятия <...> стали безудержно поэтизироваться (причем прежде всего мифологизации подверглись самые обыденные действия). Если исследователь приходил в архив, брал грамотно составленную сотрудниками опись или заглядывал в карточный каталог, выписывал шифр, заказывал и получал материал, то для описания этого несложного процесса, как правило использовались выражения, исполненные пафоса первооткрывательства: “удалось найти”, “как мы сумели установить”, “напряженные поиски увенчались успехом”, “пожелтевшие страницы открывают свою тайну только самым пытливым”, “как показали наши архивные разыскания”» (*Ильин-Томич А.* Лукавый подзаголовок // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 383). Но строк постыдных не смываем.
- <sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2896. Оп. 1. Ед. хр. 3. Отметим очевидную отсылку к знаменитому блоковскому стихотворению «Равенна». Ср. с краткой биографией Давыдова, автором которой является М. М. Полякова (Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. М., 1964. С. 488).
- <sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 2896. Оп. 1. Ед. хр. 32.
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Там же. Лично Давыдов никого из крупных поэтов символистов, кажется, не знал или же его знакомство с этими поэтами носило столь же эфемерный характер, как и его корреспондентки, актрисы Н. Анисимовой. Ср. ее пореволюционное письмо Давыдову из Коктебеля: «С Волошиным я до сих пор не знакома. У него на даче живет очень много народу. Там бывают концерты, а по вечерам они устраивают джаз-банд. В общем, веселятся на славу» (РГАЛИ. Ф. 2896. Оп. 1. Ед. хр. 32). В этом же письме встречаем опасливое признание Анисимовой (хорошо характеризующее не только бытовые нравы эпохи, но и степень доверия иных

женщин Давыдову): «Да, должна я Вам сообщить новость, Зиновий Самойлович. Я выкрасила волосы хноем и бегаю теперь как медная кастрюля. Выкрасилась я потому, что от купанья они очень испортились, а хной очень поправляет волосы. Мама это еще не знает. Наверное, очень расстроится» (Там же).

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 2896. Оп. 1. Ед. хр. 3.

<sup>11</sup> Давыдов З. Ветер. Стихи. Чернигов, 1919. С. 18.

<sup>12</sup> Там же. С. 34.

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 2896. Оп. 1. Ед. хр. 35.

<sup>14</sup> Так в программе. Некоторые подробности о судьбе поэтессы Натальи Клепфер см. в газетной статье: *Скуратовский В.* Ладя Могилянская. Из полузабытых имен // Столичные новости. Киев, 2003. 8–14 июля. С. 1.

<sup>15</sup> РГАЛИ. Ф. 2896. Оп. 1. Ед. хр. 35.

<sup>16</sup> Книга Архангельского, выпущенная черниговским «Стрельцом» в том же, 1919 году называлась «Черные облака». Отметим «метеорологическую» переключку заглавий книг Архангельского и Давыдова. Поэтических сборников М. Гофмана «Стрелец» не выпускал.

<sup>17</sup> Давыдов З. Ветер. Стихи. С. 53. Давыдов не упоминается в превосходно оснащенной именами и фактами статье: *Тименчик Р. Д.* Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов // Культура русского модернизма: Ст., эссе и публ. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. М., 1993. С. 338–348.

<sup>18</sup> Давыдов З. Ветер. Стихи. С. 73.

# ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ В 1900-е гг.: К ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ДЕБЮТА

МАРИЯ БОРОВИКОВА

Литературному дебюту Марины Цветаевой — истории создания и публикации ранних сборников, их поэтике в самом широком смысле, рецепции критики, и, наконец, самоосмыслению юной Цветаевой в контексте литературной эпохи — посвящена обширная исследовательская литература. Тем не менее, ряд вопросов, связанных с ранним этапом литературной биографии Цветаевой, остается, на наш взгляд, невыясненным (а некоторые — и непоставленными), что позволяет нам еще раз обратиться к этому периоду ее творчества.

Дебютировала Цветаева не совсем обычно для эпохи<sup>1</sup> — ее первый сборник «Вечерний альбом» (1910 г.) не был предварен ни одной журнальной публикацией, что позволило Цветаевой, войдя в литературу, остаться вне литературных направлений. Кроме того, сборник был и необычно большим по объему — 111 стихотворений, поделенных на три тематических раздела — «Детство», «Любовь» и «Только тени».

Основная часть текстов, составивших сборник, написана в период с 1908 по 1910 год. Это время в жизни Цветаевой, кроме интенсивной творческой деятельности, ознаменовано постепенным приобщением ее к миру профессиональных литераторов: приятельство с А. К. Виноградовым (принадлежащим к кругу московских символистов; в будущем — автором известных биографических романов), знакомство и дружба с Л. А. Тамбурер (дамой, не имевшей непосредственного отношения к литературе, но близкой к литературно-художественным кругам Москвы), а через нее — знакомство с Элли-

сом (Львом Львовичем Кобылинским), «первым поэтом, в жизни встреченным»<sup>2</sup>, — как напишет о нем Анастасия Цветаева в своих воспоминаниях. При разной (чаще невысокой) оценке Эллиса как поэта, современники почти единогласно называют его «гениальным» или «почти гениальным» человеком. «Эллис забываем и <...> неповторим»<sup>3</sup>, — напишет о нем Н. Валентинов. Между ним и сестрами Цветаевыми завязываются самые теплые дружеские и, по-видимому, серьезные творческие отношения. Анастасия Цветаева вспоминает о весне 1909 г.: «Эллис все чаще приходил к нам. Длинные весенние вечера без него теряли смысл»<sup>4</sup>.

Однако в исследованиях о Цветаевой, касающихся интересующего нас периода ее жизни, как правило, упоминания об этой дружбе весьма схематичны: справедливо говорится, что именно Эллис «открыл Марине мир современной русской поэзии, познакомил ее с идеями и спорами символистов»<sup>5</sup>, отмечается, что, вероятно, именно под его влиянием возникло краткое, но сильное увлечение Цветаевой поэзией Валерия Брюсова. И вместе с тем, в описании этого сюжета проскальзывает доля легкого недоумения, причины которого наиболее точно сформулированы Викторией Швейцер. Во-первых, непонятно «что привлекало Эллиса к двум, едва вышедшим из детства девочкам?»<sup>6</sup> (ср. в связи с этим в воспоминаниях А. Цветаевой: «В ту пору Льву Львовичу, должно быть, из всех домов Москвы, где он бывал <...>, больше всего хотелось к нам»<sup>7</sup>.) А во-вторых, странным кажется и другое: почему, «как метеор промелькнул на горизонте сестер Цветаевых Эллис, приоткрыл им незнакомые миры и исчез, как будто не оставив следа в душе»<sup>8</sup>? Нам хотелось бы попытаться предложить одну из версий ответа на оба этих вопроса.

Действительно, на первый взгляд кажется, что от этой дружбы осталось лишь несколько стихов с посвящением, вошедших в сборник «Вечерний альбом» (позже Цветаевой была написана поэма «Чародей», однако она уже не относится к интересующему нас периоду тесного личного общения поэтов).

Причем стихи эти, скорее, демонстрируют равнодушие юной Цветаевой к тому кругу идей, который проповедовал Эллис в конце 1900-х гг. И. Д. Шевеленко убедительно показывает на примере цветаевских стихов, обращенных к Эллису, как Цветаева осваивает символистскую лексику и образность, полностью освобождая ее от глубоких мистических смыслов, которыми она наполнена в поэтике символистов и, в том числе, в поэзии самого Эллиса: «Символистская метафизика растворяется в земной физике, и символическое иносказание заменяется метафорическим сравнением. Очевидная произвольность такой трансформации чужой темы и образности указывает на то, что в это время символистская идеология не задевает Цветаеву глубоко»<sup>9</sup>.

Можно предположить, что и как автор оригинальных поэтических текстов Эллис вряд ли мог особенно увлечь Цветаеву. Современники почти единогласно ставят его талант критика и теоретика, и, в еще большей степени, — человека — значительно выше таланта стихотворца, отказывая ему в «самостоятельном, автономном поэтическом даровании»<sup>10</sup>. Тем не менее, и собственная поэзия Эллиса (а не только взгляды на состояние современной литературы и трактаты о символизме) была, несомненно, актуальным контекстом их общения.

В 1910-е гг. Эллис выпустил в свет два поэтических сборника — “Stigmata” (1911) и “Argo” (1914). Во второй сборник вошли стихи, написанные в период с 1905 по 1913 г. — т.е., в том числе, и во время тесного общения Эллиса с сестрами Цветаевыми. Мало того, он содержит в себе явные указания на их знакомство — в виде трех стихотворений с посвящением (два — Марине Цветаевой, одно — Анастасии). В этих стихах, в первую очередь, обращает на себя внимание то, что они развивают темы «Вечернего альбома» (точнее, текстов, впоследствии составивших сборник). Приведем отдельные строки из стихотворения Эллиса «В рай», посвященного М. Цветаевой:

На диван уселись дети,  
Ночь и стужа за окном,

И над ними на портрете  
Мама спит последним сном

<в кабинете отца Цветаевых висел портрет, изображающий Марию Александровну в гробу — М. Б.>

«Ну, куда же мы поедем?  
Перед нами сто дорог <...>

К великанам иль пигмеям,  
Как бывало, полетим,

Иль опять в стране фарфора  
Мы втроем очнемся вдруг,  
Иль добудем очень скоро  
Мы орех Каракатук? <...>

Ах, куда б ночном тумане  
Ни умчал Единорог  
Вновь на папином диване  
Мы проснемся в должный срок <...>.

А вот отрывок из стихотворения Цветаевой «Первое путешествие»:

Диван-корабль в озерах сна  
Помчал нас к сказке Андерсена.

Какой-то добрый Чародей  
Его из вод направил сонных  
В страну гигантских орхидей,  
Печальных глаз и рощ лимонных.

Мы плыли мимо берегов,  
Где зеленеет Пальма Мира,  
Где из спокойных жемчугов  
Дворцы, а башни из сапфира. <...>

Вдруг — звон! Он здесь! Пощады нет!  
То звон часов протяжно-гулок!  
Как, это папин кабинет?  
Диван? Знакомый переулок?

Уж утро брезжит! Боже мой! <...>

В той же стилистике написано и стихотворение Эллиса, посвященное сестре Анастасии, оно как бы возвращает Цветаевой персонаж ее же сборника:

<...> Струны, как медные трубы, гремят,  
Дрогнул султан исполинского шлема...  
Слышишь их рокот? Они говорят  
нам про коня и Рустема. <...>

Лампа, как ангел, роняет лучи,  
в детские глазки, смотрящие прямо...  
Где же и шлем, и шатер, и мечи?  
Сказку читает нам мама.

Ср. у Цветаевой:

<...> Ульрих — мой герой, а Георг — Асин  
Каждый доблестью пленить сумел:  
Герцог Ульрих так светло-несчастен,  
Рыцарь Георг так влюбленно-смел! <...>

Мы лежим, от счастья молчаливы,  
Замирает сладко детский дух.  
Мы в траве, вокруг синеют сливы,  
Мама Lichtenstein читает вслух

(«Как мы читали "Lichtenstein"»).

При более пристальном взгляде на стихи сборника "Аrgo" (точнее, на стихи первого раздела, но об этом — ниже) можно заметить, что стихотворения с посвящением сестрам Цветаевым — не единственные тексты в сборнике, развивающие схожие с цветаевскими темы и использующие общие мотивы. Приведем короткую выборку цитат, на наш взгляд, демонстрирующую это.

Эллис:       Взял из постельки на небо ты прямо,  
                  тихо вокруг и светло,  
встретил ты Ангела, думал, что мама,  
                  Ангела взял за крыло! <...>

Тихо спросил ты: «Что ж мама не плачет?  
Плачут все мамы, грустя».

Ангел светло улыбается: «Значит,  
видит здесь мама дитя!»  
(«В раю»).

Цветаева: <...> Догорев, как свечи у рояля,  
Всех светлей проснулся ты в раю.

И сказал Христос, отец любви:  
«По тебе внизу тоскует мама,  
В ней душа грустней пустого храма,  
Грустен мир. К себе ее зови» <...>.

И когда осенние цветы  
Льнут к земле, как детский взгляд без смеха,  
С ярких губ срывается, как эхо,  
Тихий стон: «Мой мальчик, это ты!»  
(«Сереже»)

Цветаева: Холодно в мире! Постель  
Осенью кажется раем.  
Ветром колеблется хмель,  
Треплется хмель над сараем;  
Дождь повторяет: кап-кап,  
Льется и льется на дворик...  
Свет из окошка — так слаб!  
Детскому сердцу — так горек!  
Братец в раздумии трет  
Сонные глазки ручонкой:  
Бедный разбужен! Черед  
За баловницей сестренкой.  
Мыльная губка и таз  
В темному углу — наготове.  
Холодно! Кукла без глаз  
Мрачно нахмурила брови:  
Куколке солнышка жаль!

(«Пробуждение»)

Эллис: Холодно в окнах и грустно и хмуро;  
Пусто в саду, лишь лягушка проскачет...  
Солнышко, плачь! А уж маленький Шура  
плачет!

Весело в детской: лошадки несутся,  
мушка за мушкою вьется...  
Солнышку снова пора улыбнуться!  
Глядь, а уж Шура смеется!  
(«Осень»)

Отметим, что представленная выборка цитат недостаточно ярко передает общее впечатление похожести сборников — поскольку речь здесь идет не о цитировании, а о тематической и стилистической однородности, об использовании схожих средств поэтической выразительности — вплоть до многочисленных инфантильных посвящений (о роли посвящений в «Вечернем альбоме» писали исследователи, отмечая, что это одно из средств достижения «дневниковости» и «интимности» сборника). У Эллиса на 27 стихов первой части сборника находим 12 посвящений; вот некоторые из них — «Наташе Конюс», «Шуре Астрову», «Шуре Коваленскому», «Асе Ц.» (ср. у Цветевой — «Гале Дьяконовой», «Вале Генерозовой», «Сереже», «Асе» и т.д.). Примеров подобия так много, что *отдельное* их перечисление теряет смысл — первый раздел сборника Эллиса в целом производит впечатление родного брата, если не близнеца цветаевского «Вечернего альбома».

Все вышесказанное касается, повторимся, лишь первого раздела сборника. В целом его структура, смысл которой разъяснен автором в предисловии, являет собой образец символистского сборника: он состоит из двух основных частей — «Argo» и «Забытые обеты». Первая часть, в свою очередь, имеет еще три раздела: «Табакерка с музыкой», «Голубой цветок», «Гобелены». Каждый раздел символизирует определенный этап мистического пути лирического героя. 1) Утерянный Рай; 2) весть об ином Рае, который возможно обрести в Мечте — *Голубом цветке*, однако мечта эта разрушительна и грозит безумием; 3) следствие этого безумия — погружение в искусственный рай *гобеленов* (до полного самоотрицания). В итоге, осознав ложность своих путей, душа понимает, что истинный

путь не впереди нее, а позади, и ей не нужно искать нового, а нужно исполнять *Забывтые обеты*.

Предисловие не только поясняет мистическое значение каждого этапа пути, но и раскрывает его земное воплощение. Первый этап, попытка вернуть утерянный рай, связан, вполне традиционно, с миром детства. Второй этап, символом которого является Голубой цветок, связан со стихией любви. Голубой цветок вспыхивает «как звезда любящих, <...> как знамение новой религии менестрелей, “религии любви”»<sup>11</sup>. Третий этап, соответствующий третьему разделу первой части, характеризуется как «вечный маскарад бессмертных теней»<sup>12</sup>, «непрестанное творчество призраков». (В связи со сказанным, вспомним название разделов цветаяевского сборника, последовательность которых якобы биографична и представляет собой этапы взросления автора: «Детство», «Любовь», «Только тени».)

На первом этапе пути героя — поиске утраченного рая — Эллис останавливается в предисловии более подробно, и именно его воплощение напрямую связывается с творчеством (заметим, что связь эта необязательна, поскольку перед нами пути души вообще, а не души именно поэта). Детский мир, мир утерянного рая имеет свою форму выражения, свой язык — это язык снов и сказок, и современный поэт пытается обрести «утерянный рай», обращаясь к этим жанрам, репрезентирующим «детский мир». Однако его порыв напрасен — язык сна и сказок доступен только детскому воспринимающему сознанию, уже навсегда утраченному Поэтом. «Современному поэту, — пишет Эллис, — все еще ревниво стремящемуся остаться только поэтом, но уже властно увлеченному потоком всеразрушения <...> столь естественно отдаться голосам детства, этого малого утраченного Рая — призракам, снам и сказкам <...> только призраки детства — всегда реальны <...> только поэзия детства чиста и забываема. Но сны и сказки понятны и живы лишь для детской души <...>»<sup>13</sup>. Итак, гармония на этом этапе невозможна, но сквозь данное рассуждение просвечивает образ идеального поэта, адекватного этому

«истинному миру» — поэта-ребенка, возможность которого, как мы можем предположить, и увидел Эллис в юной Марине Цветаевой. И то, что первый раздел сборника представляет собой как бы «слепок» с цветаевской поэзии, отчасти подтверждает наше предположение.

В то же время можно с уверенностью сказать, что описанные нами взгляды Эллиса не просто были известны Цветаевой, но и нашли в ней понимание и отклик. Об этом, в первую очередь, говорят стихи «Вечернего альбома», в которых особую роль играют те самые репрезентирующие детство жанры, которым такое важное значение придавал Эллис — сказка и сон. Примечательно, что, хоть они и упоминаются на страницах всего сборника (отчасти как пример детского чтения, отчасти как универсальная метафора) — именно в стихах, обращенных к Эллису, они становятся своего рода кодом, описывающим отношения между персонажами. Эллис в стихах Цветаевой прежде всего сказочник («Чародей»), а общение с ним — полусон:

Полу во сне и полу-бдея  
По мокрым улицам домой  
Мы провожали Чародея.

Сборники “Argo” и «Вечерний альбом», несмотря на отмеченную нами схожесть, получили в критике совершенно различную оценку. “Argo”, несмотря на его высокий пафос, не был одобрен критикой. Брюсов определил его стихи одной строчкой: «шаблонны, бледны и неинтересны»; совсем иная судьба постигла «Вечерний альбом» Цветаевой — критика откликнулась на него рядом одобрительных рецензий. Оценка цветаевского сборника на взгляд современных исследователей кажется даже слишком высокой, что заставляет их искать особые, лежащие вне достоинств самих стихов, причины этой оценки. «Та внимательная доброжелательность, с которой критика встретила этот сборник, объясняется <...> не столько его достоинствами, сколько специфической культурной ситуацией в русской поэзии вокруг 1910 года: ставший фактом коллек-

тивного сознания “кризис символизма” отозвался в критике смещением ценностных ориентиров, сделавшим доминантой ожидания *новизну* стихов как таковую»<sup>14</sup>, — отмечает И. Д. Шевеленко. С этим трудно не согласиться — практически все отзывы так или иначе отмечают новизну стихов Цветаевой. Однако *новизна* — не единственное в оценке этого сборника, в чем сходятся между собой рецензенты. Основной составляющей практически всех статей является указание на автобиографизм, интимность, дневниковость «Вечернего альбома» (именно это и ощущается как новаторство автора). Впрочем, видя в этом литературный прием, достойный похвалы (новые темы, новая лексика, смелое обращение с материалом), критики также почти единодушны в своих замечаниях: новаторская «дневниковость» не выдержана и переходит в настоящий дневник, теряя в художественности и выходя за рамки литературы как таковой. Н. Гумилев называет интимность автора «Вечернего альбома» «чрезмерной»; по словам В. Брюсова, та же интимность на многих страницах переходит в «домашность»; Мариэтта Шагинян сравнивает некоторые стихи с «разговорами талантливых людей», которые вряд ли нужно делать известными публике. Таким образом, последовательность и настойчивость, с которой молодой автор осуществляет свой замысел, скорее отпугивает критиков, и видится ими как «неумелость» начинающего поэта. Объяснение этой «неумелости», впрочем, тут же легко находится: перед нами совсем *юный* автор («юный» здесь указывает именно на возраст, а не на отсутствие писательского опыта): «<...> эта непосредственность, привлекательная в более удачных пьесах, переходит на многих страницах толстого сборника в какую-то “домашность”. Получаются уже не поэтические создания (плохие или хорошие, другой вопрос), но просто страницы личного дневника <...>. Последнее объясняется молодостью автора, который несколько раз указывает на свой возраст.

Покуда

Вся жизнь, как книга для меня, —

говорит в одном месте Марина Цветаева; в другом она свой стих определяет как “невзрослый” <...>. Эти признания обезоруживают критику»<sup>15</sup> — пишет В. Брюсов. Вторит ему Н. Гумилев: «Все это <имеются в виду “детские” с точки зрения критика посвящение, эпитафия, инфантильная лексика. — М. Б.> наводит только на мысль о юности поэтессы, что и подтверждается ее собственными строчками-признаниями»<sup>16</sup>. Как видно из приведенных цитат, поэтика сборника — подчеркнутый автобиографизм, введение в текст обилия бытовых деталей, речевая характеристика лирического героя и персонажей — создавала настолько сильную иллюзию *дневниковости*, что провоцировала даже маститых литературных критиков видеть в авторе стихотворений на детские темы ребенка, отождествляя автобиографического лирического героя с его автором. (Отметим по этому поводу, что автору другого сборника, рецензируемого в обзоре и Брюсова, и Гумилева, — И. Эренбургу — немногим больше Цветаевой, всего 19 лет, но это никак не оправдывает в глазах критиков неудачи поэта).

Реакция Цветаевой на критику была, по оценке современников, неадекватной — Цветаева осталась резко недовольна, казалось бы, хвалебными рецензиями, выделив из общей массы лишь статью Максимилиана Волошина. Волошин отмечает в сборнике те же черты, что и остальные критики — его дневниковый характер и юность автора — но, в отличие от них, последовательность Цветаевой в воплощении своего замысла не отталкивает его, но, наоборот, получает особую ценность: «Ее <книгу. — М. Б.> нужно читать подряд, как дневник, и тогда каждая строчка будет понятна и уместна»<sup>17</sup>. Кроме того, эта подробность, кажущаяся остальным чрезмерной, и создает, по мнению Волошина, *уникальность* сборника, усугубляя документальную важность «книги, принесенной из тех лет, когда обычно слово еще недостаточно послушно, чтобы верно передать наблюдение и чувство»<sup>18</sup>. Юность автора предстает в этой рецензии не как оправдание промахам, а как самостоятельная ценность, *повышающая* значение его стихов. Не случайно

именно Волошину напишет Цветаева год спустя о детском восприятии: «Как я теперь понимаю “глупых взрослых”, не дающих читать детям своих взрослых книг! Еще так недавно я возмущалась их самомнением: “дети не могут понять”, “детям это рано”, “вырастут — сами узнают”. Дети не поймут? Дети слишком понимают!»<sup>19</sup>.

Резюмируя, можно сказать, что особая роль лирического героя-ребенка в поэтике первого сборника Цветаевой прошла мимо критики, как бы закрываемая его дневниковостью. Тем не менее, нам хотелось показать, что его выбор не просто был результатом сознательной, тщательно продуманной позиции, но что формировалась эта позиция под воздействием нескольких факторов, в числе которых не только установка на автобиографизм, но и целый ряд современных Цветаевой взглядов на проблему творчества, проводником которых послужил для Цветаевой в конце 1900-х гг. Эллис.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См. подробней об этом: *Шевеленко И.* Марина Цветаева в 1911–1913 годах: формирование авторского самосознания // Блоковский сборник XI. Тарту, 1990. С. 52; *ее же.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 15 и след.
- <sup>2</sup> *Цветаева А.* Воспоминания. М., 1974. С. 280.
- <sup>3</sup> *Валентинов Н.* Два года с символистами. Stanford, 1969. С. 151.
- <sup>4</sup> *Цветаева А.* Воспоминания. С. 307.
- <sup>5</sup> *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992. С. 75.
- <sup>6</sup> Там же. С. 74.
- <sup>7</sup> *Цветаева А.* Указ. соч. С. 305.
- <sup>8</sup> *Швейцер В.* Указ. соч. С. 72.
- <sup>9</sup> *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. С. 43.
- <sup>10</sup> *Ходасевич В.* Собр. соч. Ann Arbor, 1990. Т. 2. С. 206.
- <sup>11</sup> *Эллис.* Стихотворения. Томск, 2000. С. 103.
- <sup>12</sup> Там же. С. 104.
- <sup>13</sup> Там же. С. 103.

- 14 *Шевеленко И. Д.* Марина Цветаева в 1911–1913 годах: формирование авторского самосознания. С. 51.
- 15 *Брюсов В.* Новые сборники стихов // Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924. М., 1990. С. 339–340.
- 16 *Гумилев Н.* Указ. соч. С. 262.
- 17 *Волошин М.* Женская поэзия // Утро России. 1910. 11 дек. № 323. С. 6.
- 18 Там же.
- 19 *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 6. С. 46.

# «ИМЯ ТВОЕ — ПТИЦА В РУКЕ»: ИЗ ЧЕГО СДЕЛАНЫ СТИХИ ЦВЕТАЕВОЙ

РОМАН ВОЙТЕХОВИЧ

Женщина может сделать из ничего  
три вещи: салат, шляпку и ссору.

*Александр Дюма-сын*

Стихотворение «Имя твое — птица в руке...» (15 апреля 1916) уже не раз становилось предметом исследовательской рефлексии<sup>1</sup>. Однако до сих пор не отмечалось, что оно сделано по модели, испытанной Цветаевой за год до этого (30 апреля 1915) в стихотворении к С. Я. Парнок «Есть имена, как душистые цветы...». Первая строка его создана путем смелого ассоциативного «распространения» имени Софья Парнок. Видимо, через «парные», «парниково-оранжерейные» ассоциации, возможно — через ассоциацию Софья — soif (фр. «жажда») или Софья — «сохнуть», возможно через parfum (фр. аромат, духи; parfumer — «наполнять ароматом, душить»), в котором сливаются начало фамилии Парнок и наиболее выразительный консонант имени Софья. Так или иначе<sup>2</sup>, «душность» этого имени наложилась на традиционную метафору «женщина — цветок», и получился образ «душных цветов». Примечательно, что исходное значение имени София (греч. «мудрость») не играет здесь никакой роли<sup>3</sup>.

Через год тот же способ письма, имевший статус локально-го приема, будет возведен в ранг чуть ли не жанрообразующего принципа<sup>4</sup>. Правда, это жанровое образование, подобно некоторым химическим элементам, созданным в лабораторных условиях, просуществовало недолго, но легко можно представить себе серию подобных же «мадригалов», основанных на ассоциативном распространении имени адресата.

### Милое слово «курлык»

До сих пор этот прием не рассматривался в диалектическом единстве с цветаевской медитацией над значимыми именами, такими как Ариадна (имя мифологической героини) и Марина («морская»)<sup>5</sup>. Но очевидно, что от отроческого стихотворения «Душа и имя» до «Имя твое — птица в руке...» путь совершенно прямой. Заметим, что Цветаева видела общность между именами Ариадна и Антрилия. За последним, насколько нам известно, никакой мифологии не стоит. Следовательно, «чарами» обладала именно звуковая оболочка имени.

Когда на полпути от одного текста к другому Цветаева провозгласила, что ее стихи — «дневник», а поэзия — «поэзия собственных имен» [СС5: 230], она не только скромничала, как бы отказываясь от претензий на имена легендарные и уже ставшие нарицательными, но и фиксировала связь поэзии с именем как таковым. Впоследствии она отдала должное и именам прославленным, но все же подчеркивала важность именно индивидуального звукового состава имени: «Таинственная скука великих произведений искусства, — одних уже наименований их: Венера Милосская, Сикстинская Мадонна, Колизей, Божественная Комедия <...> И таинственное притяжение мировых имен: Елена, Роланд, Цезарь <...> Сказанное относится к звуку имен их, к моему слуховому восприятию» [СС4: 514].

Имя, как отмечал еще Р. О. Якобсон, отличается от других слов разрывом связей между денотатом (носителем имени) и десигнатом (смыслом имени), в идеальном случае последнего просто нет, даже этимология имени редко известна его носителю. Это явление не только антропонимики, оно встречается и в использовании слов с неопределенным референциальным полем, разного рода глосс (редких слов с затемненной семантикой). Глоссы также могут быть предметом цветаевской поэзии:

Детство: молчание дома большого,  
Страшной колдуньи оскаленный клык;

Детство: одно непонятное слово,  
Милое слово «курлык».

Вдруг беспричинно в парадной столовой  
Чопорной гостье покажешь язык  
И задрожешь и заплачешь под слово,  
Глупое слово «курлык».

Бедная Fräulein в накидке лиловой,  
Шею до боли стянувший башлык, —  
Все воскресает под милое слово,  
Детское слово «курлык» [CC1: 103].

В 1915 г. Цветаева помимо стихотворения «Есть имена, как душистые цветы...» пишет также два стихотворения на тему “Ars Amandi” (29 сентября). Имеется в виду книга Овидия «Искусство любви» (или «Наука любви»):

Как жгучая отточенная лесть  
Под римским небом, на ночной веранде,  
Как смертный кубок в розовой гирлянде —  
Магических таких два слова есть.

И мертвые встают как по команде,  
И Бог молчит — то ветренная весть  
Язычника — языческая месть:  
Не читанное мною Ars Amandi! [CC1: 243]

За этим следует просьба к Овидию «не отринуть» автора сонета, который так и не прочел “Ars Amandi”. Позднее Цветаева признавалась Н. П. Гронскому, что в этих словах не было никакой позы, она, действительно, не читала книги Овидия: «Название хорошее, им и пленилась» [Гронский: 131]<sup>6</sup>.

Имя обладает «магией», притяжением, поэтому оно есть «жгучая отточенная лесть», нечто внешне прекрасное («в розовой гирлянде»), но таящее в себе яд («смертный кубок»). Тот же комплекс «упакован» в первую строчку стихотворения «Есть имена, как душистые цветы...». Под одуряющим своим ароматом «цветы» скрывают «тонкие извилистые рты с глубокими и влажными углами». Примечательно, что в этом стихотворении весь арсенал соблазна брошен на то, чтобы развязать язык «спартанскому ребенку»<sup>7</sup>. Заставить его излить душу —

значит породить то самое стихотворение, которое мы читаем. Стихотворение рождено «магией», в том числе — магией имени.

Уже отмечалось, что «Имя твое — птица в руке...» и вообще циклы стихов к Блоку и Ахматовой своей поэтикой как бы откликаются на актуальную для той поры дискуссию об исихазме и имяславческой ереси [Зубова 1980; Жогина 2001; Шевеленко: 123]. Медиатором между этими дискуссиями и цветаевскими текстами мог быть О. Мандельштам, которому принадлежит, в частности, стихотворение «И поныне на Афоне...» (1915). Мандельштам оправдывает еретиков, прославлявших имя Бога как самого Бога, на том основании, что эта «ересь» присуща каждому любящему: «Каждый раз, когда мы любим, Мы в нее впадаем вновь» [Мандельштам: 70]. Естественно, что любовная лирика полна «имяславия».

Могла ли Цветаева воспринять это как рецепт приготовления поэзии? Вероятно, могла, поскольку уже давно нашла этот рецепт самостоятельно. Возможно, внешний толчок и сыграл роль катализатора творческого процесса. Но были, вероятно, и другие причины, объясняющие тот факт, что именно Блок удостоился самого «имяславческого» стихотворения Цветаевой. Во-первых, это вызревание склонности к «нагнетающей» поэтике, а во-вторых «непоэтичность» имени «Блок».

### Поэзия непоэтического имени

Старик повесился на блоке,  
На память Зайцу эти строки...

*Юрий Лотман*

Имя «Блок» достаточно много «говорит» русскому уху<sup>8</sup>, а также немецкому и французскому, — мы перечисляем языки, которыми Цветаева владела в совершенстве. По-французски bloc — «1) глыба; 2) блок» [Раевская: 37]. По-немецки Block — «1. колода, чурбан; глыба (льда); 2. тех. Блок; 3. квартал; блок домов; 4. блок (партий) <...> 5. блокнот» [Рахманов: 159]. Вл. Даль дает следующее определение:

**БЛОК** м. морс. Калитка, векша, векошка; колодка с проемом и каточком; две деревянные щеки, между коими вставлен на

оси (*нагель*) кружок, каточек, аюшка (*шкив*) с пазом (*кип*) по ребру, для тяги через него снасти, веревки. || В нашем быту также зовут *блоком* каточек, вставленный на оси в костяк или стойку. *Блоки* бывают *одношкивные*, *двушкивные* и пр. <...> || Принимая произвольно чужие слова, у нас иногда говор. *блок* в знач. большого каменного отломка; это каменище, кабан, отесок (если отесан), толща, брусище; а деревянный: *кряж*, *стул*, *чурбан*, *обрубок*, *отрубок*, *притесок*. <...> *Блокáрь*, *блочник*, *блокови́чик* м. или *блокови́й мастер*, векошник, калитчик. <...> *Блóковая*, *блокáйрня* ж. мастерская, где работают блоки, калиточная, векошная [Даль: 98].

Добавим к этому списку слова, образованные от английского *block* («закрывать, заграждать»), такие как *блок-пост*, *блокада*, «железнодорожные» выражения «блок отправления», «блок приема» и т.п.

Цветаева направила свои усилия именно на то, чтобы обойти и перекрыть ненужные ассоциации. Она буквально «оглушает» читателя потоком метафор, которые крайне трудно рассматривать как парадигму вариантов одного образа, особенно с визуальной стороны. Проблема еще и в том, что зачастую для понимания текста актуальнее не лексические, а идиоматические значения (отчасти это общеязыковая идиоматика, отчасти — общие места поэтического языка), но упрощенный синтаксис затрудняет читателю выбор интерпретации.

Рассмотрим первые две строчки:

Имя твое — птица в руке,  
Имя твое — льдинка на языке, [СС1: 288]

Разумеется, «птица» и «льдинка» различаются как нечто «теплое–живое» и нечто «холодное–неживое». Цветаева хочет подчеркнуть в Блоке контрастность? Возможно. Отсылка к мотиву «живого мертвеца» у Блока? Не исключено. Но «льдинка» и «птица» сопоставлены не сами по себе, они оказываются «в руке» и «на языке». Вероятно, актуальнее здесь другая тема — тема неуловимости идеала, мечты. «Птица в руке» — нечто схваченное, пойманная «мечта». Но для птицы это — неестественное положение<sup>9</sup>, и к тому же «в руке», согласно народной мудрости, может оказаться лишь «синица», а не

не «журавль». Птица в руке — «пиррова победа». Вторая строчка проясняет первую: имя Блока — то, что невозможно удержать: попав на язык, оно исчезает, гибнет. Так, в раннем стихотворении «Ошибка» тает снежинка в руке<sup>10</sup>:

Когда снежинку, что легко летает,  
Как звездочка упавшая скользя,  
Берешь рукой — она слезинкой тает,  
И возвратить воздушность ей нельзя [СС1: 64].

Имя Блока — та же «снежинка» в руке или на языке, оно ускользает. Можно лишь констатировать его эфемерность, краткость:

Одно единственное движенье губ.  
Имя твое — пять букв.

Краткость последней строчки синэстетически передает краткость имени.

Далее, однако, наступает перелом. Следующие две строки варьируют образы первого двустишия, но то, что оказалось в руке и во рту, перестает ускользать, активно разрушаться, приобтает все больше черт того, что само в руку «просится»:

Мячик, пойманный на лету,  
Серебряный бубенец во рту,

Все же и здесь сохраняется сема остановленного полета/звучания: мячик не долетает до цели, бубенец во рту не звенит. Тот же мотив варьируется и в следующем двустишии:

Камень, кинутый в тихий пруд,  
Всхлипнет так, как тебя зовут

Камень — это уже нечто разрушительное, а не разрушаемое. Но и он здесь должен «кануть», пропасть. Заметим, что Цветаева уже приближается к словарной семантике слова «блок», но теперь этот «звукообраз» уже окружен таким плотным кольцом сравнений, что совершенно освобождается от «технических» ассоциаций. Вместо них появляются ассоциации с природой и кругом младенческих забав: схватить птенца,

поймать ртом снежинку, рукой — мячик, взять в рот погрешушку («бубенец»), бросить в воду камень.

Цветаевой не удается совершенно уйти от зрительного образа, хотя она и подбирает кричаще несовместимые друг с другом сравнения; все же остается образ чего-то компактного, круглого. И тем не менее, все явственнее становится звуковой компонент сравнений, вытесняющий чисто зрительную семантику слова «блок»: это уже не «одношквивный блок», не «чурбан», а хлопок, оборванный звон бубенца, «всхлип» камня, брошенного в воду. «Блок» становится звукоподражанием (ономатопеей) подобно таким словам, как «бульк», «тук», «хлоп», «тик-так», «дин-дон» и т.д.

Но все эти слова привязаны к некоторым привычным ситуациям и явлениям, которых Цветаева старается избегать, она находит нешаблонные ситуации, которые язык не привык обслуживать с помощью этого запаса, так как «подавляющее большинство явлений невоспроизводимо звуковыми средствами речи» [Тимофеев: 89]. Поэтому ее сравнения не звучат комично. Как не звучит комично и четверостишие Мандельштама:

Звук осторожный и глухой  
Плода, сорвавшегося с древа,  
Среди немолчного напева  
Глубокой тишины лесной... [Мандельштам: 5]

Но попробуем включить в него языковую ономатопею («плюх», например), «схватить рукой» этот звук, и текст сразу станет смешным, поэтические «чары» рассеются.

Цветаева хорошо помнила этот мандельштамовский текст, о чем свидетельствует известное рассуждение из статьи «Поэты с историей и поэты без истории»: «Что в первую очередь коснулось уха этого лирика? Звук падающего яблока, акустическое видение округлости. <...> Эта строфа есть тот самый падающий плод, который дал поэт и от которого, <...> рождаются необыкновенно широкие круги ассоциаций. <...> Характерная примета лирика: давая это яблоко, поэт не назвал его своим именем» [СС5: 408–409].

Данное описание с успехом можно применить и к разбираемому стихотворению самой Цветаевой, только ее «круги ассоциаций» не отданы на откуп ленивому читателю, а возвращены в последовательную цепочку.

В начале второй строфы отчетливо тематизировано именно звучание имени Блок:

В легком шелканье ночных копыт  
Громкое имя твое гремит.

Обычно «шелканье копыт» передается словом «цок» («цоканье»), но в слове «шелк» есть «л», сближающее его с «Блок». И неназванное «цок» и подсказанное «шелк» рифмуется с «Блок», а в следующем двустии слова из того же рифменного гнезда уже попадают в рифменную позицию:

И назовет его нам в висок  
Звонко шелкающий курок.

Теперь, когда имя уже всячески описано и практически звучит в тексте, возникает ретардация, торможение:

Имя твое — ах, нельзя! —  
Имя твое — поцелуй в глаза, <...>

Звуковой план сходит на нет. Поцелуй вообще может быть слышен, но поцелуй в глаза должен быть глухим. Цветаева возвращается к начальной анафоре-рефрену, к неоднозначной связи двух частей тождества и к запрету на прикосновение. Только теперь мотив прикосновения получает отчетливо эротическую окраску. Но и эта окраска двойственна, она немедленно «затушевывается» следующими строками, охлаждающими «порыв», превращающими его в жест, ритуальное целование.

Цветаева переходит от свободных ассоциаций к коннотациям «имени» Блока как репутации. В последних строках уже появляется явный аллюзивный слой, выдающий Блока «по котьям» и даже (мотив «век») по портретным приметам:

В нежную стужу недвижных век.  
Имя твое — поцелуй в снег.

Наконец, в последнем двустиишии вновь повторяется рифма на «-ок», и в последнем слове текста уже отчетливо слышна анаграмма имени Блок:

Ключевой, ледяной, голубой глоток...  
С именем твоим — сон глубок...

Отметим также в связи с последней анаграммой (гЛубОК), что в ассоциативном звуковом «шуме», окружающем имя Блока, в шуме, к которому Цветаева так тщательно прислушивалась, ей наверняка слышались слова «голубок» и «Бог» (первый может быть символом второго). Намек на это содержится в последней строчке, где речь идет как будто о молитве на сон грядущий. Не случайно подтекстом к третьему стихотворению цикла станет текст из вечерней службы «Свете Тихий». Этот мотив ретроспективно бросает отсвет и на мотив «ледяного глотка»: Иисус у Иоанна называет свое учение «водой живой», дающей вечное утоление жажды (холод — свойство и хорошей воды, и вечности).

С другой стороны, «птица» в первой строке тоже ретроспективно обнажает свою связь с Богом — через евангельскую символику Духа Святого и через стихотворение Мандельштама «Образ твой, мучительный и зыбкий...», с которым у Цветаевской текста заметна явная мотивная переключка:

Образ твой, мучительный и зыбкий,  
Я не мог в тумане осязать.  
«Господи!» сказал я по ошибке,  
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,  
Вылетело из моей груди.  
Впереди густой туман клубится,  
И пустая клетка позади... [Мандельштам: 30]

Лирический герой Мандельштама совершает именно ту ошибку, от которой хочет удержаться лирическое «я» Цветаевой: он прямо называет «образ твой», и зыбкое ощущение присутствия этого образа уходит «большой птицей» (не журавлем ли?) в небо, оставив грудную «клетку» пустой.

Цветаева ломает стереотипы, избегает прямого названия и всего заданного, включая привычную метрику. Стихотворность ее текста редуцирована до минимума. Это вольный акцентный стих на 4-иктной основе. Он сбивается то на дольник, то на тактовик, но быть ему предназначалось, вероятно, свободным стихом. Возможно, Цветаева ориентировалась на какие-то блоковские образцы<sup>11</sup>. Строительный материал здесь — имя, знак без десигната, почти ничто<sup>12</sup>. И если Ахматова писала, что стихи растут из «сора», то Цветаева доказала, что стихи можно делать практически из ничего, ниспровергнув тем самым мнение, что из ничего женщина способна сделать лишь салат, шляпку и ссору.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: [Голицына 1985, Голицына 1989, Жогина 1999, Жогина 2001, Зубова 1980, Зубова 1985, Клинг, Кудрова 1987, Кудрова 1988, Озернова, Поляк, Саакянц 1980, Саакянц 1986, Субботина, Шурлякова, Nasty 1986, Nasty 1996, Sloane; Шевеленко, Войтехович]. Отдельно следует назвать анализ, представленный в небольшой, но емкой статье М. В. Безродного [Безродный 1993], который наша интерпретация во многих важных деталях повторяет. Если бы мы взялись ее цитировать, пришлось бы цитировать ее целиком.
- <sup>2</sup> Возможно, «душность» поддерживают и ассоциации с «сафьяном», кожей дорогой выделки. Через ассоциацию «Соня — «сон» возможна отсылка к макам (источник опиума, цветок сна и смерти, атрибут Гипноса и Танатоса). Еще одна возможная связь: «душные цветы» как то, что вызывает головную боль. Как известно, мигренями страдала сама С. Я. Парнок; маловероятно, но возможна цепочка: Парнок — мигрени — цветы, вызывающие эти мигрени. В этом случае смысл сравнения может быть отягощен намеком на знание личных обстоятельств: ты сама такая же, как те цветы, которые вызывают у тебя удушье.
- <sup>3</sup> Если и актуальна была «мудрость», то лишь «змеиная». Ср.: «Рядом — женщина, в любовной науке / И Овидия и Сафо мудрей» [СС1: 242].
- <sup>4</sup> Так экфразис (описание произведения искусства в художественном тексте), чаще всего играющий роль приема, порою становится

ся самостоятельным жанром. Пример — многочисленные эпиграммы древности. Например, серия эпиграмм на телку Мирона (статую, поражавшую своей реалистичностью).

5 Ксения Жогина, в частности, в своей статье о «поэтике имени» Цветаевой закономерно обходит «Имя твое — птица в руке...», хотя, на первый взгляд, в статье с таким названием именно этот текст и следует анализировать. Но для исследовательницы важны аналогии между цветаевским творчеством и «философией имени» в русском идеализме начала XX в., а «философия имени» настаивала на субстанциональной связи имени и человека. Поэтому для автора статьи важны примеры актуализации «внутренней формы» слова, а не внешних и хаотических ассоциативных наслоений.

6 В сущности, Цветаева поступает с этим словосочетанием так же, как с именем Блока, а с Блоком — как с Овидием: признается ему в любви, осознавая всю непроходимую бездну между ними (с Овидием — реальную, с Блоком — отчасти надуманную).

7 Не исключено, что само слово «спартанский» подсказано именем С. Парнок, образ которой в тексте как раз анти-спартанский.

8 С. М. Бонди рассказывал, что «когда на поэтическую арену впервые выступил Блок, то многие обыватели возмущались и утверждали, что такого поэта быть не может, а под этим именем скрывается “блок поэтов, решивших морочить публику”» [Щеглов].

9 Ср. с «птицей в руке» у Державина:

Поймали птичку голосисту  
И ну сжимать ее рукой,  
Пищит бедняжка вместо свисту,  
А ей твердят: Пой птичка, пой! [Державин: 127]

Птичка голосиста оказывается «блокирована».

10 Отметим устойчивость аналогии: коснуться (затронуть) в речи — коснуться рукой, взять. Любое прикосновение губительно для эфемерных и оттого еще более ценных порождений мечты и природы.

11 Ближе к концу стихотворения этот размер может восприниматься как имитация молитвословного стиха с его характерными анафорами и рефренами. Парная рифмовка при такой метрике ассоциируется с образцами досиллабических виршей и народного раешника (эти ассоциации высвободились и материализовались в других стихотворениях цикла).

12 Цветаева как будто работает с «заумью», но заумь представляет для нее интерес только потому, что ее можно наполнить своим индивидуальным смыслом.

## ЛИТЕРАТУРА

- Безродный: *Безродный М.* Watch the Birdie! // Studia Litteraria Polono-Slavica SOW, Warszawa, 1993. С. 139–142.
- Войтехович: *Войтехович Р.* Вагнеровский подтекст в «Стихах к Блоку» Марины Цветаевой // Александр Блок и русская литература первой половины XX века: Блоковский сб. XVI. Тарту, 2003. С. 126–141.
- Голицына 1985: *Голицына В. Н.* М. Цветаева об Ал. Блоке: (Цикл «Стихи к Блоку») Статья 1 // Мир А. Блока: Блоковский сб. V. Тарту, 1985. С. 113–125.
- Голицына 1989: *Голицына В. Н.* М. Цветаева об Ал. Блоке: (Цикл «Стихи к Блоку») // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сб. IX. Тарту, 1989. С. 99–113.
- Гронский: *Цветаева М., Гронский Н.* Несколько ударов сердца / Подгот. текста Ю. И. Бродовской, Е. Б. Коркиной. М., 2003.
- Даль: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 1.
- Державин: *Державин Г. Р.* Стихотворения. М., 1975.
- Жоги́на 1999: *Жоги́на К. Б.* Об «Орфее поющем и умирающем в каждом поэте» (миф М. Цветаевой об А. Блоке сквозь призму мифа об Орфее) // Текст: узоры ковра. Сб. ст. науч.-метод. семинара «Textus». СПб.; Ставрополь, 1999. Вып. 4. Ч. 2. С. 44–49.
- Жоги́на 2001: *Жоги́на К. Б.* «Поэтика имени» М. И. Цветаевой // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений / Восьмая цветаевская междунар. науч.-тематич. конф. (9–13 окт. 2000 г.): Сб. докладов. М., 2001. С. 276–290.
- Зубова 1980: *Зубова Л. В.* Семантика художественного образа и звука в стихотворении М. Цветаевой из цикла «Стихи к Блоку» // Вестник Ленинградского университета. 1980. № 2. С. 55–61.
- Зубова 1985: *Зубова Л. В.* Традиции стиля «плетение словес» у Марины Цветаевой («Стихи к Блоку», 1916–1921 гг., «Ахматовой», 1916 г.) // Вестник Ленинградского университета. 1985. № 9. С. 47–52.
- Клинг: *Клинг О. А.* Поэтический мир Марины Цветаевой. М., 2001. С. 47–69.
- Кудрова 1987: *Кудрова И.* «Встретились бы — не умер...»: (Цветаева и Блок) // После России. О поэзии и прозе Марины Цветаевой: ст. разных лет. М., 1997. С. 177–200.

- Кудрова 1988: *Кудрова И.* «И проходишь ты над своей Невой...»: (М. Цветаева и А. Блок) // Ленинградская панорама. Л., 1988. С. 401–422.
- Мандельштам: *Мандельштам О.* Камень. Л., 1990.
- Озернова: *Озернова Н. В.* «Стихи к Блоку» Марины Цветаевой // Русская речь. М., 1992. № 5. С. 20–24.
- Полляк: *Полляк С.* Славословие Марины Цветаевой (Стихи к Блоку и Ахматовой) // Марина Цветаева: Труды 1-го междунар. симпоз. Bern, Berlin, Frankfurt/M.; New York; Paris; Wien, 1991. С. 179–191.
- Раевская: *Раевская О. В.* Новый французско-русский и русско-французский словарь. М., 2001.
- Рахманов: *Немецко-русский словарь / Под ред. И. В. Рахманова.* М., 1965.
- Саакянц 1980: *Саакянц А.* Марина Цветаева о Блоке // В мире Блока. М., 1980. С. 416–440.
- Саакянц 1986: *Саакянц А.* Марина Цветаева об Александре Блоке // Тайный жар: Очерки о Марине Цветаевой. М., 1986. С. 10–26.
- СС1–7: *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995.
- Субботина: *Субботина М. В.* Блоковские аллюзии в цикле М. Цветаевой «Стихи к Блоку» // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Мат. 7-ой Тверской межвуз. конф. ученых-филологов и школьных учителей. 9–10 апр. 1993 г. Тверь, 1993. С. 155–156.
- Тимофеев: *Тимофеев Л.* Звуковая организация речи // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 88–89.
- Шевеленко: *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.
- Шурлякова: *Шурлякова О. В.* Цветаевский миф о Блоке // Литературное обозрение. М., 1993. № 7/8. С. 61–65.
- Щеглов: *Щеглов Ю. К.* Предисловие публикатора / Гаспаров М. Л. Письма к Ю. К. Щеглову // Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 126.
- Hasty 1986: *Hasty O. P.* Tsvetaeva's on Omastic Verse // Slavic Review. Stanford, 1986. Vol. 45. № 2. P. 245–256.
- Hasty 1996: *Hasty O. P.* Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word. Evanston, 1996.
- Sloane: *Sloane D. A.* "Stixi <sic!> k Bloku": Cvetaeva's Poetic Dialogue with Blok // New Studies in Russian Language and Literature. Columbus (Ohio), 1987. P. 258–270.

## «ВОСПОМИНАНИЯ О БЛОКЕ» ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА: ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА

ФЕДОР ВИНОКУРОВ

По справедливому замечанию одного из современных исследователей, «сложные взаимоотношения между Замятиным и Блоком, обусловленные не только эстетическими, но также идейными расхождениями, до сих пор еще не стали предметом специального исследования»<sup>1</sup>. Своей статьей мы постараемся в некоторой степени восполнить эту лакуну.

В середине августа 1921 г., как сообщала заметка в 804-м номере художественно-литературно-театральной газеты «Жизнь искусства» (16–21 августа), «в Петербурге образовался Комитет по увековечению памяти Александра Александровича Блока. В Комитет вошли: Андрей Белый, Р. В. Иванов-Разумник, Евгений Ив. Замятин, П. Е. Щеголев и С. М. Алянский»<sup>2</sup>.

В числе первоочередных задач Комитета значилось и издание сборника воспоминаний о Блоке<sup>3</sup>. Об этом упоминал Андрей Белый в дневниковом тексте «К материалам о Блоке» (запись от 18 августа 1921 г.): «<...> обсуждали сборник (первый из предполагаемой серии имени Блока), в который вошли бы исключительно воспоминания о Блоке, по возможности без оценки. Кроме сего важен биографический материал в широком смысле слова; мы наметили круг людей, могущих дать ценные воспоминания о Блоке, как в ближайший месяц <...>, так и вообще. Сюда вошли лица, к которым предположено обратиться: Пяст, Е. П. Иванов, Г. И. Чулков, Городецкий, В. И. Иванов, Н. А. Котляревский, Штейнберг, С. М. Соловьев, М. В. Коваленская, Радлов, Анненков, Бердяев, Аскольдов, Сюннерберг, Мейер, Гиппиус, Е. В. Аничков, Замятин и др. <...> Для ближайшего сборника наметили группу лиц»<sup>4</sup>. Однако отдельное издание сборника осталось неосуществленным.

К 22 августа Замятиным уже была написана небольшая некрологическая заметка о Блоке<sup>5</sup>, опубликованная вместе с некрологами издательства «Алконост» и Андрея Белого в 4-м номере «Записок мечтателей» за 1921 г.<sup>6</sup> В этом же номере был дан анонс 6-го – 7-го номеров, которые издатели предполагали полностью посвятить памяти А. Блока: в числе предполагавшихся к опубликованию авторов «воспоминаний и статей» упоминался и Е. Замятин<sup>7</sup>.

«Воспоминания о Блоке» — текст, подытоживающий замятинскую рецепцию личности и творчества поэта — впервые были опубликованы в 3-м номере «Русского современника» (начало октября 1924 г.) в разделе «Литературный архив», посвященном памяти Блока<sup>8</sup>. В первопубликации стояла авторская дата «1921», которая, по нашему мнению, отражает не время написания, а время начала работы над «Воспоминаниями»<sup>9</sup>.

Авторской датировке прямо противоречит следующий фрагмент «Воспоминаний»<sup>10</sup>, исключенный из опубликованного текста: «Издание этих ста томов <Пантеона Литературы Российской. — Ф. В.> с год назад было уже начато. Успел выйти том избранных сочинений Лермонтова, составленный Блоком, с его статьей и примечаниями» (74). Издание Лермонтова, над которым Блок работал в феврале–марте 1920 г., вышло в 1921 г. уже после смерти поэта. Исходя из этого, работу над текстом «Воспоминаний» следует датировать как минимум второй половиной 1922 г.

Установить время завершения работы над текстом «Воспоминаний» помогает статья «Белая любовь» (согласно авторскому комментарию, публикация «речи, произнесенной на юбилейном чествовании Сологуба 11 февраля 1924 г.»<sup>11</sup>). Авторская рукопись этого текста “Morbus rossica”, датированная январем 1924 года<sup>12</sup>, содержит следующий фрагмент: «Помню, однажды летом 1920 г. мы ехали с Блоком в трамвае по Литейному и, стоя в тряске, держась за ремни, говорили. Блок сказал: “Сейчас Россию я люблю — ненавидящей любовью — это, пожалуй, самое подходящее определение»<sup>13</sup>. С незначительными изменениями этот фрагмент использован и в «Вос-

поминаниях» при описании «разрозненных обломков» «позабытых, стершихся разговоров»<sup>14</sup> Замятина с Блоком «летом 1920»: «Ясно вижу: мы, ухватившись за ремни, стоим в вагоне трамвая. <...> И, может быть, в тот же — может быть, в другой день — долгий разговор, его горькие, жестокие слова о мертвечине, о лжи. <...>

— И все-таки золотник правды — очень настоящей — во всем этом есть. <И я все-таки Россию люблю.> Ненавидящая любовь — это, пожалуй, точнее всего, если говорить о России, о моем отношении к ней» (75).

Сравнение с текстом рукописи “Morbus rossica” позволяет предположить, что окончательный вариант «Воспоминаний» создавался уже в конце 1923 – начале 1924 гг.

Единственный известный нам развернутый отзыв непосредственного участника описываемых в «Воспоминаниях» Замятина событий содержится в письме Максима Горького редактору «Русского современника» А. Н. Тихонову от 23 октября 1924 г. Этот отзыв интересен, в первую очередь, тем, что не предназначался для публикации (в то время негативный печатный отзыв только ускорил бы закрытие журнала)<sup>15</sup>.

Сравнивая воспоминания Замятина и Г. Блока, Горький отдает предпочтение последним: «Если сопоставить воспоминания о Блоке Замятина и Г. Блока, преимущество искренности и простоты нужно признать за Г. Блоком. <...> здесь тоже нелитератор лучше литератора. Замятин написал кокетливо, вычурно и холодно. Он — конечно! — очень умный человек, и любит показать это, но слишком упрямо и постоянно настаивая на этом, он уже не возбуждает изумления перед его умом. Достаточно изумлялись»<sup>16</sup>.

Эмоциональный отзыв Горького о тексте Замятина в основной своей части посвящен не столько изображению Блока, сколько изображению самого Горького. Совершенно недопустимым Горький посчитал определение своих отношений с Блоком как «влюбленности на час»: «Крайне неприятно, но — я должен говорить о себе. Считаю совершенно необходимым напомнить Замятину, Пильняку и Шкловскому, что

я все еще жив и что они несколько преждевременно обращаются со мною, как попы с покойником. З<амятин> пишет: “Горький тогда был влюблен в Блока, он непременно должен быть на час в кого-нибудь или во что-нибудь влюблен”. Будьте любезны сказать Замятину, что не следует столь безоговорочно и решительно наклеивать на человека еще живого субъективные и ошибочные мнения о нем.

Хотя я считаю Блока очень интересным человеком и многому удивлялся в нем, но любить его не мог. Это совершенно ясно.

Далее: мне кажется, что влюбляюсь я не “на час”, а, обычно, на долгие годы<sup>17</sup>. Отметим, однако, что о «влюбленности на час», которую Горький определил как «субъективное и ошибочное мнение о нем», упоминает в своих дневниковых записях о Блоке (запись от 19 августа 1921 г.) Андрей Белый, приводя следующее высказывание А. А. Бекетовой: «Долгое время (вероятно с 1918 до 1920 года) Блок относился прекрасно к Максиму Горькому. Александра Андреевна называет это “у Саши был роман с Горьким”, но в конце концов он очень разочаровался в нем»<sup>18</sup>.

Неприемлемой для Горького оказалась и «ирония» Замятина относительно таких горьковских начинаний как «Всемирная литература» и Секция исторических картин: «Мало понятна мне ирония Замятина по поводу “Вавилонских башен”»; я думаю, что именно к построению таковых и сводится вся суть культурной деятельности человека. Но, разумеется, “о вкусах не спорят”<sup>19</sup>.

Кроме того, Горький упрекает Замятина в неверном изложении фактов: «Затем я не помню, чтоб З<амятин> звонил ко мне в день смерти Блока, да едва ли он и мог сделать это, ибо в этот день и в день похорон я был в Москве, что подтверждает В. Ходасевич»<sup>20</sup>.

Оставляя в стороне (из-за его спорности) упрек в «наклеивании субъективных и ошибочных мнений», обратим внимание на упреки в излишней «литературности» текста и в допущенной автором «Воспоминаний о Блоке» неточности в изло-

жении фактов. Отметим, что это не единственная фактическая ошибка, допущенная Замятиным в тексте «Воспоминаний».

Последнее заслуживает особого внимания тем более, что это сочинение Замятина часто используется как один из биографических источников в исследовательской литературе, посвященной творчеству и биографии Блока 1918–21 гг.<sup>21</sup>

Остановимся подробнее на полном (рукописном) варианте вызвавшего у Горького возражения фрагмента «Воспоминаний»: «Ветренное дождливое утро 7-го августа, одиннадцать часов, воскресенье. Телефонный звонок — “Алконост” (Алянский): скончался Александр Александрович. <...> «Его можно было спасти, вылечить».

Помню, не выдержал и позвонил Горькому <...>.

<И опять телефон: надо написать страницу о его смерти — для “Записок мечтателей”. Я сел и написал в этот день только две строчки <...> “Блок умер. Или, точнее, убит. Убит всей нашей теперешней, жестокой, пещерной жизнью”>» (76).

Сравнение полного текста этого фрагмента «Воспоминаний» с письмом Замятина К. Чуковскому от 8 августа 1921 г. не позволяет трактовать ошибку, на которую указывает в своем письме Горький, только как аберрацию памяти автора — в этом письме Замятин упоминает об отсутствии Горького в Петрограде: «Думал в понедельник (сегодня) начать хождения по выезду в Холмки, — теперь не до того: нет Горького, нет Чуковского — и мне пришлось устраивать разрешение переговоров о Блоке по прям<ому> проводу с Москвой, и скульптора для маски и прочее»<sup>22</sup>.

В письме к Чуковскому особенно обращает на себя внимание следующий фрагмент: «Вчера в половине одиннадцатого утра — умер Блок. Или, вернее: убит — пещерной нашей, скотской жизнью. Потому что его еще можно — можно было спасти, если бы удалось вовремя увезти за границу»<sup>23</sup>.

Далее формулировки: «умер <...> Или, вернее: убит <...> пещерной нашей, скотской жизнью» и «его еще <...> можно было спасти» Замятин с незначительными изменениями использует в своем некрологе Блоку 1921 г.: «И она <боль от смерти Блока. — Ф. В.> еще горче оттого, что мы знаем: его

можно было спасти, оттого, что мы знаем: он убит нынешней нашей жестокой, пещерной жизнью»<sup>24</sup> (в опубликованный текст некролога эта завершающая фраза не вошла<sup>25</sup>). Эти же формулировки первоначально были использованы Замятиным в приведенном выше фрагменте «Воспоминаний».

Образная характеристика «пещерный» впервые появляется в публицистике Замятина 1918 г. — например, в статьях «Над пучиной» («Ведь мы теперь живем во время первобытное, пещерное»<sup>26</sup>) и «Последняя страница» («Много звериного, пещерного будет записано историей в последний период российской революции»<sup>27</sup>).

Образ же «пещерной жизни» впервые появляется в рассказе «Пещера»<sup>28</sup> (рукописи датированы октябрём 1920 г.), в котором «пещерный» — одна из «интегральных» характеристик (ср.: «пещерные люди», «пещерная петербургская спальня», «пещерный Мартин Мартиныч» «пещерный бог: чугунная печка» и т.д.)<sup>29</sup>.

Благодаря сравнению этого фрагмента с другими источниками, становится очевидной «двойная» природа «Воспоминаний» — использование уже выработанных «формул» заставляет трансформировать факт.

В данном случае точнее было бы говорить о *степени* преобразования (или о *степени* достоверности) каждого факта, чем о его достоверности/недостоверности. Например, Замятин действительно написал заметку о смерти Блока для «Записок мечтателей», издаваемых С. Алянским. Однако «написать страницу для “Записок мечтателей”» Замятину предложил тот же, кто перед этим по телефону сообщил о смерти Блока, — то есть Алянский (из текста вовсе не очевидно, что оба звонка были от одного и того же лица). Кроме того, в равной степени вероятно, что сам Замятин предложил Алянскому написать статью о смерти Блока.

Такой же «двойственностью» характеризуется и описание знакомства Замятина с Блоком: «1918 год. Маленькая редакционная комната <...>. И непривычный дружески-вражеский разговор с одним из редакторов лево-эсерского журнала.

Стук в дверь — и в комнате Блок. Нынешнее его, рыцарское лицо — и смешная, плоская американская кепка. И от кепки — мысль: два Блока — один настоящий, а другой — напаянный на этого настоящего, как плоская американская кепка. Лицо — усталое, потемневшее от какого-то сурового ветра, запертое на замок. <...> И вдруг — сквозь металл, из-под забрала — улыбка, совсем детская, голубая:

— А я думал, что вы — непременно с бородой до сих пор, вроде земского доктора. А вы — англичанин... московский...

Это было мое знакомство с Блоком. Только этот короткий разговор, улыбка, кепка» (73).

Сразу обращает на себя внимание практически полное отсутствие в тексте других фактических деталей, кроме даты (достаточно неопределенной — «1918 год»): не называется «лево-эсерский журнал», в редакции которого «состоялась» встреча обоих писателей, не уточняется имя редактора, с которым у Замятина происходит «дружески-вражеский разговор». Зато дается развернутое описание того впечатления, которое произвела на Замятина внешность Блока. Эта «неконкретность» противоречит установке на достоверность описываемого в мемуарном тексте, поскольку для создания эффекта правдивости мемуаристы, как правило, насыщают свой текст подробностями (действительными или мнимыми)<sup>30</sup>.

Однако даже дата знакомства, указанная в «Воспоминаниях», оказывается хронологически сдвинутой — знакомство Замятина и Блока относится к более раннему периоду, о чем свидетельствует запись от 24 октября 1915 г. в «Записной книжке» Блока: «Ремизову — “Степка-Растрепка” (у него — Федор Иванович «Щеколдин» и Замятин)»<sup>31</sup>. Из этого упоминания можно сделать вывод, что к этому времени знакомство писателей уже состоялось и встреча, зафиксированная Блоком, не была первой<sup>32</sup>.

Знакомство Замятина и Ремизова состоялось в 1915 г. — первое из сохранившихся писем Замятина к Ремизову датировано 29 ноября 1915 г. (На то, что знакомство состоялось в 1915 г., также указывает письмо Замятина Венгеру от 15 декабря 1916 г.: «Ремизова лично узнал не очень дав-

но <...><sup>33</sup>). Поэтому и знакомство Замятина с Блоком с большой долей вероятности можно отнести к 1915 г. Однако в «Воспоминаниях» Замятин «отодвигает» время своего знакомства на 1918 г.<sup>34</sup>

Приведенная реплика Блока тоже может являться, по нашему предположению, «сконструированной». Аналогичную ситуацию Замятин описывает в «Автобиографии» 1922 г.: «<...> я написал “Уездное”. После чего покойный Измайлов решил печатно, что я — в высоких сапогах, уездный, лохматый, с толстой палкой — и был очень удивлен, когда я оказался совсем не таким»<sup>35</sup>.

Описание впечатления, произведенного на Замятина Блоком, является продолжением и развитием «формулы», появившейся уже в некрологе 1921 г.: «Два Блока: один — в шлеме, в рыцарских латах, в романтическом плаще; и другой — наш, земной, в неизменном белом свитере, в черном пиджаке, с двумя глубоко врезанными складками по углам губ»<sup>36</sup>.

Последовательное сопоставление приведенного в «Воспоминаниях» эпизода знакомства с другими биографическими и публицистическими текстами Замятина позволяет сделать предположение о «сконструированности» как одной из принципиальных особенностей построения данного текста.

Приведем еще несколько примеров. Рассмотрим следующий изложенный Замятиным в «Воспоминаниях» эпизод: «В один весенний вечер — заседание на частной квартире. Горький, Батюшков, Браун, Гумилев, Ремизов, Гизетти, Ольденбург, Чуковский, Волынский, Иванов-Разумник, Левинсон, Тихонов и еще кто-то — много... и один Блок. Доклад Блока о кризисе гуманизма. <...> Кажется, весь этот вопрос — о кризисе гуманизма — ответвился как-то от Гейне: Блок редактировал во “Всемирной литературе” — Гейне» (73).

Комментатор «Воспоминаний» Замятина считает, что здесь описан доклад «Крушение гуманизма», прочитанный на заседании «Всемирной литературы» 9 апреля 1919 г. Однако ранее (25 марта 1919 г.) Блоком на заседании «Всемирной литературы» был прочитан доклад о Гейне («Гейне в России»), в котором, согласно дневниковой записи Блока от 26 марта

1919 г., также была затронута «тема о крушении гуманизма и либерализма»<sup>37</sup>. Заметим, что Замятин говорит о «докладе <...> о кризисе гуманизма», а не о докладе «Крушение гуманизма».

В дневнике Корнея Чуковского (запись от 26 марта 1919 г.) дается краткое описание заседания 25 марта 1919 г.: «Вчера на заседании “Всемирной литературы” Блок читал о переводах Гейне, которого он редактирует. <...> Читал о том, что Гейне был антигуманист, что теперь, когда гуманистическая цивилизация XIX века кончилась, когда колокол антигуманизма слышен звучнее всего, Гейне будет понят по-новому»<sup>38</sup>.

Кроме того, Чуковский перечисляет участников заседания — Горький, Чуковский, Гумилев, Лернер, Батюшков, Браун, Блок, Лозинский, Левинсон, Тихонов, Вольтинский<sup>39</sup>. (Блок в «Дневнике» упоминает Горького, Вольтинского, Левинсона, Батюшкова, Тихонова, Брауна, Гумилева, Чуковского<sup>40</sup>).

О заседании же 9 апреля 1919 г. у Блока сохранилась только сделанная в тот же день короткая запись в «Записной книжке»: «В 6 часов — мой доклад об антигуманизме у Тихонова»<sup>41</sup>. В дневнике Чуковского описание этого заседания отсутствует, что позволяет предположить, что Чуковский не был на нем.

На заседании 26 марта Замятин не присутствовал (об этом свидетельствует запись Чуковского), как, вероятно, не присутствовал он и на заседании 9 апреля. Замятин упоминает в числе гостей Тихонова (хотя именно на квартире Тихонова это заседание и проходило), Чуковского (чье участие в этом заседании по приведенным выше соображениям является спорным) и Гизетти (который не являлся сотрудником «Всемирной литературы»). Вернее всего предположить, что Замятин знал о них по рассказам — поэтому и объединил в своем тексте оба заседания в одно.

Еще более показательным в этом смысле является описание обсуждения блоковской пьесы «Рамзес» на заседании Секции исторических картин (эпизод, который в опубликованном варианте подвергся значительному сокращению). Прочитируем

его в полном объеме: «Прочитали. Делали какие-то замечания о “Рамзесе”. Блок отшучивался:

— Да ведь это я только переложил Масперо. Я тут не при чем. <Но когда я показал ему несколько не по-египетски русских мест в “Рамзесе” (это была месть за то, что он говорил мне о моей пьесе) — он очень заботливо отметил их карандашом и через два-три дня показал в переделанном виде:

— Ну что: теперь по-египетски?>» (74). Для сравнения приведем дневниковую запись К. Чуковского от 29 ноября 1919 г.: «Блок написал пьесу о фараонах — Горький очень хвалил: “Только говорят они у вас слишком по-русски, надо немного вот так” (и он вытянул руки вбок — как древний египтянин — стилизовал свою нижегородскую физиономию под Анубиса) — нужно каждую фразу поставить в профиль»<sup>42</sup>.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод о «сконструированности» и «квази-достоверности» описываемых Замятиным эпизодов/событий. Попытаемся выявить природу подобного рода неточностей.

Причина замятинской «неконкретности» становится более очевидной, если принять во внимание фрагменты, исключенные при публикации из окончательного текста. После описания эпизода знакомства в беловом автографе находим следующий фрагмент: «До этой встречи, давно — я любил его. До этой встречи, недавно — я не любил его: он изменил, казалось, Прекрасной Даме, Дульцинее, он нашел ее в земной Альдонсе, поставил точку. И после этой встречи я понял: изменил на минуту — только этот — в кепке; другой — настоящий — верен, и его нельзя не любить» (73).

Публикатор полного текста «Воспоминаний» полагает, что купюры, выявленные «при сравнении журнального текста с сохранившимися рукописями», — «явно не авторские». Они «значительно искажают смысл некоторых предложений, опущенных эпизодов и характеристик» и сделаны «по всей видимости, цензурой» (77)<sup>43</sup>. Однако и это утверждение нуждается в корректировке: изъятые из основного текста фрагменты и отвергнутые варианты содержат цитаты и отсылки к публицистике Замятина о Блоке и тем самым обнажают публицистиче-

скую основу текста и публицистическую подоплеку фактической «неопределенности». Поясним это положение.

Процитированный выше фрагмент является итогом эволюции отношения Замятина к Блоку и по-иному повторяет основные положения, высказанные в ходе «скифской» полемики 1918 г. Эта полемика 1918 г. была обусловлена резким неприятием Замятиным «Двенадцати» и «Скифов» Блока, а также положений, высказанных поэтом в статье «Интеллигенция и революция». Негативную оценку этим текстам Замятин дал в опубликованных под псевдонимом «Мих. Платонов» (или «М. П.»)<sup>44</sup> статьях «Скифы ли?»<sup>45</sup>, «Презентисты»<sup>46</sup>, «Домашние и дикие»<sup>47</sup> и «О лакеях»<sup>48</sup>.

Принципиально, что свое понимание образа Прекрасной Дамы и Блока как «певца Прекрасной Дамы» Замятин выстраивает, опираясь не на самого Блока, а на концепцию, изложенную Ивановым-Разумником в опубликованных в «Заветах» статьях «Роза и крест. (Поэзия Александра Блока)» (1913, № 10), «Русская литература в 1913 году» (1914, № 1), «Вечные пути. Реализм и романтизм» (1914, № 3<sup>a</sup>). Так замятинское «Вечное достижение — и никогда достижение. <...> Вечная погоня за Прекрасной Дамой — которой нет»<sup>49</sup> («Скифы ли?») повторяет формулу Иванова-Разумника «вечно искать — и не находить»<sup>50</sup> («Роза и крест»).

Однако Замятин в своих статьях 1918 г. не столько повторяет, сколько полемически преломляет положения Иванова-Разумника. У Иванова-Разумника Блок сравнивался с Дон-Жуаном: «<...> Александр Блок, это — Дон-Жуан русской поэзии <...>. Ибо трагедия у них общая — искать Одну и находить многих...»<sup>51</sup>. Поэтому вечный поиск Прекрасной Дамы оказывается «распылением на десятки “любвей”», «бессилием найти единую любовь» и «самообманом»<sup>52</sup>: «Да, иногда можно и в проститутке узреть черты Прекрасной Дамы; но быть в любви многоликим — не значит ли, наоборот, Прекрасную Даму обращать в проститутку?»<sup>53</sup>.

У Замятина же Блок сравнивается с Дон-Кихотом («рыцарем печального образа»). Вечный поиск Прекрасной Дамы является уделом «дикого мечтателя» (образ-«синоним» Дон-

Кихота в статье «Домашние и дикие»): «Дикому мечтателю только на секунду — на десятую секунды — сквозь лицо Прекрасной Дамы мелькнула визгливая женщина: и Прекрасная Дама — умерла. Дикий мечтатель оставит прекрасную Даму <...> и отправится бродить по улицам и вглядываться в лица встречных проституток.

Нелепый дикий мечтатель не хочет мириться. <...> Дикий мечтатель не простит: потому что он л ю б и т»<sup>54</sup>.

Образ Дон-Кихота в замятинской публицистике 1918 г. используется как воплощение «скифской» идеологии — впервые он появляется в статье «Презентисты»: «Пока футуристы не сделали презентистами — ими можно было любоваться, как Дон-Кихотами литературы: если Дон-Кихоту и случается быть смешным — его смешное красиво. Хороша была их вихрастость, непокорность и самая их абсурдность: во всем этом была буйная молодость и подлинный бунт.

Но то были футуристы. А презентисты жаждут носить казенный штемпель на лбу <...>»<sup>55</sup>.

Эти же характеристики («вихрастость», «непокорность», «буйная молодость», «подлинный бунт») Замятин в статье «Скифы ли?» применяет к «подлинным скифам» (ср.: «люди, ничем не обьярленные», «любовь к подлинной вечнобуйной воле»<sup>56</sup>, «непокорный, смеющий думать иначе, чем он, мещанин, думает»<sup>57</sup>, «колючие еретические вихры»<sup>58</sup>, «подлинный скиф, о котором в скифском предисловии говорится: “Разве скиф не всегда готов на мятеж?” Подлинный скиф — всегда»<sup>59</sup>). В конце статьи Замятин прямо сопоставляет футуристов-«презентистов» и «скифов ли?»: «Неужто мы так быстро живем, что футуристы уже состарились, уже притомились быть особенными, уже обымпотентились к буйству и тлеют старческой страстью урнингов к объятням Луначарского? Неужто футуристы разделят судьбу российских “скифов”, заживших мирной, оседлой жизнью?»<sup>60</sup>.

Разностью в понимании позиции «скифа» обусловлена и разность в понимании Блока-«певца Прекрасной дамы». Соположение в публицистике образов Прекрасной Дамы и Дон-Кихота Замятин осуществляет через «заимствованное» у Фе-

дора Сологуба противопоставление «Альдонса — Дульцинея»: по Замятину, «Стихи Александра Блока <...> об одном: о Незнакомке, о Прекрасной Даме, о Снежной Деве. И это, в сущности, то же самое что Дульцинея Сологуба»<sup>61</sup>.

Таким образом, упомянутые в «Воспоминаниях» в эпизоде знакомства «1918 год» и «дружески-вражеский разговор с одним из редакторов лево-эсерского журнала» призваны противопоставить Блока, опубликовавшего в лево-эсеровских изданиях (литературным отделом которых заведовал в этот период Иванов-Разумник) «Двенадцать» (в журнале «Наш путь»), «Скифов» и статью «Интеллигенция и революция» (в газете «Знамя труда») и Замятина, опубликовавшего в правоэсеровских изданиях негативные отзывы о них.

Неприятие этих текстов Блока в цикле полемических статей 1918 г. было вызвано замятинским несогласием с позицией «Скифов» во главе с Ивановым-Разумником, выразителем которой стал Блок, — она, по мнению Замятина, не соответствовала «подлинно скифскому» духу: «Удел подлинного скифа — трудно понять. И потому слабые — закрывают глаза и плывут по течению. И таких “тьмы, и тьмы, и тьмы”, как возглашает Блок в стихотворении “Скифы” (“Знамя Труда”, № 137). Но скифы ли это? Нет, не скифы. Скифы подлинные, революционеры и вольники подлинные — будут при всяком строе <...> Но таких никогда не будут “тьмы” <...> Их никогда не могут быть “тьмы, и тьмы, и тьмы”. А если их тьмы, то это не упрямые и вольные скифы: вольные скифы — не преклонятся ни пред чем, вольные скифы — не побегут за победоносцами, за грубой силой <...>» («Скифы ли?»)<sup>62</sup>.

Эта же мысль была повторена в статье «Домашние и дикие»: «Это — поэтический фагоцитоз: верой и фантазией, как тельцами фагоцитов, облекается инородное, сомнительной чистоты тело — и поэт прекрасно с ним уживается. Блок сумел фагоцитировать своих “двенадцать” с бубновым тузом на спине; сумел принять и воспеть рабовладельческие способности правителей наших: “Ломать коням тяжелые крестцы и усмирять рабынь строптивых”»<sup>63</sup>; и в статье «О лакеях»: «Быть, может, это — все то же самое восхищение

“мощью” рабовладельца? Все та же самая, воспетая Блоком, зубодробительная красота — “усмирения рабынь строптивых”?»<sup>64</sup>.

Это же положение, но оформленное как мемуарное свидетельство, было использовано в одной из ранних редакций «Воспоминаний»: «И потом — при пересадке с заседания на заседание — короткий, мимолетный разговор с Блоком. <...> Я не могу вам воспроизвести весь этот разговор. Помню я сказал:

— Не могу вам простить вот этих строк:

Ломать коням тяжелые крестцы,  
И усмирять рабынь строптивых...» (74).

Если негативное отношение к «Скифам» сохранялось у Замятина и в 1924 г., то в оценке «Двенадцати» произошли существенные изменения, связанные с художественной стороной этого текста. Так, в статье 1918 г. Замятин определяет «Двенадцать» как продукт «поэтического фагоцитоза», а уже в черновом варианте статьи «Я боюсь» (1920–21 гг.) он причисляет «Двенадцать» к произведениям пропагандируемого им литературного направления — неореализма: «Символизм явно для всех состарился уже перед началом войны, и наилучшим доказательством этого служит то, что даже апостолы символизма — Сологуб, Белый, Брюсов<sup>65</sup> — заговорили на ином языке, языке неореализма (“Двенадцать” Блока, “Заклинательница змей” Сологуба, “Петербург” Белого)»<sup>66</sup>.

И окончательно это положение закрепляется в статье «О синтетизме» (1922 г.), написанной уже после смерти Блока: «Сюда — к синтетизму и неореализму — пришел перед смертью Блок со своими “Двенадцатью” (и не случайно, что иллюстратором для “Двенадцати” выбрал он Анненкова)»<sup>67</sup>.

Иными словами, в отношении поэмы «Двенадцать» оценка с идейных позиций вступила в противоречие с оценкой с позиций эстетических. Отражение этого противоречия и его снятие мы находим в «Воспоминаниях»: «Решили устроить журнал. Он должен был называться “Завтра” — и, помню, мне было поручено написать что-то вроде манифеста. Там было —

о круге: вчера, сегодня и завтра, и о том, что вся литература всегда о завтра и во имя завтра и этим определяется отношение ее к вчера, к сегодня: и от этого она всегда ересь, бунт.

А потом при пересадке с заседания на заседание — мимо-летний разговор с Блоком и об этом <о ереси, о еретике-Блоке, и о том, что однажды он был католическим.> <...> Я сказал:

— Вы очень отошли от того, кем были год назад. Вы меняетесь. <...>

— Да, я сам чувствую, что меняюсь <“Двенадцать” — я теперь едва ли бы написал>» (74).

Показательно, что именно здесь единственный раз Замятин прямо ссылается на свою статью. Этот фрагмент особенно густо «усеян» цитатами и отсылками к статьям Замятина 1920–21 гг., излагающим принципы «нового искусства» — неореализма и «нового автора»-неореалиста.

Определения «еретик-Блок» и «Блок католический» Замятин «заимствует» из чернового варианта статьи «Я боюсь»: «Живая литература не может быть ортодоксальной, католической; она должна быть отрицанием догмы, ересью»<sup>68</sup>. А приведенный разговор по сути является оформленным в прямую речь положением статьи «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (октябрь 1923 г.): «Эта же болезнь <энтропия> — часто у художника, писателя:

сыто заснуть в однажды изобретенной и дважды усовершенствованной форме. И нет силы ранить себя, разлюбить любимое, из обжитых, пахнущих лавровым листом покоев — уйти в чистое поле, и там начать заново.

Правда, ранить себя — трудно, даже опасно: “Двенадцатью” — Блок смертельно ранил себя. Но живому — жить сегодня, как вчера, и вчера, как сегодня, — еще труднее»<sup>69</sup>.

Очевидно, на изменение оценки творческого облика поэта повлияла «Записка о “Двенадцати”» Блока (датирована 1-м апреля 1920 г.)<sup>70</sup>. В ранних редакциях «Воспоминаний» Замятин инкорпорировал в свой текст наиболее значимые для его концепции фрагменты «Записки» Блока — ср.: «Недавно я говорил одному из тогдашних врагов, *едва ли и теперь простив-*

шему мне мою деятельность того времени, что я, хотя и *не мог бы написать теперь* того, что писал тогда, не отрекаюсь ни в чем от писаний того года»<sup>71</sup>; «Сам я теперь могу *говорить об этом только с иронией*; но — не будем сейчас брать на себя решительного суда»<sup>72</sup> и фрагменты ранних редакций: «<...> короткий, мимолетный разговор с Блоком. <...> Помню я сказал:

— *Не могу вам простить* вот этих строк <...>» (74); «Это был первый мой разговор с Блоком — без стен. <...> Я сказал:

— Вы очень отошли от того, кем были год назад. Вы меняетесь. <...>

— Да, я сам чувствую, что меняюсь. “*Двенадцать*” — *теперь я едва ли бы написал*» (74); «На каком то заседании — у меня в руках английский журнал, и там я увидел статью о переводе “*Двенадцати*” Блока под заглавием “*A Bolshevik Poem*”. Я показал Блоку статью. Он *усмехнулся*.

— Я не очень польщен» (75)<sup>73</sup>.

Суммируя эволюцию своего отношения к Блоку, Замятин от идеи измены Прекрасной Даме (противопоставление Альдонсы и Дульцинеи в публицистике 1918 г.) приходит к антиномическому синтезу (огненная Прекрасная Дама — революция). В этом смысле показательно, как в 1921 г. Замятин видоизменяет собственное высказывание 1918 г. (статья «*Домашние и дикие*»): «*Дикий мечтатель* оставит Прекрасную Даму — Господи, в общем, она ведь прекрасна и добродетельна, нелепый мечтатель! — и отправится *бродить по* улицам и *вглядываться в лица* встречающих проституток. <...> Былой Блок с нелепым бесстрашием самосожженца поднимал у незнакомки вуаль — и сгорал: *не Она*. Умудренный годами Блок знает: уютней и спокойней поверить, что это — Она, и не сгорать, а греться»<sup>74</sup>. В статье-некрологе 1921 г. этот же образный ряд представлен следующим образом: «*Рыцарь Прекрасной Дамы* — в стеклянные майские ночи всегда будет *бродить по* Петербургу и с тоской *вглядываться в лица* встречающих: *не Она* ли? <...> Поэт Блок — жив, пока живы *мечтатели* (а это племя — бессмертно)»<sup>75</sup>.

Изменения, произведенные Замятиным, касаются необычайно важного для его публицистики образа «мечтатель». Если в статье 1918 г. противопоставляются «два сорта мечтателей: домашние и дикие»<sup>76</sup>, то уже в наброске 1921 г. говорится о «двух породах — мечтателей и деятелей — всюду, не только в искусстве»<sup>77</sup>.

Подведем некоторые итоги. «Воспоминания» Замятина о Блоке специфичны тем, что под формой мемуаров подается, по сути, концептуальная статья.

Замятиным последовательно выстраивается сюжет об авторах двух поколений, обнаруживающих в ходе полемики глубинное творческое и личностное родство: тезис («Блок — «певец Прекрасной Дамы») — антитезис (Блок — автор «Двенадцати» и «Скифов») — синтез (Блок — «певец» «огненной Прекрасной Дамы-революции»).

Блок предстает воплощением замятинской концепции жизни и творчества. Публицистичностью «Воспоминаний» обусловлены фактические ошибки и искажения (объясняемые не ошибками памяти, а концептуальностью подачи материала). Наиболее отчетливо эта особенность проявляется в исключенных из окончательного текста фрагментах, обнажающих публицистическую основу «Воспоминаний».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Барабанов Е. Комментарии // Замятин Е. Сочинения / Сост. Т. В. Громовой и М. О. Чудаковой. М., 1988. С. 551.
- <sup>2</sup> Цит. по: *Белый Андрей*. Дневниковые записи / Предисл. и публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Александр Блок: Нов. мат. и исслед. Лит. наследство. М., 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 822.
- <sup>3</sup> В заметке «Жизни искусства» эта задача была сформулирована следующим образом: «<...> Собрание писем А. А. <Блока> и материалов о нем» (цит. по: *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 822).
- <sup>4</sup> Там же. С. 800. О сборнике воспоминаний Белый упоминает также в письме от 22 августа 1921 г. С. М. Соловьеву: «Комитетом памяти Блока решен в первую голову сборник, посвященный воспоминанию о нем (встречи, впечатления, биографич<еские>

черты и т.д.) Не желательны статьи оценочного характера. Ты близко знал покойного, часто одно время встречался с ним. Кому же, как не Тебе, откликнуться. <...> Срок назначен до 20 сентября (несколько дней опоздания не в счет)» (Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) // Александр Блок: Нов. мат. и исслед. Лит. наследство. М., 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 535–536).

<sup>5</sup> Записка С. Алянского Р. Иванову-Разумнику, написанная на обороте замятинской рукописи, датирована 22 августа 1921 г. (см.: *Галушкин А. Ю.* Комментарии // Замятин Е. Я боюсь: Лит. критика. Публицистика. Воспоминания / Вступит. ст. В. А. Келдыша; сост. и коммент. А. Ю. Галушкина; Подгот. текста А. Ю. Галушкина и М. Ю. Любимовой. М., 1999. С. 302).

<sup>6</sup> СовЛит: Советская литература. Тексты, библиография, исследования. Журналы 1920-х гг. — [www.ruthenia.ru/sovlit/jour.html](http://www.ruthenia.ru/sovlit/jour.html).

<sup>7</sup> Приведем полный список авторов, значащихся в анонсе: «Андрей Белый, Анна Ахматова, Вячеслав Иванов, Р. В. Иванов-Разумник, В. В. Гиппиус, Евг. Замятин, В. А. Зоргенфрей, М. А. Кузмин, Н. А. Клюев, Вл. Пяст, Федор Сологуб, К. И. Чуковский, Мариэтта Шагинян, Викт. Шкловский, А. З. Штейнберг, П. Е. Щеголев, Конст. Эрберг, Е. П. Иванов и др.» (цит. по: *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 822.) В 6-м номере «Записок мечтателей» (1922) из всех перечисленных в анонсе были опубликованы воспоминания о Блоке Андрея Белого, В. А. Зоргенфрея и К. Чуковского (см.: Там же).

<sup>8</sup> Здесь были опубликованы черновые наброски поэмы «Возмездие» и шуточные «Стихи о предметах первой необходимости» («Нет, клянусь, довольно Роза...»); ряд пьес и драматических набросков: «Дионис Гиперборейский» («К Дионису Гиперборейскому»; драматический набросок из записной книжки 1906 г.), «Нелепый человек» (наброски задуманной пьесы из дневника 1913 г. и записных книжек 1915–16 гг.), «Укрощение строптивой» (датированная 15 декабря 1913 г. шуточная пьеса-миниатюра с подзаголовком «составлено по трагедии Шекспира»), «Пьеса из жизни Иисуса» (план пьесы, датированный 7 января 1918 г.), шуточные одноактные пьесы «Исторические картины» и «Сцена из исторической картины “Всемирная Литература”» (осень 1919); публицистические наброски «Письмо о театре» (датировано 7 апреля 1918 г.), «Начало лекции» (датировано 5 апреля 1920 г.) и «Набросок статьи».

Кроме публикации текстов поэта, в этот раздел вошла также статья Г. П. Блока «Герои “Возмездия”» (СовЛит: Советская литература. Тексты, библиография, исследования. Журналы 1920-х гг. — [www.ruthenia.ru/soviit/jour.html](http://www.ruthenia.ru/soviit/jour.html)).

- <sup>9</sup> Косвенно на это указывает и изложенная в письме С. Алянскому от 21 сентября 1921 г. просьба Е. Замятина «достать трехтомное мусagetское издание Блока» (*Замятин Е. Письма 1910–20-х гг. разным адресатам / Публ. Т. Т. Давыдовой // Литературная учеба. 2004. № 6. С. 117*). Е. Барабанов в своем комментарии к «Воспоминаниям о Блоке» указывает (к сожалению, без ссылки на источник), что «первые варианты текста воспоминаний читались Замятиным осенью 1921 г.» (*Барабанов Е. Указ. соч. С. 552*).
- <sup>10</sup> Текст «Воспоминаний о Блоке» дается по наиболее полной публикации (*Замятин Е. Воспоминания о Блоке / Послесл., коммент. и подгот. текста А. Ю. Галушкина // Юность. 1988. № 5. С. 73–77*) с указанием номера страницы в круглых скобках; фрагменты, не вошедшие в окончательный текст, заключаются в ломаные скобки.
- <sup>11</sup> *Замятин Е. Я боюсь. С. 131.*
- <sup>12</sup> *Галушкин А. Ю. Указ. соч. С. 315.*
- <sup>13</sup> *Замятин Е. Я боюсь. С. 132.*
- <sup>14</sup> Отметим, что данные формулировки также диссонируют с авторской датировкой.
- <sup>15</sup> Свою позицию Горький обозначил уже в преамбуле письма: «Мое “ближайшее участие”, возлагая на меня некоторую долю ответственности за журнал, дает мне, полагаю, и право критики, — не так ли?» (*Горький А. М. Письма к А. Н. Тихонову / Подгот. текста и коммент. А. Я. Тарараева // Горьковские чтения: 1953–1957. М., 1959. С. 48*).
- <sup>16</sup> *Горький А. М. Указ. соч. С. 49.*
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> *Белый Андрей. Указ. соч. С. 802.*
- <sup>19</sup> *Горький А. М. Указ. соч. С. 49.*
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> В этом качестве «Воспоминания» Замятина были использованы, например, в составленной О. Немеровской и Ц. Вольпе книге «Судьба Блока по документам, воспоминаниям, письмам, дневникам, статьям и другим материалам» (Л., 1930) (см.: *Барабанов Е. Указ. соч. С. 552*).
- <sup>22</sup> Е. И. Замятин и К. И. Чуковский. Переписка (1921–1928) / Вступит. ст., публ. и коммент. А. Ю. Галушкина // Евгений Замятин и

культура XX века: Исследования и публикации / Сост. М. Ю. Любимовой. СПб., 2002. С. 211.

<sup>23</sup> Там же. С. 210.

<sup>24</sup> *Галушкин А. Ю.* Указ. соч. С. 302.

<sup>25</sup> См. записку С. Алянского Иванову-Разумнику от 22 августа 1921 г., написанную на оборотной стороне рукописи некролога: «Прочтите, пожалуйста, статейку Замятина для “Зап<исок> мечтателей”, о кот<орой> говорил. Это все-таки не то, что нужно. Находите ли возможным напечатать на первом листе? И не выкинуть ли последний абзац? А может и всю статейку оставить?» (цит. по: Там же).

<sup>26</sup> «Дело народа» за 12 апреля 1918 г. (цит. по: *Барабанов Е.* Указ. соч. С. 542; пример Е. Барабанова).

<sup>27</sup> «Дело народа» за 23 июня 1918 г. (цит. по: *Замятин Е.* Я боюсь. С. 46).

<sup>28</sup> Ср.: «Гольй, жесткий, простой, холодный — как пещерная жизнь и смерть — электрический свет» (*Замятин Е.* Сочинения. М., 1988. С. 213–214).

<sup>29</sup> Упомянутая в «Воспоминаниях» реалия зимы 1920 г. «лепешки из картофельной шелухи» (75) используется и в «Пещере» — ср. «сушеная картофельная шелуха для лепешек» (*Замятин Е.* Указ. соч. С. 208).

<sup>30</sup> Для сравнения приведем описание знакомства с Блоком А. Штейнберга из мемуаров «Друзья моих ранних лет» (Штейнберг работал над ними в конце 1960-х – середине 1970-х; при создании он опирался на дневники, которые вел с 1908 г.): «Когда я встречался с Блоком в петроградские годы с 1918-го по 1921 год, мое внимание неизменно привлекала зыбкая улыбка на его лице. Я заметил ее уже в первую встречу с ним во второй половине октября 1918-го года, когда я увидел Александра Александровича Блока у окна большого зала дворца великого князя Владимира Александровича, где должно было состояться совещание о проекте устава ТЕО (Театральный отдел Народного Коммисариата Просвещения) под председательством Всеволода Эмильевича Мейерхольда. На это совещание был приглашен, в числе многих других театральных деятелей, артистов, драматургов и критиков, Разумник Васильевич Иванов-Разумник, который взял и меня с собой» (*Штейнберг А.* Друзья моих ранних лет (1911–1928) / Подгот. текста, послесл. и прим. Ж. Нива — [nivat.free.fr/livres/stein/02.htm](http://nivat.free.fr/livres/stein/02.htm)).

<sup>31</sup> Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920 / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. В. Орлова. М., 1965. С. 269.

<sup>32</sup> Основанием для такого предположения послужили отрывки из «Записной книжки» Блока этого же периода, относящиеся к знакомству с С. Есениным. В записи, относящейся к первому знакомству (9 марта 1915 г.), имя Есенина не упомянуто: «Днем у меня рязанский парень со стихами» (Блок А. А. Указ. соч. С. 257). Приведем для сравнения запись от 21 октября 1915 г.: «Н. А. Клюев — в 4 часа с Есениным (до 9-ти)» (Там же. С. 269).

К. Чуковский в своем дневнике (запись от 16 ноября 1919 г.) отмечал педантизм Блока: «Блок патологически-аккуратный человек. <...> Все, что он слышит, он норовит зафиксировать в записной книжке — вынимает ее раз двадцать во время заседания, записывает (что? что?) — и, аккуратно сложив и чуть не дунув на нее, неторопливо кладет в специально предназначенный карман» (Чуковский К. И. Дневник: 1901–1929. М., 1997. С. 124).

<sup>33</sup> Переписка Е. И. Замятина с С. А. Венгеровым / Публ. Т. А. Кукушкиной и Е. Ю. Литвин; вступит. ст. и коммент. М. Ю. Любимовой // Евгений Замятин и культура XX века. СПб., 2002. С. 191.

<sup>34</sup> Предположение А. Ю. Галушкина, объяснявшего причину хронологического сдвига тем, что первая встреча Замятина и Блока была, «видимо, незначительной и не оставшейся потому в памяти мемуариста» (76), не представляется нам достаточно аргументированным. Исходя из характера блоковской записи, это предположение следует скорее отнести к Блоку.

<sup>35</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 3.

<sup>36</sup> Замятин Е. Там же. С. 67.

<sup>37</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова и К. И. Чуковского. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 291.

<sup>38</sup> Чуковский К. И. Указ. соч. С. 105.

<sup>39</sup> Там же. С. 106.

<sup>40</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 291–292.

<sup>41</sup> Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920. М., 1965. С. 455.

<sup>42</sup> Чуковский К. И. Указ. соч. С. 131.

<sup>43</sup> См. также: Галушкин А. Ю. Указ. соч. С. 311.

<sup>44</sup> Отметим в этой связи, что Блок был знаком со статьей «Скифы ли?» — это зафиксировано в его «Записной книжке» (запись от 1 апреля 1918 г.): «Вышел сборник правых с.-р., где прохаживаются обо всех скифах пространно» (Блок А. А. Указ. соч. С. 397). Вопрос о том, знал ли Блок, что автором этой рецензии был Замя-

тин (рецензия была подписана псевдонимом «Мих. Платонов»), остается нерешенным.

45 Орывок этой статьи был опубликован в газете правых эсеров «Дело народа» за 24 марта 1918 г., полностью статья вышла в 1-м сборнике «Мысль», также издаваемом правыми эсерами, в конце марта того же года.

46 «Дело народа» за 31 марта 1918 г.

47 «Дело народа» за 4 мая 1918 г.

48 «Дело народа» за 15 мая 1918 г.

49 Там же. С. 33.

50 *Иванов-Разумник*. Роза и крест. (Поэзия Александра Блока) // Заветы. 1913. № 10. Отд. 2. С. 125.

51 Там же. С. 120.

52 Там же.

53 Там же. С. 120–121.

54 *Замятин Е.* Я боюсь. С. 36.

55 Там же. С. 23.

56 Там же. С. 25.

57 Там же. С. 27.

58 Там же.

59 Там же. С. 31.

60 Там же. С. 25.

61 Литературная студия Замятина / Публ. А. Н. Стрижева // Литературная учеба. 1988. № 5. С. 131.

62 *Замятин Е.* Я боюсь. С. 34.

63 Там же. С. 37.

64 Там же. С. 38.

65 Вероятно, описка Замятина. По контексту должно быть «Блок».

66 *Галушкин А. Ю.* Указ. соч. С. 298.

67 *Замятин Е.* Я боюсь. С. 76.

68 *Галушкин А. Ю.* Указ соч. С. 299.

69 *Замятин Е.* Я боюсь. С. 101.

70 Это подкрепляется дневниковыми записями «К материалам о Блоке» Андрея Белого (запись от 18 августа 1921 г.): «<...> выяснилась необходимость заседания памяти Блока в “Вольфиле”, ибо его односторонне трактуют по линии “Двенадцати”. Нашлась запись Блока о 12-ти; она не соответствует ни белогвардейским, ни коммунистическим толкованиям; по оси этой заметки и будет построено заседание: участники: Щеголев, я, Замятин, Штейнберг, Ив<анов>-Разумник» (*Белый Андрей*. Указ. соч. С. 801).

- <sup>71</sup> *Белый Андрей* <Вступительное слово и речь на LXXXIII открытом заседании Вольной Философской Ассоциации 28 августа 1921 года, посвященном памяти Александра Блока> // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и Революции / Сост., вступит. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. М., 1990. С. 506.
- <sup>72</sup> *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 507.
- <sup>73</sup> Фрагмент «Записки» Блока впервые был использован (в несколько измененном виде) Замятиным уже в статье-некрологе 1921 г. — ср: «<...> Блок слишком много себя отдал последней своей Прекрасной Даме — огненной и вольной стихии — и слишком больно ему было, когда от огня — остался только дым. В дыму он не мог жить. И вот почему в его смерти — какая-то логика» (*Замятин Е.* Указ. соч. С. 68) и: «<...> в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе девятьсот седьмого или в марте девятьсот четырнадцатого. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было написано в согласии со стихией» (*Белый Андрей*. Указ. соч. С. 506).
- <sup>74</sup> *Замятин Е.* Я боюсь. С. 36.
- <sup>75</sup> Там же. С. 68.
- <sup>76</sup> Там же. С. 35.
- <sup>77</sup> Там же. С. 241.

## И. И. ЯСИНСКИЙ О ЛИТЕРАТУРНОМ СТАТУСЕ А. П. ЧЕХОВА

ЕЛЕНА НЫММ

Феномен литературного успеха интересовал писателя И. И. Ясинского с давних пор, уже с середины 1880-х гг. он целенаправленно пытался выстраивать свои отношения с читательской аудиторией. Когда же в начале XX века Ясинский стал редактором-издателем ряда журналов, снова возникла необходимость подбирать ключи к читательским вкусам и симпатиям. Вместе с тем, само наступление рубежа столетий способствовало размышлениям над вопросами развития литературы, канонизации писателей, литературных рангов, величия и пошлости в искусстве.

Все эти темы занимают важное место на страницах журналов Ясинского «Ежемесячные сочинения», «Почтальон», «Беседа». В статьях «Могилы прекрасного», «Слава и бессмертие», диалоге «Жаворонок», опубликованных в журнале «Ежемесячные сочинения», автор проводит границу между гениальными художниками и «мелкими дарованиями», стремящимися угодить пошлой толпе (см.: [Ясинский 1900 б; Ясинский 1900 д; Ясинский 1900 в]). Ясинский убежден, что прижизненная слава очень редко выпадает на долю великих писателей, потому что проникновение в глубину и красоту их творений недоступно толпе [Ясинский 1900 б: 99–100; Ясинский 1900 в: 129–130; Ясинский 1900 д: 255–156].

В фельетоне «Приходно-расходная книга» ноябрьского номера «Ежемесячных сочинений» за 1900 г. Ясинский описывает беседу между критиком и беллетристом, добившимся известности: в его «приходно-расходной книге» преобладают хвалебные рецензии. Беспристрастный критик сообщает беллетристу, что тот обладает не талантом, а в лучшем случае литературным дарованием: «И дарования на перечет. Вы знаете,

что гениев у нас было немного. Может быть, только один гений — Пушкин. Может быть, Лермонтов был гением. Достоевский, Тургенев, Толстой, Некрасов, Писемский и Гончаров — это только таланты. Дарованиями могут быть названы Чехов, Максим Горький, Боборыкин» [Ясинский 1901 а: 283].

Выстроенный здесь пантеон русских писателей, очевидно, отражает точку зрения самого Ясинского. Характерно, что Чехов в этой литературной табели о рангах занимает скромное место «дарования». В 1905 г. Ясинский писал, что «дарование всегда рутинно и ремесленно <...> После смерти дарования быстро обрекаются на забвение» [Ясинский 1905 а: 48]. Попробуем объяснить, почему Ясинский столь низко оценил творческий потенциал одного из самых талантливых своих современников.

Интерес к чеховскому творчеству возникает у Ясинского, по-видимому, в конце 1880-х годов. Этому способствует личное знакомство писателей. Если доверять словам самого Ясинского, они познакомились сразу же после дебюта Чехова в «Новом времени», т.е. в феврале 1886 г. (рассказ «Панихида» появился в газете А. С. Суворина 15 февраля 1886 г.). В «Романе моей жизни» (1926) Ясинский сообщает, что приехал в составе группы литераторов к Чехову, чтобы поддержать молодого талантливого писателя (см. [Ясинский 1926: 264–265]).

Подогревают интерес Ясинского к произведениям Чехова неоднократные сопоставления в критике творческой манеры обоих писателей (см. [Дистерло; <Б. п.>: 147; Мережковский: 210]). Так, например, Р. Дистерло писал о характерных особенностях нового поколения писателей-реалистов: «<...> в современной литературе уже довольно ярко обрисовалась группа представителей нового направления. В числе их можно отметить гг. Чехова, Ясинского, Дедлова, Баранцевича, Щеглова, поэта Фофанова. Все они проникнуты духом признания, а не отрицания действительности» [Дистерло: № 15, 484]. Отрывочность в воспроизведении окружающей жизни и «непосредственное отражение мимолетных явлений», по мнению критика, характерны для творческой манеры Чехова и Ясинского [Дистерло: № 14, 420–421]. На сходство художест-

венного стиля писателей в их стремлении к зарисовке случайных, мимолетных впечатлений обращает внимание и Д. С. Мережковский в своей книге «О причинах упадка...»: «Он <Ясинский.— Е. Н.> тоже импрессионист, как и Чехов» [Мережковский: 210].

Внимание критики, вероятно, провоцирует и самого Ясинского на проведение подобных сопоставлений. Чехов воспринимается им как коллега по писательскому ремеслу, которому многое удастся гораздо лучше и ценой меньших потерь. Прежде всего, это успех, сопровождающий Чехова с самых первых шагов в литературе. Оба писателя начинают свою литературную карьеру с произведений малых жанров. Ясинский обратил на себя внимание современников в первой половине 1880-х гг. своими рассказами и короткими повестями. Во второй половине 1880-х гг. писатель в поисках успеха у читательской аудитории осуществляет творческую переориентацию, начинает писать романы. Чехов же остается верен выбранному в середине 1880-х гг. направлению и в этом преуспевает.

На рубеже 1880–1890-х гг. Ясинский болезненно реагирует на литературные успехи молодого писателя. Л. А. Авилова в своих воспоминаниях пишет о том, что Ясинский в 1892 г. стал автором грязной сплетни о ее отношениях с Чеховым: «Я решила, что Миша <муж Авиловой.— Е. Н.> мог слышать эту сплетню только от двух лиц. Одно было вне всяких подозрений, другое... И сейчас же мне вспомнилось, что это другое лицо сидело за юбилейным столом наискось от нас и, по видимому, очень скучало. Он был писатель и печатал толстые романы, но никаких почестей ему не оказывали и даже на верхний конец стола не посадили. К Чехову он обращался с чрезвычайным подбострастием и выражал ему свои восторги, но не было никакого сомнения, что он завидует ему до ненависти, в чем я впоследствии убедилась» [Авилова: 133]. Помимо описания психологических мотивов отношения Ясинского к Чехову, примечательна та литературная характеристика, которую он получает в мемуарах Л. А. Авиловой (писатель, сочиняющий «толстые романы»).

О болезненном отношении Ясинского к литературным успехам Чехова свидетельствует уверенность писателя в том, что Чехов заимствует у него свои сюжеты. В «Романе моей жизни» Ясинский упоминает о двух сюжетах: «Иванов» (1889), навеянный «Бунтом Ивана Ивановича» (1881), и подсказанный Ясинским замысел «Черного монаха» (1894) (см. [Ясинский 1926: 108, 268]). В 1891 г., начиная публикацию романа «Ординарный профессор» в «Наблюдателе», Ясинский даже пытается особым примечанием оградить себя от подозрений в плагиате, косвенно тем самым намекая на заимствование со стороны Чехова: «В 1886 году, в июле месяце, я напечатал в киевской газете “Заря” этюд под названием “Открытие”, листа в полтора печатных. Об этом обстоятельстве можно было бы не упоминать, если бы в этюде не были намечены определенно и резко основные черты характеров: погруженного в научное одиночество и страдающего собачьей старостью, профессора Алексея Васильевича Уржумова; магистранта Столбухина (названного в этом этюде Кольцовым); девушки Кати, считающейся дочерью профессора, любящей его и питающей пристрастие к сцене; жены профессора, Ольги Федоровны, заботливо опекающей мужа и нисколько его не любящей и др. Пока я был занят разработкою подробностей романа, который намеревался сделать из этюда, а также заканчивал другие работы, — один *молодой беллетрист, обладающий несомненным дарованием* <курсив здесь и далее мой. — Е. Н.>, напечатал (через три года после “Открытия”) повесть, где вывел профессора, обессилевшего от старости, девушку Катю, тяготеющую к театру, молодого ученого, креатуру профессора, и жену профессора, не любящую, но опекающую мужа. — Конечно, это ничто иное, как совпадение, и *молодой беллетрист* самостоятельно воспользовался материалом, который сослужил службу и мне. Однако же, так как *молодой беллетрист* напечатал свою повесть в известном петербургском издании, а я — в мало распространенном провинциальном, то я должен теперь восстановить истину, дабы критики не обвинили меня же самого в некотором позаимствовании. Таким образом, не из желания обидеть *талантливого молодого беллетриста* делаю

я эту оговорку — и делаю в первый раз за всю свою литературную деятельность — а единственно для *самозащиты*, на всякий случай» [Ясинский 1891: 5].

Это примечание отражает характерную для Ясинского в 1890-е гг. оборонительную позицию. В его сознании господствует представление о том, что писатели, не так давно пришедшие в литературу, используют сюжеты, литературные находки и открытия, сделанные им уже в 1880-е гг. и только теперь замеченные критикой (это на фоне жестких критических высказываний в адрес самого Ясинского). Чуть позже литератор будет писать об эпигонстве символистов, о явных примерах плагиата в творчестве З. Гиппиус (см.: [Ясинский 1896 а; Ясинский 1896 в; Ясинский 1896 г; Ясинский 1897]). По мнению Ясинского, молодое поколение писателей, добившихся успеха и известности в 1890-е гг., пожинает лавры, которые по праву должны были бы принадлежать ему.

Вполне понятны те колебания Ясинского в оценках чеховского творчества, которые наблюдаются в 1890-е гг. В 1892 г. он пишет положительную рецензию на сборник Чехова «В сумерках» и повесть «Дуэль». Рецензия написана, с одной стороны, в традициях хвалебной статьи о сочинениях молодого литератора. Отмечаются некоторые недочеты художественной манеры начинающего писателя: «нередко содержание рассказов — простая фотография, безыдейная, скучная» [Ясинский 1986: 373]. Все упреки в данном случае носят шаблонный характер, и их в избытке можно найти в других критических высказываниях рубежа 1880–1890-х гг. о современной литературе. Однако в целом рецензия — положительная. Отмечается быстрый успех Чехова у читателей и критики, художественное мастерство писателя: «Рассказы его, в особенности небольшие, дышат прелестью непосредственного творчества, полны ярких образов и блестят юмором. Как рассказчик и нувеллист, Чехов смело может быть назван русским Боккачио» [Ясинский 1986: 374].

Ясинский использует традиционную риторику похвальной литературной рецензии на сочинения молодого писателя. Он пишет, что сочинения Чехова носят на себе «печать зреющего

таланта, от которого ждешь многого» [Ясинский 1986: 375]. Завершается статья тоже клишированной формулировкой: «Из молодых беллетристов, выступивших на литературное поприще в восьмидесятых годах, Антон Чехов бесспорно самый даровитый, и его ожидает блестящая литературная будущность» [Ясинский 1986: 377].

При таком обилии в статье общих мест хвалебной рецензии обращают на себя внимание мелкие колкости автора в адрес Чехова. Во-первых, начало рецензии выдержано не вполне традиционно: «Непритязательным рассказам А. П. Чехова посчастливилось. “В сумерках” появляются четвертым изданием» [Ясинский 1986: 373]. У читателя статьи вполне могло сложиться впечатление, что литературный успех сборника — это дело случая, а не справедливое воздаяние художественным достоинствам рассказов. Во-вторых, завершает свою рецензию Ясинский высказываниями о «Дуэли». Положительная оценка повести сводится к похвалам в адрес художественной формы, содержание же оказывается неоригинальным: тема заимствована из «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого, а выводы беллетриста банальны [Ясинский 1986: 376–377].

В 1896 г. Ясинский уже с явным удовольствием отмечает неудачу чеховской «Чайки» на сцене. Причины неуспеха он видит в неопытности Чехова-драматурга и в «однобокости» его таланта: «Много мелких и односторонних наблюдений, отличающих беллетриста, привыкшего к писанию небольших очерков и рассказов, где и эскизного мазка достаточно иногда, но обличающих также и неопытность драматурга, в распоряжении которого совсем другие краски. Это все равно, если бы живописец вздумал сделать статую не из мрамора, а из тех материалов, к которым привык. Замысел великий, а результат ничтожный» [Ясинский 1896 б]. В оценке Ясинского проскользнул и тонкий намек на исчерпанность беллетристического дарования писателя.

Заканчивается рецензия нравоучительным выводом, вскрывающим пристрастность автора в оценке чеховских успехов и неудач: «Ничего не значит! Чехов все-таки большой писатель. Вечные похвалы парализовали в нем критическое отношение

к себе; но это на время. Неудача должна послужить ему же на пользу. Мы еще увидим не одну его замечательную комедию. Ведь и Наполеон проигрывал битвы. Не надо только терять мужества» [Ясинский 1896 б]. Ироническое сравнение с Наполеоном можно было воспринять и как легкое издевательство.

В 1900-е гг. в своих журналах Ясинский регулярно откликается на выход в свет чеховских сочинений (см.: [Ясинский 1900 а; Ясинский 1900 г; Ясинский 1901 в; Ясинский 1902]). В первом номере «Ежемесячных сочинений» за 1900 г. в «Библиографическом листке» сообщается об изданном сборнике «Рассказов» Чехова. Построение заметки примечательно. Начало ее касается статуса писателя Чехова в литературе: «Более семидесяти мелких рассказов, которыми *талантливый романист* начал свое литературное поприще» [Ясинский 1900: 83]. Определение «талантливый романист», по-видимому, подчеркивает беллетристический по преимуществу характер таланта Чехова.

Далее Ясинский дает оценку помещенных в сборнике рассказов. По мнению рецензента, в ранних произведениях начинающего беллетриста намечаются характерные черты будущего «великого мастера»: «Местами это балаган дурного тона, но местами автор уже возвышается до того уровня, на котором он теперь стоит. Наблюдательность, юмор и знание глубин невысоко парящей, но все же человеческой души. <...> Замечательная черта: поразительная точность рисунка и знакомство со всеми мелочами быта, несмотря на то, что большинство рассказов написано “для смеха”, по шаблону Лейкина, и очень невелики» [Ясинский 1900 а: 83]. Упоминание о Лейкине в контексте публикаций этого журнала было, по-видимому, не только указанием на факт писательской биографии Чехова. В статье «Могила прекрасного», помещенной в следующей книжке «Ежемесячных сочинений», Ясинский сравнивает Лейкина и Гомера как две величины, совершенно не сопоставимые по своим размерам и значению: «Если распространен Лейкин и вызывает радость и счастливый смех в толпе, то очевидно не может быть распространен Гомер» [Ясинский 1900 б: 100]. Противопоставив в статье Лейкина Гомеру, Ясинский

поставил его талант в один ряд с такими понятиями, как толпа, пошлость, низкие читательские вкусы.

Литературные успехи Чехова, интерес к его сочинениям со стороны массового читателя, с точки зрения Ясинского, становились признаком не самой высокой пробы его литературного таланта. Чехов, обладающий прижизненной славой, был доступен пониманию толпы, потому что предметом его изображения становились банальные, пошлые истории, как, например, в «Даме с собачкой» (см. [Ясинский 1900 г: 224–225]), а также «глубины невысоко парящей, но все же человеческой души» [Ясинский 1900 а: 83].

В последние годы жизни Чехова его литературная слава упрочилась, и его уже причисляли к сонму великих русских писателей. Ясинский поспешил отреагировать на это литературной пародией. В 1901 г. после выхода в свет первого выпуска символистского альманаха «Северные цветы» с одним из ранних рассказов Чехова «Ночью» («В море» — 1883), Ясинский в «Ежемесячных сочинениях» помещает «Балладу» под псевдонимом Орест Ядовиткин (см. [Ясинский 1901 в]). В своей пародии он использовал сюжет чеховского рассказа, подставив на место главного героя автора:

Я ножом, я ножом перочинным  
Прорубил в доме каменном щель,  
Окрыленный желаньем невинным  
Новобрачных увидеть постель.

Оттремели вечерние звуки,  
Отгорели Гальгрена огни.  
Новобрачных сплетаются руки...  
Но смутились внезапно они.

Милый! Шепчет она: — «штукатуркой  
В спальне нашей запачкан весь пол.  
Бросил кто-то четыре окурка  
На туалетный мой стол».

Поднялась катавасия в спальней,  
И был дворник с метлой приведен —  
И узнал: — «это наш гениальный,  
Наш писатель, наш Чехов Антон!»

Как по лестнице вниз я спускался,  
 Я сконфужен был, правду сказать;  
 Новобрачный ужасно рутался,  
 Новобрачная стала рыдать [Ясинский 1901 в].

Показательно, что определение Чехова как «гениального писателя» вложено в уста дворника. Ясинский указывает на круг распространения читательской популярности литератора (это «лейкинская» аудитория, читатель из мещанской среды).

Псевдоним Орест Ядовиткин впервые был использован редактором-издателем в журнале именно для этой пародии. Выбор псевдонима тоже не случаен, т.к. имел предысторию в творчестве Ясинского (в романе «Иринарх Плутархов» (1886) под именем Ореста Ядовиткина был выведен критик «Нового времени» В. П. Буренин). Ясинский неоднократно писал на страницах своих журналов о рекламной поддержке, оказанной Чехову в «Новом времени» и о благосклонности к Чехову самого «ядовитого» тогдашнего критика (см. [Ясинский 1904 б: 942; Ясинский 1905 б: 126]). Так, например, вступаясь за Д. С. Мережковского и указывая на справедливость мнения французской критики о его творчестве, Ясинский вспоминает историю сотрудничества Чехова в «Новом времени»: «Никому не приходило в голову видеть в похвалах “Нового времени” таланту Чехова, бывшего когда-то постоянным сотрудником этой газеты, непременно рекламу, а ведь они шли рядом с “замалчиванием” других, не менее даровитых русских писателей» [Ясинский 1901 б: 81].

Сразу же после смерти Чехова Ясинский стремится восстановить историческую справедливость, утверждая в «Беседе», что «Чехов не был гениальным писателем» [Ясинский 1904 б: 944]. В некрологической статье, помещенной в сентябрьской книжке «Беседы» за 1904 г. Ясинский уверяет читателей в том, что Чехов был очень счастливым писателем, у него сложились и личная жизнь, и литературная карьера, его сопровождали успех, признание со стороны всех лагерей, материальная обеспеченность: «Деньги, слава, независимость, личная счастливая жизнь — все было у Чехова. Ему не доставало только направления» [Ясинский 1904 б: 943]. Умаление

Ясинским достоинств художественного таланта Чехова соответствует общему настрою высказываний старших символистов о творчестве Чехова в начале 1904 г. (рецензия З. Н. Гиппиус на постановку «Вишневого сада» в МХТ и неопубликованная статья В. Я. Брюсова на ту же тему). Старших символистов не устраивало в чеховском искусстве его тяготение не к условным образам, а к изображению действительной жизни (см. об этом: [Полоцкая; Пильд]). Ясинского, который в начале XX в. всячески старался поддерживать хорошие отношения с символистами, устраивало подобное сближение эстетических оценок.

В статье 1905 г. «Антон Чехов» Ясинский придерживается прежней линии создания образа Чехова, протестуя против приписывания мемуаристами Чехову трагических черт страдающего писателя: «Фальшивой нотой звучит в воспоминаниях о Чехове желание представить его каким-то страдальцем: Чехов был счастливецом, а не страдальцем. Господь бог дал ему прекрасный талант, и как только он литературно созрел, он сразу же был введен в круг знаменитостей» [Ясинский 1905 б: 126]. Согласно логике Ясинского, литературная известность, прижизненная слава не могут быть спутниками великого человека и гениального писателя. Становятся понятными его настоячивые повторения: «Великим человеком он не был» [Ясинский 1905 б: 125].

Причины подобного отношения Ясинского к процессу канонизации образа Чехова были очевидны. Литературные успехи своего младшего современника он воспринимал на фоне собственных неудач. Выстраиваемые им литературные иерархии, его теории «великих людей» в действительности отражали рефлексию над собственным статусом в литературе. Будучи от природы человеком честолюбивым и обладающим предприимчивым характером, Ясинский всячески стремился к литературной известности. На собственном примере он убедился, что популярность писателя у массового читателя еще не означала признания и утверждения его статуса в мире большой литературы. Тем более его раздражал пример Чехова, который, не прилагая особых усилий, завладел читательской аудиторией

и добился признания в литературной среде (Ясинский подчеркивал, что дарование Чехова было признано всеми враждующими партиями). Сравнивая свою литературную карьеру с чеховской, Ясинский видит много общего: сходное начало, разработка одинаковых жанров, тем и сюжетов. Расхождение началось на рубеже 1880–1890-х гг. (в пору созревания чеховского таланта и его утверждения на литературном Олимпе). Выключая теперь, в начале XX в., Чехова из сонма «великих писателей» и предрекая ему тем самым скорое литературное забвение, Ясинский сознательно стремится уравнивать статус Чехова и свое нынешнее положение в литературе, восстановить историческую справедливость.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Авилова: *Авилова Л. А.* А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 121–208.
- <Б. п.>: <Б. п.> Периодические издания // Русская мысль. 1890. № 3. Библ. отд. С. 136–150.
- Дистерло: *Р. Д.* <Дистерло Р. Д.> Новое литературное поколение. (Опыт психологической критики) // Неделя. СПб., 1888. 27 марта. № 13. С. 416–422; 10 апр. № 15. С. 480–486.
- Мережковский: *Мережковский Д. С.* Эстетика и критика: В 2 т. М.; Харьков, 1994. Т. 1.
- Пильд: *Пильд Л.* Чехов в восприятии И. Анненского // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V.* Helsinki, 1995. С. 301–310.
- Полоцкая: *Полоцкая Э. А.* Неоконченная статья о «Вишневом саде» Чехова // Валерий Брюсов: Лит. наследство. М., 1976. Т. 85. С. 190–199.
- Ясинский 1891: *Ясинский И. И.* Ординарный профессор // Наблюдатель. СПб., 1891. № 1. С. 5–38.
- Ясинский 1896 а: *Я.* Критические наброски // Биржевые ведомости. 1896. 6 (18) сент. № 246. С. 2.
- Ясинский 1896 б: *Я.* <И. И. Ясинский> Театр, музыка и искусства. Письма из партера. II. Александринский театр. «Чайка», ком. в 4-х действ. Антона Чехова, в 1-й раз // Биржевые ведомости. СПб., 1896. 18 (30) окт. № 288. С. 3.
- Ясинский 1896 в: *Я.* Критические наброски // Биржевые ведомости (Второе изд.). 1896. 2 (14) нояб. № 303. С. 2–3.

- Ясинский 1896 г: Я. Критические наброски // Биржевые ведомости (Второе изд.). 1896. 9 (21) нояб. № 310. С. 2–3.
- Ясинский 1897: Ясинский И. Литературные впечатления // Биржевые ведомости. 1897. 21 дек. (2 янв.) № 348. С. 3.
- Ясинский 1900 а: <И. И. Ясинский> Библиографический листок // Ежемесячные сочинения. 1900. № 1. Март. С. 83–84.
- Ясинский 1900 б: Чуносков М. Могила прекрасного // Ежемесячные сочинения. 1900. Т. 1. № 2/3. Апрель. С. 97–103.
- Ясинский 1900 в: \*\* \* <И. И. Ясинский> Жаворонок. Диалог // Ежемесячные сочинения. 1900. Т. 1. № 2/3. Апрель. С. 127–136.
- Ясинский 1900 г: <И. И. Ясинский> Литературное обозрение // Ежемесячные сочинения. 1900. Т. 1. № 2/3. Апрель. С. 215–240.
- Ясинский 1900 д: Чуносков М. Слава и бессмертие // Ежемесячные сочинения. 1900. Т. 1. № 4. Май. С. 253–258.
- Ясинский 1901 а: <И. И. Ясинский> Фельетон. Приходно-расходная книга // Ежемесячные сочинения. 1901. Т. 3. № 11. С. 280–284.
- Ясинский 1901 б: <И. И. Ясинский> Литературное обозрение // Ежемесячные сочинения. 1901. Т. 4. № 1. С. 77–86.
- Ясинский 1901 в: Орест Ядовиткин <И. И. Ясинский> Баллада // Ежемесячные сочинения. 1901. Т. 5. № 5. С. 75.
- Ясинский 1902: Чуносков М. <И. И. Ясинский> Новый рассказ. Антон Чехов. Архиерей. «Журнал для всех». Апрель. 1902 // Почталъон. 1902. № 3. Май. С. 154–156.
- Ясинский 1904 а: М. Чуносков <И. И. Ясинский> Критические статьи // Новые сочинения. СПб., 1904. № 4.
- Ясинский 1904 б: <И. И. Ясинский> Литературная хроника // Беседа. 1904. № 9. Сентябрь. С. 942–944.
- Ясинский 1905 а: Чуносков М. Трединое творчество // Беседа. 1905. № 1. С. 38–54.
- Ясинский 1905 б: М. Ч. <И. И. Ясинский> Антон Чехов // Беседа. 1905. № 6. С. 125–127.
- Ясинский 1926: Ясинский И. Роман моей жизни: Кн. воспоминаний. М.; Л., 1926.
- Ясинский 1986: Белинский М. <...> Антон Чехов. В сумерках: Очерки и рассказы. Изд. 5-е. СПб., 1891 г. // Чехов А. П. В сумерках: Очерки и рассказы. М., 1986. С. 373–377.

## «БИБЛИЕЙ МУХ БЬЕТЕ!»: АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ А. РЕМИЗОВА

СЕРГЕЙ ДОЦЕНКО

Писатель Ф. Степун, пытаясь воссоздать образ А. Ремизова, вспоминал: «Странная внешность <...> если изорвать его поношенный пиджачишко в рубище — Ремизов превратится в юродивого под монастырской стеной»<sup>1</sup>. Впечатление Степуна не было исключительным. Писатель Б. Зайцев также отметил и подчеркнул эту черту образа Ремизова: «Может быть, и юродство народное времен тезки, Алексея Тишайшего, отозвалось, но органически: этого не подделаешь. Допускаю, что сам он знал эту свою черту и несколько ее в себе “выращивал”»<sup>2</sup>.

По свидетельству самого Ремизова, с образом юродивого ассоциировался он и для В. Короленко: «Короленко сравнивал меня — видел он в Нижнем на ярмарке: в руках на прутике нанизаны петли, гвоздики, железки, идет, погремушкой позвякивает и сам чему-то радуется. Горький нетерпеливо: “Библией мух бьете!”»<sup>3</sup>.

Чудачества, розыгрыши, «безобразия» Ремизова, его необычные внешность и поведение, — все эти случаи, запечатленные на страницах многих мемуаров, устойчиво вызывали представление о нем как о юродивом<sup>4</sup>.

Необычный, экстравагантный стиль многих ремизовских произведений также провоцировал соответствующие ассоциации. Еще в 1908 г. М. О. Гершензон в рецензии на повесть Ремизова «Часы» не без некоторого раздражения писал: «Зачем юродствовать, отчего не говорить человеческим языком?»<sup>5</sup>. Сам же Ремизов вспоминал: «А в отзывах для немногих читаю о себе — своем “русском” все те же “нарочито” и “претенциозно” с прибавлением “юродство”»<sup>6</sup>.

Как представляется, даже приведенных свидетельств достаточно, чтобы в «юродстве» Ремизова видеть не поверхност-

ные, субъективные впечатления критиков и мемуаристов, а глубоко осознанный писателем тип поведения как в жизни, так и в литературном творчестве<sup>7</sup>. Для Ремизова феномен юродства не раз становился предметом рефлексии: как имплицитной — на страницах художественных произведений (печник Сема-юродивый в романе «Пруд», юродивый Маркуша-Наполеон в повести «Часы», дурочка сестрица Матрена в повести «Неуемный бубен», «божественная Акумовна» в повести «Крестовые сестры», Парфений Уродивый в сне «Иван Грозный» (из цикла «Бедовая доля»), знаменитый русский юродивый Прокопий Устюжский в апокрифе «Прокопий праведный»), так и эксплицитной — тема юродства появляется в автобиографической прозе Ремизова (книгах «Подстриженными глазами» и «Учитель музыки»). В последнем случае речь идет об одном эпизоде детских лет, который Ремизов подробно описывает в мемуарной книге «Подстриженными глазами» — встрече с юродивым Федей: «Мы возвращались после уроков гурьбой. Навстречу Федя — издалека он завидел нас и руками что-то показывал. А когда мы с ним поравнялись и я очутился лицом к лицу и полез было в карман, не найду ли “завалящего”, чего дать ему, я невольно почувствовал — уже не третьи, как обычно, а десятые его глаза, из самой глубины, смотрят на меня. И вдруг, как порезанный, вздрогнув — и все его кастрюли разом грохнули, — он отшатнулся и, наклонив голову, плюнул мне в лицо — прямо в глаза. Я только заметил, что стоим мы друг против друга одни — все разбежались. С восторгом закричал он свое “Каульбарс-Кайямас!” и, круто повернувшись, пошел. А уж собрался народ, видели! И шептались. Я утерся рукавом, платка никак не мог отыскать, и тоже пошел. <...> Пока я дошел до дому, не только на Старой Басманной, Садовой, Землянке, а и вся Таганка, все знали и повторялось: “Федя юродивый найденовского племянника оплевал!”»<sup>8</sup>.

Второй раз этот же случай Ремизов вспоминает в книге «Учитель музыки», уточняя некоторые детали: «В ту осень мне в памяти встреча, много раз я вспоминал о ней и не мог разгадать. На Земляном валу, по Басманной, и в Лефортове

ходил юродивый, — святой человек. Звали его “Пластырь”: очень помогал во всех бедах и напастях. Ходил он с палкой, как слепой, хотя на глаза не жаловался, а говорили про него, что от него ничего не скроешь, насквозь человека видит. Его и побаивались и ухаживали. С детьми он был всегда ласков. Собаки его не трогали, и дети не боялись. Но и самые озорные при нем не вызывали. <...> Мы гурьбой возвращались из училища по Старой Басманной. И у церкви Никиты Мученика мы его заметили. Я различил его по особенному свету, ни у кого я такого не видел, серебро в голубом. Мы приостановились, ждали, что он нам что-нибудь скажет, отчего бывало всегда весело, и еще какое-то любопытство всегда тянуло посмотреть на него поближе: он не похож был ни на кого, — ни на каких фабричных, ни на каких купцов, ни на каких учителей, — не молодой, не старый, и стар, и молод, лицо его просвечивало — и это поражало, а разбитая кастрюлька, которая моталась у него на груди, вызывает жалость. Поравнявшись с нами, он споткнулся, и я почувствовал: на меня смотрит — и я не узнал его — густой, серый дым, вскипая, искрами лился из его глаз. И вдруг, запрокинув голову, под жалкий звяк кастрюльки, он судорожно нагнулся, и плюнул мне в лицо и еще и еще, — и что-то кричал, угрожая. Потом, ворча, сторонясь, прошел. Я стоял один, все разбежались. Я никак не мог понять, что такое я сделал, или какое черное пятно разглядел он у моего сердца?»<sup>9</sup>.

Весь этот непонятный (и для самого Ремизова, а тем более — для читателя) эпизод не поддается, по мнению А. Синявского, рациональному анализу и однозначному истолкованию: плевок юродивого Феди может пониматься как «знак несмываемого позора и стыда»<sup>10</sup>, и в то же время — совершенно иначе: «Ремизов и уничтожен, и преображен плевром ясновидящего Феди <...>»<sup>11</sup>.

Чтобы хоть отчасти расшифровать этот загадочный эпизод, требуется сделать допущение: перед нами типичный случай поведения юродивого — странного, чудного, парадоксального. И расшифровывать его нужно, учитывая парадоксальность поведения юродивого — логическую парадоксальность его

символических жестов. Зрелище юродства, как показал А. М. Панченко, разыгрывается на глазах у грешной толпы, обычно неверно истолковывающей поведение юродивого<sup>12</sup>. И именно точка зрения толпы на этот жест юродивого косвенно представлена и в реакции самого Ремизова, и в реакции окружающих (ср. такие характерные реплики: «видели», «шептались», «все знали»). Именно с точки зрения толпы плевков юродивого (святого человека) может быть понят как знак позора и унижения. Этот взгляд на ситуацию Ремизов, в частности, прочитал в глазах мастера сахарного завода Копейкина: «<...> Суровый приговор за всех: один святой человек оплевал, — другой святой человек не благословил, стыд и позор!»<sup>13</sup>. Другой «святой человек» — это Иоанн Кронштадтский, благословения которого Ремизов не получил по недоразумению. Но святость Иоанна Кронштадтского и святость юродивого Феде — суть разные в своем проявлении. Иоанн Кронштадтский олицетворяет официальную, законную, традиционную святость, в то время как Федя-юродивый — неофициальную, так сказать, «внезаконную». И если случай с Иоанном Кронштадтским, не благословившим мальчика Алексея Ремизова, может восприниматься вполне однозначно (как знак недостойности, греха и позора), то с плевком Феде дело обстоит сложнее. Как известно, парадоксально-загадочные жесты юродивого могут и должны пониматься и прямо противоположным образом — как, например, жест Василия Блаженного, который камнем разбил чудотворный образ Божией матери<sup>14</sup>, или многочисленные парадоксальные поступки византийского юродивого Симеона из Эмессы<sup>15</sup>. Поэтому плевков юродивого может быть истолкован не как знак позора и унижения, а как знак особой отмеченности, своего рода признания и «благословения». Отмеченная и подчеркнутая «отверженность» Ремизова приобретает тогда совершенно другой смысл: ведь «унизил» и «отверг» его самый «униженный», самый «отверженный». Жест юродивого Феде можно понимать и так: Ремизову тоже суждено быть отверженным, изгоем. И тогда весь этот случай приобретает смысл признания и явления окружающим юродства самого Ремизо-

ва. И если «законный» святой (Иоанн Кронштадтский) не заметил и не благословил, то «внезаконный» святой (Федя-юродивый) заметил и благословил (пусть и таким странным, парадоксальным образом)<sup>16</sup>.

Нужно заметить и другое. Ремизов, дважды вспомнив этот эпизод с Федей-юродивым, тоже пытается его понять, объяснить и для себя, и для читателя. В автобиографической книге «Учитель музыки» в качестве объяснения он предлагает... свой сон, столь же (если не более) загадочный, почти не поддающийся смысловой дешифровке. Как представляется, такое странное, загадочное объяснение загадочного автобиографического факта сродни поведению юродивого, который с миром общается посредством парадоксальных загадок. Именно так поступает в данном случае и своего рода юродивый Ремизов. То, что Ремизов был хорошо знаком с парадоксальными жестами исторических юродивых, не вызывает сомнений. На это указывает один эпизод, о котором вспоминал Ю. Анненков: «В страшном 1920-м году <...> я шел однажды с Ремизовым поздно вечером по Марсову полю, когда неожиданно затрещал пулемет. Обычно было принято в таких случаях немедленно ложиться наземь. Но как-то вышло так, что мы оба устояли на ногах, Ремизов взглянул на меня из-под очков и произнес, со-ответственно жестикулируя: “В чем дело? Люди не более чем крупа: чья-то рука посыпает нами землю (жест сеятеля), чья-то метла выметает нас с земли (жест метельщика). Только и всего. Все остальное — философия”»<sup>17</sup>. Но жест «выметания» хорошо известен в легендах о юродивых<sup>18</sup>.

Ю. Анненков несколько исказил смысл ремизовской притчи, упомянув «жест сеятеля». Сеятель здесь ни при чем. Убежденный фаталист Ремизов хотел сказать: люди на земле — сор («земля», «песок»), кто-то (Бог?) его рассыпает по земле, а когда приходит время — «выметает» с земли прочь. И не во власти людей изменить этот закон бытия. Метафора *люди* (народ) = *земля* (песок, сор) восходит к ветхозаветной традиции<sup>19</sup>. Ремизов мог помнить и апокрифическую (богомильскую) легенду о сотворении мира, в которой Бог бросает горстями землю, поднятую Сатаной со дна «бездны водяной», и там, где он

ее бросил, — появляется земля<sup>20</sup>. На такое предположение наводит следующая деталь: Ремизов говорит неопределенно о «чьей-то руке». Это может быть как длань Господня, так и рука Сатаны (в уже упомянутой апокрифической легенде есть мотив: Сатана хочет из земли со дна океана создать *свою* землю, сатанинскую).

В связи с плевком Феди-юродивого нужно вспомнить также и парадоксальность, амбивалентность русских пословиц вроде: «Хоть плюй в глаза — и то Божья роса!»; «Ему хоть плюй в глаза, а он говорит: “Божья роса!”»<sup>21</sup>. Так что плевком Феди-юродивого может быть понят как «возвышение» Ремизова — через «унижение» (что, собственно, и составляет один из главных императивов в поведении юродивого). Еще один подтекст, проливающий свет на случай с Федей-юродивым, приводит сам Ремизов. Это — IX-я глава Евангелия от Иоанна, где рассказывается, как пишет Ремизов, «об исцелении слепорожденного, как Христос, плюнув на землю, брением помазал слепому глаза и велел промыть — и слепой, промыв глаза, прозрел. Я чутко прислушивался к разговорам. Но как и чем это меня касалось? Разве я слепорожденный? И тогда, ведь я так и спать лег не умывшись! И где эта купель Силоам или что заменило бы купель: какое ключевое слово или какая “роковая” встреча?»<sup>22</sup>. Упомянутый Ремизовым евангельский текст рассказывает о чуде, совершенном Христом: «<...> Он плюнул на землю, сделал брение из плюновения и помазал брением глаза слепому. И сказал ему: пойдя, умойся в купальне Силоам, что значит: “посланный”. Он пошел и умылся, и пришел зрячим» (Иоанн IX, 6–7). По аналогии с евангельской притчей плевком юродивого Феди должен восприниматься Ремизовым как то, что совершил Христос брением<sup>23</sup> из плевка: заставил прозреть, но не в физическом смысле, а в символическом. Так и Ремизов, благодаря «брению» Феди-юродивого, прозрел и увидел свою истинную сущность и свою судьбу — судьбу юродивого.

Можно ли говорить о рефлексах юродивого поведения в жизни Ремизова? Мы полагаем, что можно. Достаточно вспомнить некоторые эпизоды из жизни писателя Ремизова,

так или иначе актуализирующие характерные для юродивого признаки<sup>24</sup>. По крайней мере, те признаки, которые традиционно приписывались юродивым.

## 1. ОДИНОЧЕСТВО, ОТВЕРЖЕННОСТЬ, БЕЗДОМНОСТЬ

Традиционными и обязательными признаками жизни юродивого были одиночество, отверженность, бездомность<sup>25</sup>. Но именно эти черты неизменно подчеркивал Ремизов, вспоминая свою жизнь: «Я всегда чувствовал себя ни на кого не похожим и принимал это не за знак милости, а как отверженность. С первого шагу я почувствовал на себе “каинову печать”»<sup>26</sup>. «Я как бы втерся не прощенный и в мире нежелательный. Вся моя жизнь прошла не людски. Под знаком “гони и не пущай”»<sup>27</sup>. «А себя я и впрямь чувствовал уродиной с каиновой печатью. Недаром через всю мою жизнь окрик: “Пошел вон!”»<sup>28</sup>. Обращает на себя внимание автохарактеристика: «уродина». Речь может идти не только о несколько уродливой внешности писателя, но и внутреннем родстве с юродивыми (как следует из этимологии слова «юрод»).

Тема бездомности, странничества — тоже одна из главных и постоянных в его размышлениях о своей судьбе. Ее Ремизов объяснял данным ему именем (в автобиографии 1923 г.): «Назвали меня Алексеем — именем Алексея Божия человека — странника римского. И вот нечаянно-негаданно судьба дала мне в руки посох и в ранней молодости странствие по свету выпало мне на долю»<sup>29</sup>. Попытка объяснить свою судьбу через отсылку к образу Алексея человека Божия особенно примечательна, т.к. является примером намеренной мистификации и мифологизации. Дело в том, что в данном случае Ремизов явно «привирает» — назван он был Алексеем в честь другого святого, митрополита московского Алексия (день памяти — 5 октября по старому стилю)<sup>30</sup>. Но проекция собственной судьбы на популярное житие Алексея человека Божия позволяет Ремизову актуализировать мотивы изгнанничества, скитальчества, отверженности и нищеты. Заметим, что хотя Алексей человек Божий и не был юродивым в точном смысле слова, некоторые аспекты его жития могут пониматься как вполне юродские. Не случайно некоторые исследователи рассматривают

житие св. Алексея через призму юродства<sup>31</sup>. И еще один характерный эпизод биографии Ремизова. 8 сентября 1902 г. Ремизов дебютировал в литературе, опубликовав в московской газете «Курьер» стихотворение в прозе «Плач девушки перед замужеством». Опубликовал под псевдонимом: «Н. Молдаванов». Происхождение этого псевдонима Ремизов объяснил в мемуарной книге «Иверень»: «Щеголев любил вспоминать Воронеж, и рассказал к слову о воронежском босяке, этот босяк по своим безобразиям превзошел все, что только вообразить себе можно, был он вроде *юродивого* <курсив мой. — С. Д.>, обличал, заступался, но пьяница и негодяй последний. <...> А звали его Молдаванов. Я и подумал: “чего лучше псевдоним: буду я Молдаванов”. Щеголев одобрил. Так я и подписался: Николай Молдаванов»<sup>32</sup>. Как видим, в качестве псевдонима начинающий писатель Ремизов взял имя воронежского *юродивого*. Трудно сказать, было ли так на самом деле, или Ремизов сочинил рассказ о «воронежском босяке» задним числом. В любом случае симптоматично отождествление (в очередной раз) себя с юродивым.

## 2. «САМОИЗВОЛЬНОЕ МУЧЕНИЧЕСТВО»

Традиционная (каноническая) черта жития юродивого — «самоизвольное мученичество», которое проявляется в форме добровольно сносимых лишений, оскорблений, поношений, ругательств и т.п. На долю Ремизова поношений и оскорблений приходилось немало («все врет», «литературный вор», «грубый», «шут гороховый», «ретроград», «подлец», «советская сволочь» и т.п.)<sup>33</sup>. Причем Ремизов, как и юродивый, не избегал этого «биения и пхания» (выражаясь языком древнерусского агиографа), а сам его зачастую провоцировал. И принимал как неизбежное, даже с каким-то болезненным удовлетворением. Показательны его исповедальные признания: «Когда меня ругают, я не обороняюсь. Не обороняюсь, подставляю себя под слова <...> И обличения принимал терпеливо, и мне хотелось, чтобы еще сильнее»<sup>34</sup>. «Обличения мне всегда были любопытны <...>»<sup>35</sup>. «Я люблю, когда меня обличают»<sup>36</sup>.

«Собакой с перешибленной лапой я прожил жизнь. Чего было больше: обрадования от встречи или огорчения от пинков?»<sup>37</sup>. «Но у меня был душевный опыт: “жажда унижения” — я всегда чувствовал себя на месте, когда меня ругали, и совсем не по себе бывало от похвал»<sup>38</sup>.

И это не были только слова. Как пример добровольного «самоистязания» можно вспомнить эпизод на премьере пьесы Ремизова «Бесовское действо» (4.12.1907 г., в театре В. Ф. Комиссаржевской). Спектакль кончился скандалом, публика освистала постановку. Но вот как об этом вспоминал М. Добужинский (автор декораций к спектаклю): «<...> Мы с Ремизовым храбро выходили на аплодисменты части зрителей среди шума, свиста и негодующих выкриков»<sup>39</sup>. Об этом эпизоде по свежим следам писал и критик А. Измайлов: «Во второй половине спектакля и по окончании его над ним <Ремизовым> учинили редкую свистопляску, сопровождали каждое его появление на вызовы некоторых таким шиканьем, свистом, криками “долой” и истинным остервенением, каких не было даже в аду, у чертей разных чинов и званий, только что демонстрировавшемся со сцены. Автору словно бы доставляло какое-то своеобразное удовольствие выходить на такое поругание <курсив мой. — С. Д.>, и он после каждого поднятия занавеса оказывался на сцене и воспринимал этот душ»<sup>40</sup>.

Момент юродства в поведении Ремизова, конечно же, присутствовал. А свидетельство А. Измайлова особенно ценно тем, что принадлежит человеку, что называется, «со стороны» (т.е. не заинтересованному в мифологизации биографии Ремизова и его образа). Ремизов не только терпеливо принимал обличения и унижения, но и нередко сам их провоцировал. Знаменательно такое его признание: «Я сочинял про себя всякое и больше порочное и убеждал в этом»<sup>41</sup>. В книге «Подстриженными глазами» Ремизов опять почти уподобит себя юродивому, причем главным в этом уподоблении будет мотив добровольного *страдания* в мире: «И разве забыть мне каменные скользящие плиты, тесные приделы у Николы Великорецкого — в храме Василия Блаженного, и эти тяжелые вериги по

стене — какими глазами я глядел на них! Это были мои вериги — добровольно надеть на себя и идти в мир за страдой»<sup>42</sup>.

### 3. «СМИРЕНИЕ ПАЧЕ ГОРДОСТИ»

Самоуничижение, смирение юродивого, как это ни парадоксально, граничило с предельным самоутверждением. Предельно унижаясь, юродивый столь же возвышался<sup>43</sup>. В случае Ремизова можно говорить о сходном комплексе мотивов и поступков. На это проницательно указала Н. Кодрянская: «В самоуничижении Ремизова, как и во всем у этого сложного писателя, не было меры — то припадки полного отречения от себя, своего, то — непомерная гордость»<sup>44</sup>. Можно заметить, что Ремизов, смиренно признавая свою «малость», ничтожность, мизерабельность, в то же время утверждал свою «великость» и значительность. В этой связи особый смысл приобретает создаваемая им самим легенда о происхождении своей фамилии от названия птички «ремез». Об этом — сказка «Ремез-птица» (1917): Бог покарал шаловливую птицу ремез, и всем птицам роздал по перышку от нее. Мораль сказки: маленькая птичка, но зато — «первая птица»<sup>45</sup>. В этом же ключе надо понимать те «перевоплощения» Ремизова, о которых он говорил в беседе с Н. Кодрянской: «<...> Я был птичкой — постучал Божьей Матери в окошко, когда мимо вели Спаса. Но это не прием. Я живо чувствую свое присутствие в высоких событиях человеческой истории или даже легенд. Но у меня нет сознания какой-то избранности. У меня скорее чувство: где-то в стороне тихо смотрю на жизнь и вспоминаю»<sup>46</sup>.

Именно эта тема присутствия «в высоких событиях человеческой истории или даже легенд», несмотря на оговорку писателя, провоцирует осознание своей причастности к «высоким событиям» (значительным и исключительным), а, следовательно, — и значительность (*quod tunc* — избранность, великость) самого «сопричастника» этих событий — Ремизова. В этих исторических «перевоплощениях» Ремизова можно подозревать механизм компенсации своей ничтожности здесь, в современном литературном мире. Аналогичный механизм

юродского самоутверждения в глазах «великих» современников демонстрирует такой эпизод (относящийся к 1905 г.): «Ходасевич рассказывал со слов Чулкова, что, когда А. М. <Ремизов> работал секретарем в журнале “Вопросы жизни”, он как секретарь не присутствовал на заседаниях редколлегии, но пока шло заседание, собирал в соседней комнате калоши заседающих, ставил их в кружок, сам садился в середину и играл с калошами в заседание»<sup>47</sup>. Еще более показательен для юродского самоутверждения Ремизова такой анекдот: «Наше знакомство начинается по-дурацки: я написал Дягилеву — Дягилев мне не ответил. Не отвечают на письма: или опытные жулики — всякий документ и самый незначительный улика; или незаинтересованные — на всякое чиханье не наздравствуешься; или что веруют в грамматику и стесняются своей нетвердости. С Дягилевым никакое не путается — так в чем же дело? <...> “Что вы такое написали, Дягилев обиделся?” — озадачил меня Жуковский. — По делу о ликвидации “Мира искусства”. — И я показал копию моего письма. — Дягилев не ответил. Жуковский, внимательно читая мое письмо, подхмыкивал, что означало “правильно”. “Но при чем тут дворецкий?” — и он громко повторил мою подпись: “Дворецкий “Вопросов жизни””.

— Дворецкий, моя должность! —

“Понимаю! — громче произнес Жуковский, радуясь, что разрешил загадку, — Дягилев обиделся на “дворецкого”. Говорят, он сказал: “я с лакеями не переписываюсь””.

— А вы знаете, что такое “дворецкий”? — И я Дягилевым гордо поднял голову. — Дворецкий первый при московском царе и великом князе заступает царя в судебных решениях. А он меня в лакейскую. Да это все равно что спутать государева приказного дьяка с церковным дьячком!»<sup>48</sup>.

Совершенно очевидно, что Ремизов обыграл два разных значения слова “дворецкий”. Но важно подчеркнуть, что в этой ситуации А. М. Ремизов, никому не известный секретарь редакции, посрамил самого «знаменитого» Дягилева. Смысл этой коллизии очевиден: «умный дурак» (А. Ремизов) и «глупый мудрец» (С. Дягилев). Ремизов, конечно же, дура-

чится, называя себя в письме «дворецким», но за этим дурачеством стоит стремление посрамить «глупого мудреца». Это же характерно для многих загадочных жестов юродивого, обличающего и разоблачающего мнимую мудрость сильных мира сего<sup>49</sup>. А кроме того, Ремизов утверждает превосходство истинной мудрости, скрывающейся за личиной глупости. Об этом пронизательно писала А. Тыркова-Вильямс: «В нем нет ни тени карающего негодования сатирика или юродивого. Только снисходительное и горькое признание ничтожества людского. <...> Ему нравится, позвякивая бубенцами, дурачить всех, важных и маленьких, незаметных и именитых, дураков и умников. Особенно именитых глупцов»<sup>50</sup>.

Об этом же в связи с дурачествами Ремизова писала и О. Форш в романе «Ворон» (где Ремизов выведен под прозвищем «Чародей»): «Про чародея слышал я немало от близких знакомых, от одного удивительного себялюбца, которого чародей однако сумел поработить себе на потребу. Кроме того, ходит по городу слух, что правит он людьми, изобретает собственную геральдику, выдает грамоты из “зверовой палаты”, то повышает в званиях, то лишает сана. И курьезно, ведь добился того, что люди гордились его грамотой с непристойной печатью и соревновались в “рабстве” его дому. Ставили ему самовар, кололи дрова, таскали тяжести и мало ли что»<sup>51</sup>.

Упоминание «зверовой палаты» (т.е. мифической «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты») не случайно, т.к. скромный «канцелярист» Ремизов, выдавая от лица «невидимого» царя Асыки обезьяньи грамоты, тем самым обретал своеобразную власть над многими великими современниками: писателями, поэтами, художниками<sup>52</sup>. Сам Ремизов вспоминал: «В Казачьем появился Н. С. Гумилев и некоторое время “до Абиссинии” находился в “рабстве” — в работе: бегал в лавочку за лимоном, бумагой, спичками. Ему это очень нравилось и впоследствии, по его признанию, он в своем цехе и студии проводил эту систему — беспощадно»<sup>53</sup>. Впрочем, случай с «рабством» Гумилева относится ко времени, когда Обезвельволпала как такового еще не было. Однако важнее те потенции, которые затем в нем реализовались. И фигура Гумилева

здесь символична, ибо это был тот самый Гумилев, который в памяти современников остался как человек, мечтавший «учить, покорять, вызывать к себе поклонение»<sup>54</sup>. И хотя в поведении Гумилева многое было от игры, да и «рабство» было шутейное, подчеркнуто почтительное отношение «старейшего кавалера» Гумилева к Ремизову было иллюстрацией евангельской притчи: «И кто хочет быть первым между вами, да будет всем рабом» (Марк X, 44). Гумилев продолжал подыгрывать Ремизову и потом, в 1919–1920 гг.<sup>55</sup> Еще более красноречив другой случай с Гумилевым, о котором Ремизов рассказывает не без мистифицирующей стилизации: однажды Ремизов встретил Гумилева в Петрограде (уже после революции), и тот «говорил необыкновенно вежливо и в то же время важно, а дело его было просительное и совсем не литературное, а “обезьянье”. “Нельзя ли произвести меня в обезьяньи графы: я имею честь состоять в “кавалерах”, мне бы хотелось быть возведенным в графы”. “Да нету такого, — ответил я, — чего вам, вы и так, как Блок и Андрей Белый, — “старейшие кавалеры” и имете право на обезьянью службу”. “Нет, я хочу быть обезьяньим графом”. “А и в самом деле, — подумал я, — графов не полагается, но если заводить, то только одного, и таким может быть только Гумилев”. “Моя должность, Николай Степанович, маленькая, <...> я, как “бывший канцелярист обезвелволпала”, спрошу”. “Очень буду благодарен”»<sup>56</sup>.

Даже если весь описанный разговор с Гумилевым о возведении его в «обезьяньи графы» есть ремизовская мистификация, она тем более доказывает, что Обезвелволпал, таким образом, был для Ремизова, помимо других его функций, и средством социально-психологической компенсации собственного изгойничества в литературной среде. Характерны признания Ремизова в том, что он в кругу «настоящих» писателей — «случайный», «самозванец», «поддельный», «затесавшийся»: «А никогда я не собирался “поступить” в писатели»<sup>57</sup>. «А попал я в литературу “по недоразумению” (наперед скажу, меня с кем-то спутали)»<sup>58</sup>. «Я был изгоем, но не сдавался и продолжал писать. <...> Я и тогда замечал, а теперь скажу прямо:

моему литературству не доверяли»<sup>59</sup>. Обезвельволпал эту ситуацию литературного унижения компенсировал.

На связь ремизовского юродства и Обезвельволпала обратил внимание И. Ильин, который заметил: «Ему нужно было провозгласить свое *право на художественное юродство*; и вместо того, чтобы сделать это и в порядке серьезной статьи или храбро приступить к осуществлению своего юродствующего акта, он выбрал форму всепреувеличивающей шутки, *по-юродски* <выделено везде Ильиным. — С. Д.> провозглашая свое право на юродство»<sup>60</sup>. Иными словами, игра в Обезвельволпал — это еще и манифест о праве Ремизова на юродство.

Говоря о Ремизове как юродивом, следует различать два аспекта: действительное юродство Ремизова в жизни — и юродство Ремизова как автобиографического образа, им же самим создаваемого. Именно второй аспект, прежде всего, рассматривается в работе А. Синявского «Литературная маска Алексея Ремизова»: «Согласно понятиям Ремизова, лицо писателя и биографию писателя достойным образом способны воспроизвести лишь легенда о нем или сказка. Сказка, претворяющая черты и факты человеческой жизни в — миф. И подобного рода легенду о себе самом, о главном герое и об авторе своих сочинений, Ремизов творил всю свою жизнь»<sup>61</sup>. Возникает вопрос: где же пролегает граница между действительным юродством Ремизова и юродством как «литературной маской» Ремизова (по определению того же А. Синявского)? Увы, ответ на него оказывается более чем проблематичным. Приходится признать, что очень многие сведения о жизни Ремизова мы вынуждены черпать из его же автобиографических книг. Соответственно мы получаем не только реальный образ писателя, но и другой образ: им же самим мифологизированный и мистифицированный образ «писателя Ремизова»<sup>62</sup>. Даже воспоминания современников обнаруживают следы того влияния, который оказывал Ремизов на них<sup>63</sup>. Проще говоря, Ремизов в глазах друзей и знакомых пытался играть ту или иную роль, навязывал тот или иной свой образ (в том числе — образ чудака, шута, скомороха, юродивого). И, как представляется,

довольно успешно. Поэтому юродство Ремизова — отчасти плод его игры, его мистификации окружающих. Это нередко вызывало непонимание и раздражение современников. Особенно резок в оценке ремизовских шуток и мистификаций был В. Яновский: «Часто, часто я просто не мог смотреть Ремизову в глаза, как бывает, когда подозреваешь ближнего в бесполезной и грубой лжи. Сперва неосознанном образом, но постепенно все определеннее, я начал понимать, что именно раздражает меня в Ремизове и в его окружении... Какая-то хроническая, застарелая, всепокрывающая фальшь. По существу, и литература его не была лишена манерной, цирковой клоунады, несмотря на все пронзительно-искренние выкрики от боли»<sup>64</sup>. О том же вспоминал В. В. Смиренский: «Мне и самому казалось, что Ремизов вправду устал от собственной своей лжи, которой он себя окружал, от всех своих чудачеств, от постоянной, нарочитой неестественности, оригинальничания. Много лет он воссоздавал свой второй, чудаческий облик, и все делал с гримасами, с ужимками; одевался странно, вел себя странно, все что-то выдумывал, всех постоянно мистифицировал. С серьезным видом он таким неподдельно искренним тоном рассказывал какую-нибудь несообразность, что ему верили. А где-то внутри, глубоко, под пиджаком, сшитым из старой портьеры, билось чистое сердце талантливого и умного человека, которому под конец жизни стало, видимо, и противно, и тошно смотреть на второе свое “я”»<sup>65</sup>. Более сочувственным было наблюдение М. Гофмана: «Странное впечатление производил интереснейший человек, обладающий громадным талантом: он все время играл роль почти шута, но достаточно было видеть его несколько раз, чтобы понять, что за этой маской скрывается трагическое лицо. И эта трагедия Ремизова чувствовалась сквозь все его шуточки-прибауточки, сквозь все “Обезьяньи палаты”, для чего-то им придумываемые»<sup>66</sup>.

Логичной может показаться попытка отделить реального, действительного писателя Ремизова — от того мистифицированного «образа», который он создавал в жизни и на страницах своих мемуарных книг. Такая задача сложна сама по себе. Но дело в другом. А есть ли в этом смысл? Когда речь идет

о конкретных фактах литературной жизни начала—середины XX века, мистификации Ремизова необходимо подвергать проверке. Но когда мы пытаемся описать и понять жизнь и творчество самого писателя, мы обязаны учитывать и тот образ, который им самим создавался. Иными словами, мистифицированный и мифологизированный образ Ремизова становится той реальностью, тем объектом, который, собственно говоря, и требуется изучать. Юродство Ремизова — не просто одна из «масок», которую можно «снять» и тем самым обнажить якобы истинное лицо писателя. Как нам представляется, такая операция (если она и будет произведена) не только не поможет понять Ремизова, а скорей исказит то самое искомое лицо. Более продуктивной кажется попытка понять писателя Ремизова именно через анализ его так называемых «масок» («личин»). Ведь сам факт создания таких масок носил у Ремизова глубоко осознанный и принципиальный характер, и в них отразились его, может быть, самые сокровенные человеческие черты — истинная суть его человеческой и писательской личности.

«Реальный» Ремизов и те «маски», которые он создавал, оказываются нерасчленимы. Особенно это верно в отношении маски юродивого<sup>67</sup>. Как это ни парадоксально, в ремизовских «масках-личинах» и воплощено его настоящее лицо. И другого попросту не существует. Подтверждением тому является примечательное (правда, сделанное по другому поводу) признание Ремизова (в гл. «Чинг-Чанг» книги «Учитель музыки»): «Я — и Корнетов, и Полетаев, и Балдахал-Тирбушон, и Судок, и Козлок, и Куковников, и Птицын, и Петушков, и Пытко-Пытковский, и Курятников, и, наконец, сам авантюристический африканский доктор. *Все я и без меня никого нет* <курсив мой. — С. Д.>. Да иначе и невозможно: писатель описывает только свой мир и ничей другой, и этот мир — его чувства и страсть. Или, как выразился бы профессор математики Сушилов, тоже один из героев идиллии: “Корнетов и его знакомые — мои эманации, расчленение моей личности на несколько отражений моего духа”»<sup>68</sup>.

Можно предположить, что различные маски Ремизова тоже были своего рода «эманациями» его личности. Юродство (и вообще шутовство) в ряду этих «эманаций», несомненно, доминировало.

Другой принципиальный вопрос — вопрос самого юродства как такового. Какой смысл стоит вкладывать в это понятие, говоря о ремизовском юродстве? Вопрос этот вовсе не праздный и не риторический. В точном смысле этого слова юродство есть известный религиозный феномен эпохи Средневековья: «добровольно принимаемый христианский подвиг из разряда так называемых “сверхзаконных”, не предусмотренных иноческими уставами <...>». <sup>69</sup> Иными словами, юродство — один из типов святости, хотя и парадоксальный. Разумеется, в таком смысле понятие юродство к писателю Ремизову не приложимо, ибо подвиг юродивого, согласно церковной традиции, подразумевает уход из мира, разрыв привычных социальных связей и установление принципиально иных отношений с обществом <sup>70</sup>. На святость Ремизов никогда не претендовал, да и не мог претендовать. Причины и природу своего юродства Ремизов отчасти раскрыл сам: «Я чувствовал себя “неудачником” и каким-то “отверженным” и “юродивым”, но не в смысле “Христа ради”, а в смысле “поругания от мира сего”, который меня не принимал, и вопреки мудрующей надобной воле я где-то говорил: “так на же тебе, я буду посвящен”» <sup>71</sup>.

Признание это исключительно показательное: ремизовское юродство можно рассматривать как попытку писателя выразить свой протест миру, который его отверг, сделал изгоем (в определенной мере, разумеется). При этом важно отметить, что Ремизов четко проводит границу между *своим* юродством и юродством «Христа ради» (т.е. юродством в точном смысле слова). Пожалуй, можно говорить об актуализации Ремизовым того типа социального антиповедения, которое можно определить как *десакрализованное юродство*, признаками коего будут: нарочитое дурачество, скандальность, эпатаж общества, нарушение традиционных социальных конвенций (норм приличия, этикета etc.): «Вся моя жизнь <...> шла сознательно

наперекор. Всякий запрет, всякое “так полагается”, всякая “установленная форма”, всякий “контроль” я принимал с болью, и, если подчинялся, всегда одна была мысль: рано или поздно нарушить и сделать по-своему»<sup>72</sup>.

Отличие юродства подлинного от юродства мнимого (ложного, искусственного) посторонним («внешним») наблюдателем практически не верифицируется. Как следствие: внешние проявления юродства (божьей благодати) и внешние проявления бесноватости (дьявольского наваждения) — одни и те же при абсолютно противоположной сути (т.е. внутреннем смысле и цели). При утрате этой внутренней сути юродство неизбежно превращается в бесноватость. Характерно признание Ремизова: «“Бесовское” меня привлекало чудесностью: ведь все обычные меры были нарушены, все вверх тормашками — бесноватый со стиснутыми зубами, плотно сжимая рот, вел диалог на разные голоса <...>»<sup>73</sup>. С другой стороны, в ситуации, когда юродство вообще утрачивает сакральность, т.е. в принципе исключается из дихотомии «святость» — «бесноватость», возникает и принципиально другая модель поведения и оценки этой модели: юродство может стать игрой, своего рода театром одного актера, и чаще всего зрителями начинает восприниматься именно как игра. Об этом пронизательно писали Ю. Лотман и Б. Успенский, касаясь своеобразного юродства Ивана Грозного: «<...> Юродство неюродивого — царственного деспота или любого самодура — усваивало человеку внешний взгляд на его собственное поведение, т.е. приводило к театрализации последнего»<sup>74</sup>.

Юродство Ивана Грозного еще находится в исторической ситуации, когда оно переживало свой расцвет и было вполне актуальной моделью религиозной и общественной жизни<sup>75</sup>. Но непоследовательное юродство царя Ивана Грозного неизбежно приобретало форму *игры* в юродство, т.е. пародии на него.

Таким образом, определяется возможное направление эволюции юродства в той культуре, которая утрачивает свою религиозную доминанту и все более становится светской. Направление это — движение от безусловной (хотя и парадоксально-спорной) святости — к *игре в святость*. Здесь надо

помнить о том, что в эпоху Средневековья (с ее сакрализованной культурой) можно было сомневаться в святости отдельно взятого, *конкретного юродивого*, но не в святости *юрродства как религиозного феномена*. Сомнения могли возникать (и возникали) не в истинности самого «места свята», а в истинности того, кто на это место претендует. В десакрализующейся и десакрализованной культуре подвергается сомнению сам институт юродства. В этой связи нужно констатировать, что отказ русской православной церкви (с конца XVII в.) канонизировать юродивых не был причиной угасания юродства, а стал де-юре и де-факто зримым результатом исторически неизбежного процесса утраты юродством своего прежнего статуса в рамках новой культуры. Беспрецедентное юродство Ивана Грозного пока еще не было знаком наступления новой культурной ситуации, но было не имеющим аналогов экспериментом в рамках сложившихся стереотипов. А именно: юродство на троне. И как своеобразный эксперимент юродство Грозного было попыткой выработать новые формы проявления юродства. А последнее неизбежно обнажало внутренние механизмы (и внутренние противоречия) юродства. Иными словами, юродство из своего рода герметического устройства превращалось в наглядную модель: скрытые пружины его механизма делались видимыми. В результате и возникала возможность интерпретации юродства царя Ивана как игры, как пародии на юродство. Иван Грозный спровоцировал саму возможность увидеть в юродстве игровую природу, ибо сделал из юродства не жизненный путь, а одну из личин царя-деспота. Говоря театральным языком — маску юродства.

Если посмотреть на другие случаи юродства в десакрализованной культуре, то можно заметить аналогичный результат. В ситуации XIX или XX века юродство в рамках светской культуры было невозможно в точном смысле этого слова, оно неизбежно приобретало статус игры. Ибо подлинное юродство — это не одна из сторон личности, не один из возможных вариантов поведения, а единственно возможный путь жизни для того, кто его выбрал; проще говоря, нельзя было быть юродивым эпизодически, в отдельных случаях или ситуациях.

Верно замечание Б. Успенского: «<...> Поведение юродивого превращает игру в реальность, демонстрируя нереальный, показательный характер внешнего окружения»<sup>76</sup>. Соответственно, обратный процесс (утрата юродством своего исконного религиозного смысла) приводит к тому, что поведение юродивого становится игрой. Именно игровой момент в юродстве Ивана Грозного подчеркивает Ремизов в рассказе-сне «Иван Грозный» (цикл «Бедовая доля»): «<...> На Лобном месте показался маленький человечек: он был в высоких воротничках и смокинге, а голова его была повязана платком по-бабьи. — Юродивый, — прокатилось по площади из уст в уста, — это Юродивый сам. <...> Милостивые государыни и милостивые государи, — запел Юродивый знаменным распевом, — все мы учились заповедям, и всякий знает, что их десять штук. <...> а на самом деле их не десять, а четырнадцать»<sup>77</sup>. Юродивый объявил 4 новые заповеди, а потом «залился таким веселым смехом и так затряс головой, что платок съехал ему на шею, и перед опешенным, сбитым с толку народом вдруг метнулись глаза, и грозное встало лицо царя Ивана. На Спасской башне пропели часы и пели долго: четырнадцать»<sup>78</sup>. Мы видим, что на самом деле Иван Грозный разыгрывает перед толпой спектакль. Театральность сцены усиливается тем, что царь Иван перед тем, как объявить 4 новые заповеди, приказывает народу *садиться*, т.е. как бы занять места в зрительном зале, а финал «спектакля» вполне может быть понят как *разоблачение* актера: слезает платок и является подлинное лицо — грозного царя, а не юродивого. Сам же рассказчик сна наблюдает эту сцену с «кровли Василия Блаженного». Положение рассказчика на кровле собора, названного в народе именем знаменитого юродивого XVI века, — это не только удобная наблюдательная позиция, но и намек на возможное отождествление его, наблюдателя-рассказчика, с *Василием Блаженным*. Тогда логично предположить, что перед нами взгляд подлинного юродивого на юродивого ложного (т.е. только разыгрывающего роль юродивого).

Юродство Ремизова следует рассматривать именно как один из нескольких возможных вариантов поведения (ср. дру-

гие неизбежные социальные роли: «отца», «семьянина», «профессионального литератора» и т.п.). Последовательно и до конца реализовать только один вариант поведения (юрродство) не представлялось возможным в принципе, да и цели такой Ремизов, как мы видели, вовсе не ставил. Его юрродство должно было иметь своеобразные формы проявления в условиях литературного быта XX в. Можно говорить лишь о том, что почти в каждую из изначально заданных (социальным и литературным контекстом) ролей он пытался включить элементы юрродства. Так, у Розановых он шалует-озорничает: «Именины Варвары Дмитриевны Розановой. — Сыт, пьян и нос в табаке! — вот так полагается. Вымазал я нос табаком Вяч. Иванову. А после ужина перевернул с помощью именинницы качалку с Н. А. Бердяевым. Бердяев ничего, только кашлянул, а Андрей Белый от неожиданности финик проглотил»<sup>79</sup>. На башне Вяч. Иванова он вновь мистифицирует хозяина: «<...> Сутуленький, маленький, — в том же свисающем с плеча пледике (ему холодно), выбравши жертвой великолепного Вячеслава Иванова, — таскается за ивановской фалдой; куда тот — туда этот; пальцем показывает на фалду: “У Вячеслава Иваныча — нос в табаке... У Вячеслава Иваныча — нос в табаке...” Это тонкий намек на какое-то “толстое” обстоятельство <...>»<sup>80</sup>.

Другие примеры дурачеств и розыгрышей Ремизова можно найти в обширной мемуарной литературе о нем. В частности, в 1911 г. весь литературный Петербург обошла история об «обезьяньем хвосте», с которым Ремизов явился на новогодний бал-маскарад у Ф. Сологуба<sup>81</sup>. Н. Кодрянская приводит историю о том, как в Париже Ремизов получал удостоверение личности (*carte d'identite*): «Вспоминаю, как Алексей Михайлович ходил в префектуру подавать прошение о возобновлении картдиантите. В то время в префектуре приходилось простаивать в очередях часами, иногда и по два дня. Когда Алексей Михайлович собрался пойти, было очень холодно, и он оделся не совсем обычно: поверх пальто закутался в длинную красную женскую шаль, перевязав ее на груди, как это делают бабы, крест-накрест; на голову надел еще вывезенную

из России странной формы высокую суконную шапку, опущенную мехом. Сгорбленный, маленький, в очках, с лохматыми, торчащими вверх бровями, в невероятно больших калошах, зашагал в префектуру. В руках нес прошение на гербовой бумаге, расписанное им самим и разукрашенное самыми разными заставками и закорючками: без сомнения, самый удивительный документ, когда-либо поданный в парижскую префектуру. При виде такого необычного просителя ряды разомкнулись, и Ремизов без задержки прошел в здание. Чиновники, конечно, тоже сразу обратили внимание на него и на его прошение, один подозвал его вне очереди. Алексей Михайлович потом, посмеиваясь, рассказывал: «Чиновник оказался большим любителем “каллиграфии” и пришел в восторг от моего прошения». Оно обошло всю префектуру, и Алексей Михайлович тут же, без проволочки, получил свое удостоверение, что обычно так легко не делалось»<sup>82</sup>.

Один из парижских случаев особенно интересен для темы юродства Ремизова. В 1950 г. друг Ремизова В. П. Никитин, востоковед, привел к нему в гости персидского писателя Санати Задэ Кермани. Об этом есть упоминание в воспоминаниях Н. Резниковой: «Однажды он привел своего друга, персидского поэта, и они втроем пошли к фотографу, чтобы сняться. Поэт потом написал Ремизову, что его поразило, что А. М., выходя, не запер своей квартиры, а оставил ее открытой “подобно келье дервиша” на случай прихода друзей»<sup>83</sup>. Сам Санати Задэ вспоминал: «Когда мы вышли из квартиры и дома, он не запер двери и на листке бумаги, прикрепленной к двери, он написал: я ушел фотографироваться. Его намерение было, чтобы в его отсутствие его ученики и друзья не оказались в затруднении и свободно вошли в квартиру. Этот поступок в Европе и Париже, где всегда двери на замке и заперты для всех, заслуживает удивления, и поразил меня. Эта комната напоминает келию дервиша»<sup>84</sup>. В воспоминаниях же В. П. Никитина есть еще более колоритная деталь: «После интересной беседы мы втроем ходили сниматься к фотографу <...> Любопытнее всего, однако, не эта фотография <...> неожиданный и смутивший добрейшего А. М-ча жест писателя-перса, поцело-

вавшего при прощании его руку. Санати Задэ объяснил мне, что в его глазах А. М. является как бы шейхом (старцем, главою) дервишеского ордена! Отреченность от мира сего, приличествующая мистику-дервишу, стремящемуся к слиянию с Божеством, поразила моего тегеранского друга при виде того, что, когда мы пошли к фотографу, А. М., уходя из квартиры, оставил дверь незапертой (как он это обычно делал, после того как, однажды, вернувшись, не мог, без помощи слесаря, открыть дверь...)»<sup>85</sup>. Взгляд на Ремизова как на дервиша или суфийского шейха не случаен: ведь дервиши и суфии-шейхи в исламской культуре — аналог юродивых в христианстве, или, по определению современного исследователя, «восточная периферия юродства»<sup>86</sup>. Создавая цикл «Суфийная мудрость» (1955–1957), который вошел в книгу «Павлиным пером», Ремизов включил в него и несколько легенд о знаменитых суфиях-мудрецах, причем многие из этих легенд-притч сильно напоминают легенды о византийских и русских юродивых. Что касается истории с незапертой дверью, то сам Никитин приводит вполне прозаическое житейское объяснение (Ремизов не мог сам открыть дверь, потому и не запирал ее). Играл ли Ремизов в суфийского шейха или дервиша-юродивого, трудно сказать однозначно (хотя что-то о восточных юродивых наверняка знал, возможно — из общения с тем же востоковедом В. Никитиным в 40–50-е годы). Перс Санати Задэ увидел в Ремизове суфия-шейха не только из-за случая с дверью — его поразило и другое: «Большая часть нашего разговора касалась сновидений, и я был доволен, что нашел единомышленника <...> Из его глубоких глаз, проникновенных взглядов и размышлений при ответе на вопросы чувствовался огонь под пеплом. Я никогда не забываю этого приема и предпочитаю эту огромную комнату многим дворцам»<sup>87</sup>. Мемуаристы сообщают и о знаменитых розыгрышах («безобразиях») Ремизова с той же дверью: приглашал в гости, а дверь не открывал<sup>88</sup>. Что перед нами? Скорей всего, типичная юродская выходка, провокация. Так эти случаи интерпретирует и Т. Цивьян<sup>89</sup>. Самое главное заключается в том, что Ремизов не только подражал юродивым (а тем более — «юродивым» ис-

ламским; ведь интерес его к суфиям относится к концу 40 – началу 50-х годов, а розыгрыш «с дверью» М. Цветаевой<sup>90</sup> — к середине 20-х), но скорее жил *по-юродски*. Конкретные формы юродства могли быть заимствованы либо из византийско-древнерусской традиции, либо из суфийской. Не в этом дело. Ремизов усвоил глубинную суть юродства как логического и этического парадокса (и «безобразия»), и ремизовские парадоксы могли совпасть в своих основных чертах с любой известной традицией (кинической, христианской, суфийской). Собственно говоря, ремизовские пересказы легенд о восточных юродивых, суфийских шейхах, вполне можно использовать как притчи о нем самом. Когда Ремизов пишет о египетском суфии Зун-Нуне (X в.): «И удивлялись его образу жизни, все не по-людски, навыворот и наоборот»<sup>91</sup>, то это напоминает его же характеристику собственной жизни: «Вся моя жизнь прошла не по-людски»<sup>92</sup>. И сказанными о самом Ремизове выглядят слова имама Джафара Садэга (VIII в.): «Мои внутренние глаза раскрываются, когда меня обличают»<sup>93</sup>.

Одна из социальных ролей, которая прямо (или косвенно) приписывалась Ремизову в литературной среде, была роль выходца из московской патриархально-религиозной купеческой семьи, получившего соответствующее воспитание (многие знали о том, что Ремизов — из рода знаменитых купцов Найденовых). Тогда появляется такой элемент юродства, как кощунство в быту.

«Без конца Ремизов быстро и ловко крутил тоненькие папироски и курил, задыхаясь и кашляя от табачного дыма. В комнате было тихо, полутемно, только в углу горела лампадка, от нее Алексей Михайлович и прикуривал»<sup>94</sup>. Об этой же «привычке» Ремизова прикуривать от лампадки вспоминает и О. Форш: «И вдруг он, чародей-то <Ремизов>, набив гильзы рыжим, хорошо просушенным табаком, не порывисто, не так, как рассеянный, протянул руку и закурил от богородичной лампы. Он поймал тяжелый взгляд и, поняв его смысл, не спеша ответил: “А за спичкой-то еще иди”»<sup>95</sup>.

В последнем случае подчеркнут момент сознательного эпатажа Ремизовым своего гостя: прикуривать от лампадки —

грех, кощунство, но Ремизов как бы провоцирует постороннего кощунственным жестом<sup>96</sup>.

Юродская «программа» поведения по вполне понятным причинам с трудом укладывалась в социо-культурный контекст литературной жизни начала–середины XX в. В частности, существовали довольно сильные запреты на аффектацию аморализма, кощунства и богохульства, в том числе — в бытовой сфере. Но именно агрессивная аффектация аморализма является необходимым атрибутом подлинного (исторического) юродства. В этой ситуации альтернативой аморализму, кощунству и богохульству в реальной жизни выступает кощунство и богохульство на страницах художественных текстов Ремизова. И хотя Ремизов никогда не доходит до крайностей в своем аморализме, есть основания полагать, что его эротические «заветные» сказки (как и вообще эротические и кощунственные мотивы в романах, повестях, рассказах) как раз и актуализируют этот значимый аспект юродства Ремизова<sup>97</sup>.

Примером кощунства Ремизова следует считать и знаменитую историю, случившуюся на одной из «сред» Вяч. Иванова — 18 марта 1907 г. на «башне» Вяч. Иванова Ремизов прочитал свою апокрифическую повесть «О страстях Господних». Примечательна была реакция Вяч. Иванова («кощунство»<sup>98</sup>) и проф. И. А. Шляпкина: «Только очень соблазнительно для верующих <...>»<sup>99</sup>.

Но ведь и все поведение юродивого может представлять собой соблазн для верующих<sup>100</sup>. У Ремизова не было устойчивой репутации «непристойного», «неприличного», а уж тем более — «похабного» писателя. Но в кругу друзей писателя соответствующая репутация так или иначе обыгрывалась. В. В. Розанов, едва ли не самый близкий друг Ремизова, писал о нем в своем дневнике: «По существу он чертенок-монашенок из монастыря XVIII века. Весь полон до того похабного — в мыслях, намеках, что после него всегда хочется принять ванну»<sup>101</sup>.

Надо полагать, что Розанов не совсем адекватно понимал ироническую игру Ремизова в «это», приписав писателю то,

что последнему вовсе не было присуще. Ремизов, насколько можно судить по «Кукхе», сознательно подшучивал над Розановым, всерьез увлекавшимся вопросами пола. Он, так сказать, провоцировал Розанова и подыгрывал Розанову в его беседах на запретные темы<sup>102</sup>, тем самым создавая о себе соответствующее мнение. Но аморальная провокация — это тоже типичная черта поведения юродивого. Примером такой аморальной провокации можно считать случай, описанный З. Шаховской: «<...> Как охотно, но и как ехидно, и зачастую со скатологическими подробностями, А. М. говорил о своих знаменитых современниках, и всегда с усмешечкой: “Вот идет Василий Васильевич (Розанов) в ватер-клозет, а мы за ним гуськом, а он нам о чем-нибудь половом говорит, дверь не закрывает, заслушаться можно! Мы слушаем, а он там бумажкой шелестит, мнет ее”»<sup>103</sup>. Резонно предположить, что в данном случае перед нами — типично ремизовская мистификация (и провокация), рассчитанная на малоосведомленного человека<sup>104</sup>. Мистификацией приведенный З. Шаховской эпизод кажется и потому, что скатологические и эротические мотивы появляются у Ремизова тогда, когда он говорит о Розанове (так сказать, о Розанове надо рассказывать по-розановски).

Довольно близко к сути и функции ремизовского юродства подошел (и довольно точно ее сформулировал) И. А. Ильин: «Он юродивый в *пределах культуры* — умный, образованный, даровитый художник, со *своим* значительным, но юродивым видением, с самобытным, но юродивым литературным словом. Он отводит традиционную литературную форму, разум и рассудок — но не всегда и не во всем, а лишь постольку, поскольку они мешают ему *жить сердцем* и выращивать из *воображения* свои личные химеры; <...> Он есть “*сердца ради юродивый*” и “*мифа ради юродивый*” <езде курсив И. Ильина. — С. Д.>, ибо юродствует он именно из своего терзающего сердца и ради рождающихся в его воображении поэтически-фантастических химер. И именно постольку он всегда готов перешагнуть через все условности, традиции и “обязательные” формы литературного бытия»<sup>105</sup>.

Проблема юродства Ремизова стала предметом исследования и в статье Т. Цивьян «Ремизов *своими* и *чужими* глазами»,

правда, в контексте проблемы самоидентификации Ремизова. Один из вопросов, который затрагивает Т. Цивьян, — это вопрос о соотношении в случае Ремизова юродства подлинного — и игры в юродство (юродства как *образа, маски*)<sup>106</sup>. Представляется исключительно важным вывод исследовательницы о том, что роль юродивого, сознательно выбранная Ремизовым в ситуации, когда подлинное юродство было невозможно (нельзя быть юродивым и одновременно жить в литературном мире), тяготила писателя и вынуждала как-то вынести этот образ за пределы реальной жизни: «Этот образ, созданный Ремизовым, или, более точно, выведенный им *вовне*; выбранная ипостась мучительна для него <Ремизова> самого едва ли не в большей степени, чем для окружающих <...>»<sup>107</sup>.

Иными словами, перед Ремизовым неизбежно вставала задача: найти ту реальность, в которой возможно было бы юродство. Последовательно и до конца юродствовать в жизни — значило страдать самому и заставлять страдать окружающих. Но такая жизнь для писателя (и его семьи) была бы невыносима. Поэтому Ремизов находит и второй путь (не исключаяющий первого) для реализации своего юродства: надо *создать* искомую реальность. Отсюда — создание Обезвельволпала как игры-мистификации со своей особой реальностью. Отсюда — многочисленные сны Ремизова. Отсюда же — создание в своих мемуарных книгах и письмах особого «автобиографического пространства»<sup>108</sup>. Такое «автобиографическое пространство» возникает на страницах многих его книг: «Куха», «Ахру», «По карнизам», «Иверень», «Пляшущий демон», «Петербургский буерак», «Подстриженными глазами», «Мышкина дудочка», «Учитель музыки» (названная писателем: «моя бытовая автобиография»). Автобиографическая мемуарная проза Ремизова — это не столько мемуары и не столько автобиография, сколько попытка создать универсум, в котором бы соединились подлинная реальность жизни и вымысел, игра, мистификация. То, что трудно было осуществить в реальной жизни, легко было сделать («разыграть») в «автобиографическом пространстве» автобиографического мифа.

Не случайно Т. Цивьян останавливается на «Учителе музыки»: в этой книге Ремизова прием смешения реальности *действительной* (исторической), т.е. «фактов», и реальности *вымышленной* (художественной) достигает своей предельной выразительности и эффективности. Любопытен и другой парадокс (подмеченный А. д'Амелия): в «Учителе музыки» Ремизов впервые (и никогда более) в своей автобиографической прозе ведет повествование от третьего лица<sup>109</sup>.

Книга «Учитель музыки» создавалась в 1934–1949 гг.<sup>110</sup> Т.е. она была создана после книг «Ахру», «Кукха», «Взвихренная Русь», но — до книг «Иверень», «Подстриженными глазами», «Петербургский буерак» (которые выглядят, при всех необходимых оговорках, более «традиционными» мемуарами). Объяснение этому феномену ремизовской мемуаристики можно дать такое: «Учитель музыки» — это своего рода эксперимент, некоторое экстраординарное явление, знаменующее выход за допустимые границы жанра. Слишком сложная структура книги выводила ее за рамки понимания потенциальным читателем (хотя Ремизов и мало заботился о читателе). Именно поэтому Ремизов вернулся к более традиционной и более привычной форме мемуарного автобиографического повествования в последующих книгах. Но сам опыт «Учителя музыки» демонстрирует то направление и те границы, в которых могла развиваться ремизовская мемуарная проза. Особенно характерна «эволюция» ремизовских рассказов «Глаголица» и «Оказион»: вначале они создаются как опыт беллетризации автобиографии (и печатаются как вполне самостоятельные произведения), а потом включаются в состав «Учителя музыки» — и уже, наоборот, беллетристика маркируется как автобиография.

Сказанное позволяет заключить, что в своем стремлении найти место и формы юродского поведения Ремизов пришел к выводу, что таким местом является *пространство литературы*. Проще говоря, значительную часть его литературных (словесных) текстов можно рассматривать как проявление юродства: письма, сны, мемуарные книги, литературные очерки, юбилейные статьи, мистифицирующие заметки в газетной

периодике<sup>111</sup>, инскрипты, прошения в официальные инстанции<sup>112</sup> и пр. В литературных текстах можно было юродствовать, особенно тогда, когда юродство было невозможно в реальной жизни. Литература (в широком понимании) компенсировала нехватку пространства для юродства в жизни хотя бы потому, что в словесном творчестве гораздо больше свободы для воображения и игры. Ярким примером такой свободы воображения (перемещения во времени и пространстве) является книга «Пляшущий демон», о которой Ремизов скажет: «Я записал мою глубокую память: “ведомость” о моем прошлом в XVI, XVII, XVIII в. <...>»<sup>113</sup>. Фактически у Ремизова стирается граница между автобиографией и беллетристикой, между автобиографией и «чужой» легендой (сказкой, апокрифом, житием и т.п.). Красноречивым и показательным будет такой пример. В письме Н. Кодрянской (от 7.06.1952), размышляя о своей жизни, Ремизов будет ссылаться на самые разные свои тексты: «Мое сердце исхлестано шиповником и боярышником. Всю жизнь я прожил неприкаянный! <...> В чем же моя вина? Почему от меня уходят (“Подстриженные глаза”) или отталкивают (“Савва Грудцын”). Или на мне “Каинова печать” и это чувствуется другими — один святой не благословил, другой святой оплевал (“Подстриж <енные> глаза”), и опять повторяю то, что хотел высказать в Грудцыне: мою нестерпимую боль разлуки, об этом и в “Милюзине <sic!>»<sup>114</sup>. Как очевидно, для Ремизова уравниваются он сам (как герой автобиографической книги «Подстриженными глазами») и герои его литературных обработок древнерусских повестей («Савва Грудцын» и «Мелюзина»).

Подводя итоги, можно утверждать, что юродство стало для Ремизова глубоко осознанным типом бытового и литературного поведения, без анализа которого трудно объяснить многие факты и интенции его биографии и литературного творчества, а тем более — его автобиографический миф о самом себе.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк, 1956. С. 298.
- <sup>2</sup> *Зайцев Б.* Голубая звезда: Повести и рассказы. Из воспоминаний. М., 1989. С. 508.
- <sup>3</sup> *Ремизов А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10: Петербургский буерак. М., 2003. С. 281.
- <sup>4</sup> См.: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 15–16, 44, 102–103; *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. <Л>, 1991. Т. 1. С. 219–220; *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 65; *Пяст В.* Встречи. М., 1997. С. 35–37; *Шкловский В.* Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени с конца XIX в. по 1962. М., 1964. С. 140; *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. München, 1972. С. 307; *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1930. С. 161; *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1988. С. 208–209; *Федин К.* Горький среди нас: Картины лит. жизни. М., 1968. С. 120; *Дейч А.* День нынешний и день минувший: Лит. впечатления и встречи. М., 1985. С. 276–280; *Гофман М.* Петербургские воспоминания // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 373; *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 132; *Резникова Н. В.* Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. С. 138–139; *Никитин В.* «Кукушкина»: (Памяти А. М. Ремизова) // Ремизов А. Павлиньим пером. СПб., 1994. С. 228; *Бунич-Ремизов Б. Б.* Супруги Ремизовы в судьбе их дочери и в восприятии ее близких // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 268; *Газданов Г.* О Ремизове <Из беседы на радиостанции «Свобода». 1971> // Ремизов А., Зайцев Б. Проза. М., 1997. С. 571–574.
- <sup>5</sup> *Г.<ершензон> М. А.* Ремизов. Часы. СПб.: EOS, 1908 // Вестник Европы. 1908. № 8. С. 470.
- <sup>6</sup> *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 10: Петербургский буерак. С. 178.
- <sup>7</sup> Критик И. Ильин о юродстве Ремизова писал как об очевидном явлении: «В ряду замечательных русских “юродивых” А. М. Ремизов есть явление особое, небывалое. Он юродивый в пределах культуры — умный, образованный, даровитый художник, со своим, значительным, но юродивым видением, с самобытным, но юродивым литературным словом» (*Ильин И. А.* О тьме и просветлении: Кн. худож. критики. М., 1991. С. 100).
- <sup>8</sup> *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 8: Подстриженными глазами. Иверень. М., 2000. С. 151–152.

- <sup>9</sup> Ремизов А. Учитель музыки: Каторжная идиллия. Paris, 1983. С. 197–198.
- <sup>10</sup> Синяевский А. Литературная маска Алексея Ремизова // Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer. Columbus (Ohio), 1987. С. 37.
- <sup>11</sup> Там же. С. 38.
- <sup>12</sup> См.: Панченко А. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 102–113.
- <sup>13</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 8: Подстриженными глазами. Иверень. С. 161.
- <sup>14</sup> См. о этом: Панченко А. Смех как зрелище. С. 104.
- <sup>15</sup> См.: Жития византийских святых. СПб., 1995. С. 156–159, 161–162, 168.
- <sup>16</sup> Аналогию вышеприведенному мотиву (юродивый благословляет на некое служение, поприще) можно усмотреть в древнерусском памятнике XV–XVI вв. «Повесть о Ионе, архиепископе новгородском», где юродивый Михаил Клопский предсказывает мальчику (в крещении Ивану), что он будет святителем — архиепископом новгородским (см.: Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XV века. М., 1982. С. 354–357).
- <sup>17</sup> Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 1. С. 224.
- <sup>18</sup> См. интерпретацию этого жеста: Панченко А. Смех как зрелище. С. 113; здесь он имеет значение «очищения» от сора. Как синонимический жест (с той же семантикой очищения) см. эпизод в романе Ремизова «Пруд»: на страстной неделе Сема-юродивый пришел к Финогеновым, «взял ведро и ну крыльцо мыть, а как вымыл крыльцо, снял с себя все свои лохмотья да при всех этой грязной водой и окатился» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 1: Пруд. М., 2000. С. 143).
- <sup>19</sup> См.: «И сказал Господь Аврааму <...> И сделаю потомство твое, как песок земной; если кто может сосчитать песок земной, то и потомство твое сочтено будет» (Бытие XIII, 14).
- <sup>20</sup> См.: Народные русские легенды А. Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990. С. 94.
- <sup>21</sup> См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. 1. С. 123.
- <sup>22</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 8: Подстриженными глазами. Иверень. С. 153.

- <sup>23</sup> Старославянское *брение* — «глина, грязь»; *бранный* — «взятый от земли, от праху; скудельный, непрочный, слабый» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 127).
- <sup>24</sup> Примеры юродства Ремизов мог знать не только из книжных источников, но и, как свидетельствует его мемуарная книга, непосредственно из жизни — в Москве в 70–80-е годы XIX века юродство было еще вполне живым явлением (см.: *Прыжов И.* 26 московских пророков, юродивых, дур и дураков. СПб.; М., 1996. С. 33–76).
- <sup>25</sup> См.: *Панченко А.* Смех как зрелище. С. 78, 129–131.
- <sup>26</sup> *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 37.
- <sup>27</sup> Там же. С. 90.
- <sup>28</sup> Там же. С. 96.
- <sup>29</sup> Русский Берлин: 1921–1923. Париж, 1983. С. 176; см. также: *Ремизов А.* Иверень: Загогулины моей памяти // *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 8. С. 312.
- <sup>30</sup> По словам самого Ремизова, назван он был Алексеем в память митрополита московского Алексия, день памяти которого приходится на 5 октября (в тот же день празднуется память и других московских святителей: Петра, Филиппа и Ионы). Как вспоминала Н. Кодрянская (со слов Ремизова): «Алексей Михайлович родился в Москве 24 июня 1877 года и получил имя московского митрополита Алексия» (*Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 65). В письме А. Н. Чеботаревской (от 23.05.1907) Ремизов не преминул отметить: «А именины мои 5 октября в день празднования московских митрополитов: Петра, Алексея, Ионы и Филиппа» (цит по: *Грачева А.* Революционер Алексей Ремизов: Миф и реальность // *Лица: Биографический альманах.* 3. М.; СПб., 1993. С. 446).
- <sup>31</sup> См.: *Иванов С. А.* Византийское юродство. М., 1994. С. 86–92.
- <sup>32</sup> *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 8. С. 452.
- <sup>33</sup> *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 90.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> Там же. С. 91.
- <sup>36</sup> Там же. С. 93.
- <sup>37</sup> *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 395.
- <sup>38</sup> *Ремизов А.* Иверень: Загогулины моей памяти // *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 8. С. 284–285.
- <sup>39</sup> *Добужинский М.* Воспоминания. М., 1987. С. 232.

- <sup>40</sup> Смоленский <Измайлов А.> «Бесовское действо над неким мужем» А. Ремизова // Биржевые ведомости. 1907. 5 дек. № 10237 (веч. вып.). С. 4.
- <sup>41</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 23.
- <sup>42</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 8. С. 9.
- <sup>43</sup> См.: Панченко А. Смех как зрелище. С. 88, 138–140.
- <sup>44</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 104.
- <sup>45</sup> См.: Ремизов А. Собр. соч. Т. 6: Лимонарь. М., 2001. С. 249; о птичке «ремез» в мифологии писателя см.: Безродный М. Об одной подписи А. Ремизова // Русская литература. 1990. № 1. С. 224–228.
- <sup>46</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 124.
- <sup>47</sup> Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. München, 1972. С. 307.
- <sup>48</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 10: Петербургский буерак. С. 260–261.
- <sup>49</sup> См. об этом: Панченко А. Смех как зрелище. С. 125–129.
- <sup>50</sup> Тыркова-Вильямс А. В. Тени минувшего: Встречи с писателями // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 342.
- <sup>51</sup> Форш О. Ворон: Роман. Л., 1934. С. 99.
- <sup>52</sup> Возможно, отсюда происходит шутовское прозвище, данное Ремизову «музыкантом» Обезвельволпала М. Кузминым: «Тиранщик».
- <sup>53</sup> Ремизов А. Кукха: Розановы письма // Ремизов А. Собр. соч. Т. 7: Ахру. М., 2002. С. 74.
- <sup>54</sup> Маковский С. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников, М., 1989. С. 81.
- <sup>55</sup> См.: Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. С. 208–209.
- <sup>56</sup> Ремизов А. В розовом блеске. М., 1990. С. 266.
- <sup>57</sup> Ремизов А. Иверень: Загогулины моей памяти // Ремизов А. Собр. соч. Т. 8. С. 170.
- <sup>58</sup> Там же.
- <sup>59</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 10: Петербургский буерак. С. 207.
- <sup>60</sup> Ильин И. А. О тьме и просветлении: Кн. худож. критики. С. 106.
- <sup>61</sup> Сияевский А. Литературная маска Алексея Ремизова. С. 25.
- <sup>62</sup> См., напр.: Раевская-Хьюз О. Волшебная сказка в книге Ремизова «Иверень» // Aleksey Remizov: Approaches to a Protean Writer. Columbus (Ohio), 1987. С. 41–49.
- <sup>63</sup> Н. Гумилев, например, начинает рассказывать невероятные истории совершенно в духе Ремизова (см.: Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. С. 210).
- <sup>64</sup> Яновский В. Поля Елисейские: Кн. памяти. СПб., 1993. С. 186.

- <sup>65</sup> *Смиренский В.* Воспоминания об Алексее Ремизове // Лица: Биограф. альм. СПб., 1996. Вып. 7. С. 169.
- <sup>66</sup> *Гофман М.* Петербургские воспоминания // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 373.
- <sup>67</sup> Заранее оговоримся, что само понятие «маска» используется нами по необходимости, за неимением более подходящего, так как на самом деле в случае с Ремизовым оно есть неудачное определение, приносящее в изучаемый феномен ошибочные и нежелательные оттенки смысла.
- <sup>68</sup> *Ремизов А.* Учитель музыки: Каторжная идиллия. Paris, 1983. С. 503–504.
- <sup>69</sup> *Панченко А.* Смех как зрелище. С. 79.
- <sup>70</sup> См.: *Панченко А.* Смех как зрелище. С. 77–79.
- <sup>71</sup> Парижский архив А. Ремизова (цит. по: *Слобин Г.* Проза Ремизова: 1900–1921. СПб., 1997. С. 32).
- <sup>72</sup> *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 8: Подстриженными глазами. Иверень. С. 75.
- <sup>73</sup> Там же. С. 119. О двойничестве бесноватых и юродивых см.: *Живов В.* Юродство — в Византии и других землях // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 391.
- <sup>74</sup> *Лотман Ю., Успенский Б.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 164.
- <sup>75</sup> На это обратил внимание Ю. Лотман: «Совмещение ролей Бога, дьявола и грешного человека порождало в поведении Грозного еще один персонаж: юродивого. Юродство позволяло совмещать несовместимое, вести грешный и богомерзкий образ жизни, который одновременно переживается как метафора святости, непонятная “простецам”, но ясная для благочестивых» (*Лотман Ю.* Культура и взрыв. М., 1992. С. 133).
- <sup>76</sup> *Успенский Б.* Антиповедение в культуре Древней Руси // Успенский Б. А. Избранные труды: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 327.
- <sup>77</sup> *Ремизов А.* Рассказы. СПб., 1910. С. 140–141.
- <sup>78</sup> Там же. С. 141.
- <sup>79</sup> *Ремизов А.* Кукха: Розановы письма. С. 56.
- <sup>80</sup> *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 64–65. Есть и другая версия этого анекдота: *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 479–480. Интерпретацию см.: *Доценко С. Н.* К проблеме дешифровки одного анекдота из мемуарной книги А. Ремизова «Кукха» // Русская литература. 2005. № 1. С. 179–187.
- <sup>81</sup> См. подробнее: *Обатнина Е.* От маскарада к третьей судьбе: «Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве

- А. М. Ремизова // Лица: Биогр. альм. 3. М.; СПб., 1993. С. 448–465.
- <sup>82</sup> *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 15–16.
- <sup>83</sup> *Резникова Н. В.* Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. С. 100.
- <sup>84</sup> Цит. по: *Ремизов А.* Павлинным пером / Публ. и вступит. ст. Н. Грякаловой. СПб., 1994. С. 237 (прим. 97).
- <sup>85</sup> *Никитин В.* «Кукушкина»: (Памяти А. М. Ремизова). С. 228.
- <sup>86</sup> См.: *Иванов С. А.* Византийское юродство. С. 157–165.
- <sup>87</sup> Цит. по: *Ремизов А.* Павлинным пером. С. 237.
- <sup>88</sup> *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 123.
- <sup>89</sup> *Цивьян Т.* Ремизов — своими и чужими глазами // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. Мат. междунар. семинара. Тарту, 1997. С. 106–107.
- <sup>90</sup> См.: *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. С. 123.
- <sup>91</sup> *Ремизов А.* Павлинным пером. С. 176.
- <sup>92</sup> *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 90.
- <sup>93</sup> *Ремизов А.* Павлинным пером. С. 185.
- <sup>94</sup> *Смиренский В.* Воспоминания об Алексее Ремизове. С. 170. Ср. также рассказ Ремизова о том, как в ночь на 2(15).02.1919 г., во время обыска, он закурил от лампадки, а один из чекистов спросил его: «Годится ли от лампадки закуривать?» (*Ремизов А.* Собр. соч. Т. 5: Взвихренная Русь. М., 2000. С. 210).
- <sup>95</sup> *Форш О.* Летошний снег. М., 1990. С. 309.
- <sup>96</sup> О кощунственности такого поведения свидетельствует запись в дневнике Ремизова от 15.04.1920 г.: «В Казанском соборе как-*о*й-то подросток, озорничая, задумал закурить от свечки, чуть не разорвали» (*Ремизов А.* Дневник 1917–1921 гг. // Ремизов А. Указ. соч. Т. 5. С. 509).
- <sup>97</sup> См.: *Доценко С.* Нарочитое безобразие: Эротические мотивы в творчестве А. Ремизова // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 72–75; об эротических мотивах и сюжетах у Ремизова см. также: *Ремизов А.* О происхождении моей книги о табаке. Что есть табак. Paris, 1983; *Данилевский А.* Mutato nomine de te fabula narratur // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1986. Вып. 735. С. 143–149; *Данилевский А.* Герой А. М. Ремизова и его прототип // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 748. С. 156–157; *Slobin G.* Remizov's Erotic Tales: Stylistic and Subversion // The Short Story in Russia 1900–1917. Nottingham, 1991. P. 53–72; *Козьменко М.* Заветные сказы Алексея Ремизова // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 75–76; *Козьменко М.* Удоноши и фаллофоры Алексея Ремизова

- ва // Эрос. Россия. Серебряный век. М., 1992. С. 175–187; *Горный Е.* Заметки о поэтике А. М. Ремизова: «Часы» // В честь 70-летия проф. Ю. М. Лотмана: Сб. ст. Тарту, 1992. С. 192–209; *Обатнина Е.* «Эротический символизм» Алексея Ремизова // Новое литературное обозрение. 2000. № 43. С. 199–234.
- <sup>98</sup> Как вспоминала М. Волошина-Сабашникова, чтение закончилось скандалом: «В этом произведении с небывалой силой словесно и ритмически было изображено демоническое начало мира. Писатель, казалось, ликуя, сам себя отождествлял со злом. <...> Когда Ремизов дочитал до конца, поднялся Вячеслав и возмущенно сказал: “Это кошунство, я протестую”. Ремизов, и без того уже сгорбленный и много претерпевший в жизни, сгорбился еще больше и молча ушел вместе с женой» (*Волошина-Сабашникова М.* Зеленая змея: Мемуары художницы. СПб., 1993. С. 165). О реакции Вяч. Иванова см. также: *Гофман М.* Петербургские воспоминания // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 376–377.
- <sup>99</sup> *Ремизов А.* Встречи: Петербургский буерак. Paris, 1981. С. 218. О повести Ремизова см.: *Доценко С.* Апокрифические мотивы в повести А. М. Ремизова «О страстях Господних» // Славянские чтения. I. Даугавпилс; Резекне, 2000. С. 114–123.
- <sup>100</sup> См.: *Панченко А.* Смех как зрелище. С. 91, 93.
- <sup>101</sup> Цит. по: *Горный Е.* <Вступ. заметка>. Ремизов А. Что есть табак? Гоносиева повесть // *Alma Mater.* 1990. № 2 (4). С. 7.
- <sup>102</sup> См.: *Ремизов А.* Кукха: Розановы письма. С. 98–101; об отношении Ремизова к Розанову см. также: *Синявский А.* «Опавшие листья» В. В. Розанова. Париж, <1982>. С. 228–235; *Crone A.* Remizov's *Kukkha*: Rozanov's "Trousers" Revisited // *Russian Literature Triquarterly.* 1986. Vol. 19. P. 197–210; *Данилевский А.* Mutato nomine de te fabula narratur. С. 137–149; *Его же.* Герой А. М. Ремизова и его прототип. С. 150–165; *Его же.* Из комментариев к «Кукхе» А. М. Ремизова // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia.* III. Проблемы русской литературы и культуры. Helsinki, 1992. С. 93–102.
- <sup>103</sup> *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. 1991. С. 128–129.
- <sup>104</sup> Ср. типологически сходную выдумку-мистификацию о том, как Ремизов в редакции журнала «Вопросы жизни» якобы закрыл в туалете какого-то батюшку, и тот всю ночь там просидел (см.: *Ремизов А.* Кукха: Розановы письма. С. 44–45).
- <sup>105</sup> *Ильин И. А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики. С. 100–101; ср. также замечание З. Н. Гиппиус о юродстве

- Ремизова: «<...> Коли он “юродит” — так из ума <...> это маска боли его» (*Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 65*).
- <sup>106</sup> См.: *Цивьян Т. Ремизов — своими и чужими глазами. С. 105–109.*
- <sup>107</sup> Там же. С. 108.
- <sup>108</sup> См.: *д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» А. М. Ремизова // Ремизов А. Учитель музыки: Каторжная идиллия. Paris, 1983. С. I–XXXIII (1-я паг.); Раевская-Хьюз О. Последняя автобиографическая книга А. Ремизова // Ремизов А. Иверень: Загогулины моей памяти. Berkeley, 1986. С. 281–295; Аверин Б., Данилова И. Автобиографическая проза А. М. Ремизова // Ремизов А. Взвихренная Русь. М., 1991. С. 3–22.*
- <sup>109</sup> См.: *д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» А. М. Ремизова. С. XXXI.*
- <sup>110</sup> См.: *д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» А. М. Ремизова. С. I; Письма А. М. Ремизова к В. В. Перемилловскому // Русская литература. 1990. № 2. С. 221, 230.*
- <sup>111</sup> См.: *Ремизов А. Мерлог / Публ. А. д'Амелия // Минувшее: Исторический альманах. 3. Париж, 1987. С. 215–222; Флейшман Л. В кругу ремизовских мистификаций: «Конклав» Саркофагского // Studies in Modern Russian and Polish Culture and Bibliography: Essays in Honor of Wojciech Zalewski. Stanford, 1999. С. 145–176; Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001; Кукуй И. «Идея» против «Вещи»: О культурном фоне одной мистификации А. Ремизова // Bildschirmtexte zur 5. Tagung des jungen Forums slavistische Literaturwissenschaft in Muenster, September 2002 ([www.jfsl.de/publikationen/2004/Kukuj.htm](http://www.jfsl.de/publikationen/2004/Kukuj.htm)).*
- <sup>112</sup> В 1919 г. Ремизов написал древнерусской скорописью знаменитое «Валенковое прошение» (о выделении ему пары валенок) — на имя заведующей ТЕО Наркомпроса (см.: *Грачева А. Писец и изограф А. Ремизов // Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. С. 9*).
- <sup>113</sup> *Ремизов А. Пляшущий демон: Танец и слово. Париж, 1949. С. 3.*
- <sup>114</sup> *Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 274.*

БОРЬБА ЗА СТАТУС ПИСАТЕЛЯ  
В ЛИТЕРАТУРНОЙ ИЕРАРХИИ  
И ТАКТИКА САМОЗВАНСТВА  
(по материалам архива А. М. Ремизова)

АЛЛА ГРАЧЕВА

*Самозванец*

Нет, полно мне притворствоваться! Скажу

Всю истину: <...>

А хочешь ли ты знать, кто я таков?

Изволь, скажу: я бедный черноризец:

<...>

Под клобуком, свой замысел отважный

Обдумал я, готовил миру чудо —

И наконец из келии бежал

<...>

Явился к вам; Димитрием назвался

<...>

Что скажешь ты, надменная Марина?

Довольна ль ты признанием моим?

*А. С. Пушкин «Борис Годунов»*

Анализ заявленной темы входит в решение более широкой научной задачи, а именно — исследования философско-эстетических доминант творчества Алексея Ремизова периода эмиграции, — доминант, анализируемых нами в связи с изучением и подготовкой к публикации новых архивных материалов, в частности, материалов его последней незавершенной книги «Лицо писателя». В связи с ограниченностью объема настоящей статьи лишь пунктирно обозначим ряд положений, существенных для понимания творческой эволюции литератора в контексте определенной научной проблемы.

Прижизненная литературная судьба Ремизова как писателя XX века может быть рассмотрена в объективном и субъективном аспектах ее реализации.

Остановимся сначала на первом из обозначенных аспектов.

С начала творческого пути Ремизов вошел в высшие круги деятелей русской художественной культуры. В 1921 г. он покинул Россию, имея высокий статус в литературной иерархии, учеников и последователей. Данное положение писатель сохранил и в эмиграции, стабильно получая литературное признание в формах, присущих функционированию «высокой литературы» в условиях жизни русского Зарубежья. Большинство его произведений «большой формы» были опубликованы в периодике в виде последовательности составляющих их текстов «малых форм». Современными исследователями разбита легенда о множестве произведений Ремизова, оставшихся неизданными. Его имя неизменно включалось в списки русских эмигрантов — литераторов первого ряда, получавших разного рода стипендии (так, например, чехословацкое правительство выплачивало ему стипендию вплоть до вынужденного конца «Русской акции»).

Ремизов-писатель был признан литературной элитой приютившей его Франции, отзывы о его смерти появились в ведущих французских газетах. В этом плане примечательно свидетельство Анны Ахматовой середины 60-х гг.: «За последние 20 лет произошло нечто удивительное, т.е. у нас на глазах происходит почти полный ренессанс 10-х годов. <...> Постсталинская молодежь и зарубежные ученые-слависты одинаково полны интереса к предреволюционным годам. <...> Б. Пастернак думал, что за границей интересуются им одним. Это было одной из его ошибок. <...> по мере того, как уменьшается интерес к Блоку — вырастает интерес к Андрею Белому <...> Но что, о Боже, будет с Сологубом, неужели он останется так прочно забыт. (Ал. Ремизова очень любят и помнят за границей)»<sup>1</sup>.

Высокий писательский статус Ремизов сохранил и на родине в кругах избранных читателей и ученых — продолжателей традиций академического литературоведения, хотя по идеоло-

гическим причинам в письменной форме это признание не фиксировалось или подавалось в искаженном виде.

Однако литературная судьба Ремизова находилась в зависимости и от созданного им автобиографического мифа.

Случайные или спровоцированные самим писателем обстоятельства его жизни (долго некорректируемая сильная близорукость, перелом носа — т.е. физические недостатки; перевод из гимназии в Коммерческое училище, исключение из университета — т.е. отсутствие высшего образования традиционного классического типа; участие в революционном движении, связанные с этим аресты, тюрьмы и ссылки, — т.е. перенесение страданий и обретение навыков конспирации) привели к формированию у Ремизова ряда комплексов, способствовали выработке устойчивых защитных реакций и, в итоге, оказали влияние на формирование авторского мифа.

Субъективное осмысление писателем своих физических недостатков, кроме развития у него комплекса неполноценности, имело оборотную сторону — уразумение своей необычности, избранничества. В дальнейшем с начала вхождения в литературные круги такое отношение к себе побудило Ремизова к использованию оригинальной формы столь модного в начале XX в. жизнетворчества: был создан образ писателя-чудака, ни на кого не похожего «юрода» («урода»), в котором сочетались экстравагантность облика и поведения, обнаруживавшегося в розыгрышах и насмешках. Но ерничество и шутовство оборачивались проявлениями пророческого дара и, в итоге, вели к возвышению «юрода» над «простецами». Горькое сожаление о пробелах в образовании (в первую очередь, незнание древних языков — греческого и латинского) повлекло за собой приобретение писателем специальных познаний в области исторических и филологических дисциплин, изучающих древнерусскую культуру и литературу, того, что в дальнейшем привело его к сближению с академическими научными кругами. До конца жизни контакты с миром ученых, получение от них поддержки и одобрения стали важной составляющей ремизовского бытия. А в авторский миф писателя как обязательная составляющая вошло утверждение научной

обоснованности его художественных и, прежде всего, языковых экспериментов.

В итоге преодоление двух главных комплексов (связанных с проблемами внешности и образования) привело к возникновению феномена Ремизова-писателя, оригинального как в бытовом поведении, так и в выборе литературного пути. Ремизов постоянно наталкивал окружающих на осмысление своей личности и творчества в контексте подтвержденного учеными авторитетами продолжения традиционных для России моделей поведения («юродивый», «маленький человек») и творчества (продолжение линии русской прозы, обозначенной именами Епифания Премудрого, Аввакума, Гоголя, Лескова, Достоевского).

Как известно, в годы эмиграции Ремизов продолжал идти избранной дорогой, сохраняя ауру экстравагантного, всеми обижаемого и непризнанного оригинала, и, одновременно, предстывая в облике человека научного склада ума, — друга и сомысленника видных представителей русской науки за рубежом (Унбегауна, Богатырева, Бэма, Сувчинского, Якобсона и др.).

Итак, еще в середине 1900-х гг. писатель начал культивировать авторский миф о себе как о вечно обижаемом чудачке, фатальном спутнике Горя-Злочастия. Скачок в развитии этого мифа пришелся на время Второй русской революции, и далее миф развивался *crescendo*, получив наиболее развернутую форму в последнем произведении из автобиографической серии — «Петербургском буераке». Как показала работа над комментарием к этому произведению, Ремизов последовательно трансформировал биографическую основу текста — перипетии своей реальной литературной карьеры, как бы «встраивая» их в моделируемый авторский миф, соединивший в себе традиционную для русской классической литературы историю о «маленьком человеке» и романтическую легенду о непризнанном таланте.

В этом мифе важную роль играл введенный Ремизовым мотив высшей инстанции, подтверждавшей ценность писательского творчества. Она выступала в образе идеализированной

Российской Академии Наук, представленной академиком А. А. Шахматовым и «близкими к нему» учеными-филологами. Следует вспомнить, какую важную смысловую роль в книге «Подстриженными глазами» Ремизов отвел украденному им в классической гимназии магниту, по преданию принадлежавшему ранее учившемуся там Шахматову. Писатель осмыслил этот факт как передачу ему духовной эстафеты и, одновременно, как знак символического подтверждения правильности избранного им направления литературного творчества: «Спрашиваю себя: что это? Магнит, отобранный однажды у Шахматова, переходит ко мне через “безнаказанное преступление” <...> я не чувствую себя преступником, да ведь меня ни в чем и не обвиняли, и потому так прямо спрашиваю: что означает этот “законно” перешедший мне от Шахматова магнит? Шахматов всю свою жизнь притягивал слова и, размещая рядами, искал закон сочетания речевых звуков. Я всю мою жизнь притягиваю слова, чтобы на свой лад строить звучащие, воздушные, с бьющимся живым сердцем, мои словесные ряды»<sup>2</sup>.

Рассказанная Ремизовым в «Петербургском буераке» история о «спровоцированной» Шахматовым посылке книг «Посолонь» и «Лимонарь» в Академию Наук на соискание академической награды не нашла документального подтверждения. Это — авторская легенда, имеющая законченный сюжет, близкий к волшебной сказке. Антагонист героя — злая сила в лице президента АН великого князя Константина Константиновича, поставив резолюцию «не по-русски де написано»<sup>3</sup>, не допустила присуждения награды Ремизову. Но в финале писатель получил высшую, духовную награду. Жанровое и языковое новаторство произведений Ремизова высоко оценил академик Шахматов — истинный ученый, представитель академической науки. Далее в «Петербургском буераке» повествуется о последующих попытках антагонистов навредить герою (различными способами скомпрометировать его произведения) на протяжении длительного периода: с 1910-х и до 1950-х гг. (начиная с отклонения редакцией журнала «Аполлон» повести «Неумный бубен» и кончая негативной, с теми

же обвинениями («не по-русски де написано»), рецензией Вл. Ходасевича на книгу «Подстриженными глазами»). Примечательно, что в финале рассказа о литературных противниках писатель вновь возвратился к мотиву понимания и «оправдания» своего творчества представителями академической науки: «из моих “Подстриженных глаз” <...> другой Тараканомор <имеется в виду Ходасевич. — А. Г.> взял мою лексику под микроскоп, <...> но не имея ученого навыка славистов, помяну Р. О. Якобсона и Б. Г. Унбегауна, сел в лужу “остей”, но для широкого читателя — “ловко же он его отбрил” и вывел на чистую воду до подноготной»<sup>4</sup>. Таким образом, повествование о продолжавшихся на протяжении всей литературной карьеры Ремизова спорах вокруг его литературных экспериментов и, прежде всего, языковых новаций, того, что в конце жизни он назвал «теорией русского лада», замыкается получением все той же награды — признанием правильности пути писателя, признанием, утвержденным все тем же верховным судьей — академической наукой.

Подводя промежуточный итог, можно отметить, что на протяжении всей жизни Ремизова мифологизированная и идеализированная Академия Наук (сначала материализованная в виде Российской Императорской Академии, потом как бы раздвоившаяся на оставшуюся в России Академию Наук СССР и «Академию в изгнании» в лице эмигрировавших ученых) оставалась для писателя высшим духовным авторитетом. Он оценивал свои наиболее авангардные литературные эксперименты в контексте их воображаемого или действительного признания Академией Наук. С тем же постоянным пиететом перед ней связано стремление писателя (проявившееся в 1921, 1927 и в 1955–57 гг.) передать при жизни, а под конец посмертно завещать свой архив Пушкинскому Дому, как академическому хранилищу наследия русских писателей.

В свете вышеизложенного становится понятным, какое оглушительное впечатление произвел на Ремизова появившийся в 1954 г. 10-й том «Истории русской литературы», изданной Академией Наук СССР. В этом издании писателю было уделено места меньше, чем А. Вербицкой. Его имя было лишь

несколько раз упомянуто в ряду других литераторов, причем в негативном контексте. Напомним, автором статьи был В. Н. Орлов<sup>5</sup>. Подробнее история восприятия Ремизовым этого труда изложена в моей статье «Творческие материалы А. Ремизова к книге Н. Кодрянской»<sup>6</sup>. Приведу только один непосредственный отклик литератора. «Вышла История русской литературы, — сообщал Ремизов Кодрянской в письме от 14 февраля 1955 г., — <...> в издании Академии Наук. Меня нет. Так я и не попал в историю. Жалеть? Нет, к умолчанию я нечувствителен»<sup>7</sup>.

На самом же деле Ремизов, всегда ощущавший как бы сакрализованность своего творчества в плане глубинного соответствия направленности его творческих экспериментов выводам академической науки, отнюдь не остался «нечувствительным» к подобному «умолчанию». В ответ на умаление своего писательского статуса в труде, вышедшем под грифом священной для него Академии Наук, почти слепой к тому времени Ремизов решил своими силами восстановить свое место в истории, пользуясь метафорой пушкинской драмы, «сбросить клобук безвестного чернеца» и утвердить свое положение царевича русской литературы — законного наследника ее великих мастеров. Для литератора единственно возможным способом осуществить задуманное стало создание книги о самом себе, книги, в которой бы раскрывался подлинный масштаб фигуры и «лица писателя» Ремизова.

Сверхзадачей нового труда было включение имени Ремизова в историю русской литературы, начиная с древнейших времен ее развития, а также скрытое «научное доказательство» органичности его языковых экспериментов для «истории русского лада». Целью Ремизова как автора книги был рассказ о своем жизненном и литературном пути в объективном историко-литературном ключе. Одним из аспектов планировавшегося труда была автодемифологизация, снятие маски беззащитного, всеми забытого чудака-юродивого-страдальца и раскрытие своего образа как волевой, жизненно активной натуры, хозяина своей судьбы, писателя от Бога, стоящего в одном ря-

ду с наиболее талантливыми современниками и являющегося продолжателем наследия великих классиков.

Итогом должна была стать книга под названием «Лицо писателя». В ее состав планировалось включение от начала до конца написанных самим писателем «интервью с Ремизовым»; отдельных глав, касающихся философских и эстетических проблем его творчества, и посвященного ему биографического очерка.

В свете реальных обстоятельств (слепоты) и излюбленного писателем «конспиративного» метода сокрытия своего имени под псевдонимами Ремизов сознательно избрал другого человека в качестве титульного автора задуманной книги. Им стала литературная ученица Ремизова, писательница-дилетантка и меценат Наталья Кодрянская.

Метод работы над книгой был таков. Сначала Ремизов писал почти нечитаемые тексты, с наезжающими друг на друга буквами и строками, затем передавал их Кодрянской. Окончательно ослепнув, он перешел к диктовке задуманного ей и другим добровольным помощникам. Работа была прервана смертью автора, а затем Кодрянская издала часть оказавшихся в ее распоряжении материалов в отредактированном виде, при этом она подвергла тексты Ремизова перекомпоновке, «исправлению» и исключила то, что она считала несоответствующим *ее* представлению о писателе. Так, например, Кодрянская выбросила философские главы и, в частности, главу, посвященную проблеме теодицеи. В итоге получилась ее всем известная книга «Алексей Ремизов» (Париж, 1959).

В процессе переработки оставшихся у нее материалов Кодрянская фактически радикально изменила концепцию ремизовской книги, «вернув» образ писателя в рамки культивируемого им долгие годы авторского мифа о забытом, «заживо погребенном» бедном страдальце, литераторе-изгое.

Задачей нашего будущего исследования является восстановление и издание подлинных материалов, подготовленных писателем для книги о самом себе.

В настоящей статье проанализируем ремизовский текст, озаглавленный «Интервью (а по-русски — “Вопрощание”))»<sup>8</sup>,

датированный 1954 г. В нем писатель исследует семантику своих последних книг «Подстриженными глазами» и «Иверень», раскрывая связь, а также противостояние изложенного в них автобиографического мифа и «реальной истории» Ремизова — человека и писателя — такого, каким он сам хотел представить себя в историко-литературном биографическом очерке. Отметим, что отдельные отрывки «Интервью», частично исправленные, частично неправильно прочтенные, вошли в книгу Кодрянской. Остановимся теперь на концепции ремизовской биографии, изложенной в тексте самого писателя.

Осмывая события своей жизни, Ремизов постоянно подчеркивает в них знаменья избранничества и, одновременно, выделяет в своей натуре не пассивное следование власти судьбы, а активное участие в ее изменении.

Ремизов отвечает интервьюеру (вероятно, Кодрянской): «Я не был “незамеченным”. Случай с падением комода внешне переделал меня — перебитый нос выделил меня из всех детей<,> стал я ни на кого не похож. // Моя счастливая левая рука — красные пятнышки <...> создали обо мне славу как о каком-то волшебном существе — приложением руки <...> я подавал удачу <...> Незаметным я не был, <...> у меня обнаружился исключительный по глубине голос <...> пропадет голос, я буду читать. Я передавал слово полнозвучным ритмом, выговаривая согласные. <...> Началось моё чтение с гимназии. И только с потерей зрения я замолчал» (Ед. хр. 66. Л. 28–30).

Далее Ремизов перечисляет возможные, вплоть до самых фантастических, варианты своей судьбы, выделяя в каждом из них волевое начало и присутствие символов избранничества: «Я никогда не вылезал и не старался обратить на себя внимания, все делалось само собой, и я всегда оказывался на виду. Никогда чтобы первый — я читал молитву перед уроком, а после назначался дежурным и всякие объяснения с классным надзирателем лежали на мне — я отвечал за всех. <...> Я хотел быть кавалергардом и учителем чистописания, художником, пиротехником, музыкантом, философом, ученым, а по судьбе — последним человеком в толпе окоченелых нищих на

паперти с протянутой рукой — обездоленность обожгла меня на всю жизнь. Кажется, только это желание осуществилось: всю мою жизнь прожил на милосердие и это не покидало меня. — Я хотел все знать и вот доживаю последние сроки жизни, а знаний я не больно нахватался и ни по какому предмету экзамен не выдержу. / Быть писателем я не собирался и вот исполнилось 55 лет <—> за все эти годы я только и пишу = писал» (Ед. хр. 66. Л. 38; Ед. хр. 67. Л. 2).

Перечислив все варианты возможного выбора профессии = судьбы, начав с детских мечтаний (быть кавалергардом) и закончив сознательным желанием взрослого человека (стать ученым), Ремизов трактует предпочтенный в итоге путь писателя как результат своего призвания высшими силами, определяя писательский труд как дар и служение — удел избранных Божьих.

«О моем природном счастье, о голосе, о чем-то, выделявшем меня, я мог судить по отзывам, а о слове, будто бы заменившем и счастье голоса, и чтение, у меня не было свидетельств. Скорее шуточное и отрицательное. В поисках определения и находя, как мне показалось, нужное, я сам оценивал свое — “удалось” — хотя бы на первое время. Потом перечитывая, я никогда не был доволен своим, я никогда не находил в моем слове ту силу, которую чувствовал в Гоголе, Толстом и Достоевском. *Потому без всякого гордого умаления оцениваю себя: стоишь во втором ряду* <курсив мой. — А. Г.>, утешая себя — старался, стремился, но что переживать, если не дано» (Ед. хр. 66. Л. 31–32).

Таким образом в «Интервью» Ремизов соединяет рассказ о выборе жизненной дороги — пути писателя с выстраиванием исторической перспективы развития той линии русской прозы, продолжателем которой он себя считает. Возведя литературную иерархическую лестницу последователей этого направления, Ремизов сам четко определяет свое место на ней — *во втором ряду, после Гоголя, Толстого и Достоевского*.

В итоге можно сделать вывод о том, что одной из главных идеологических задач книги «Лицо писателя» было восстановление литературного статуса литератора Ремизова, возро-

ждение статуса, осуществленное с помощью, говоря условно, тактики «самозванства», понимаемого в том высоком, избранническом смысле, какой этот термин имел в драме Пушкина.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Цит. по изд.: Петербургские сны Анны Ахматовой / Сост., вступит. ст., реконструкция текста и коммент. С. А. Коваленко. СПб., 2004. С. 215–216.
- <sup>2</sup> Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2000. Т. 7: Иверень. С. 173–174.
- <sup>3</sup> Ремизов А. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 10: Петербургский буерак. С. 179.
- <sup>4</sup> Там же. С. 196.
- <sup>5</sup> См.: Орлов В. Н. Поэзия буржуазного упадка. Раздел I // История русской литературы. М.; Л., 1954. Т. X: Литература 1890–1917 годов. С. 772–774.
- <sup>6</sup> Грачева А. Творческие материалы А. Ремизова к книге Н. Кодрянской // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева, А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 251–314.
- <sup>7</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 388.
- <sup>8</sup> Ремизов А. М. Интервью (а по-русски — «Вопрошание»). РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 66. Л. 23–40; Ед. хр. 67. Л. 2–26. Далее цитируется в тексте с указанием номера единицы хранения и листа.

## ПОЭТ ПОСЛЕ ПОЭЗИИ: САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ДАВИДА САМОЙЛОВА

АНДРЕЙ НЕМЗЕР

Самоощущение зрелого Давида Самойлова<sup>1</sup> глубоко двойственно. Медленно вызревавший и не вдруг обнаружившийся переворот в его представлениях об условиях существования современного поэта (возможности и назначении новейшей поэзии) был во многом обусловлен двумя событиями. В плане общественном (и литературном) — это смерть последнего беспорного гения, Анны Ахматовой. В плане личном — знакомство с Г. И. Медведевой, приведшее к созданию новой семьи<sup>2</sup>.

На уход Ахматовой, с личностью и поэзией которой Самойлов с середины 1950-х гг. связывал возвращение утраченной прежде «музыки» (то есть продолжение и/или восстановление великой поэтической традиции)<sup>3</sup>, ее младший современник откликнулся двумя стихотворениями. Первое — с демонстративно цитатным названием «Смерть поэта» — было написано менее чем через месяц по кончине Ахматовой (27 марта 1966) и опубликовано сравнительно быстро («Новый мир», 1967, № 3, то есть к скорбной годовщине, хотя прямых указаний на то не было). Второе — «Вот и все. Смежили очи гении...» — датируется 1967 г. (соблазнительно предположить, что писалось оно в поминальные дни, но даже если это не так, стихотворение мыслилось корректирующим по отношению к «Смерти поэта»), а публикации ждало десять лет («Дружба народов», 1977, № 5)<sup>4</sup>.

Если в «Смерти поэта» скорбь уравнивается апелляцией к устойчивому мифу о единстве русской поэзии, где уход гения, во-первых, напоминает о прежних утратах и бессмертии всех ушедших поэтов (лермонтовское заглавие, державинский эпиграф — впрочем, в первой публикации отсутствовав-

ший, сложные реминисценции Пушкина и Лермонтова, чьи хрестоматийные строки даны «при свете» Ахматовой и Пастернака — «Ведь еще не успели стихи, / Те, которыми нас одаряли, / Стать гневливой волною в Дарьяле / Или ветром в молдавской степи. // Стать туманом, птицей, звездой, / Иль в степи полосатой верстою / Суждено не любому из нас»), а во-вторых, предполагает явление гения нового (ср. финальное: «И еще не очнулся на ветке / Зоревой царскосельский снегирь»), то в «Вот и все. Смежили очи гении...» ситуация предстает совершенно безысходной.

От первого из стихотворений тянется линия к записи в «Общем дневнике» от 17 марта 1977 («Надо продолжать Ахматову, хотя это почти невозможно. Поэзия остановилась на стадии восхищения ею» — II, 284) и «Стансам» (1977–1978); от второго — к «Меня Анна Андревна Ахматова...» (1972; опубликовано посмертно), мрачный вывод которого («О, какое быть счастье поэтом! / Никогда не пробиться в поэты») возникает отнюдь не только из-за пристрастия Самойлова к «сюжетам», за которое его некогда корила Ахматова (ср. дневниковую запись, отстающую от стихотворения на несколько лет и соседствующую с приведенной выше: «Анна Андреевна корила меня за пристрастие к сюжету. Я не вполне понимал — в чем дело. Теперь понимаю. Для нее сюжет — лишнее расстояние от дыхания до стиха» — II, 284<sup>5</sup>).

Хотя определенные в «Смерти поэта» рамки великой традиции (от Державина до Ахматовой<sup>6</sup>) остаются для Самойлова незыблемыми, существенно, что о «сегодняшних» немоте и удушье он может говорить и без упоминания Ахматовой. Так в стихотворении «Маяковский отмаячил» (начато в 1980, закончено в 1986; впервые опубликовано в книге «Горсть», 1989, в составе цикла «Три наброска», посвященного финалам трех последних поэтических столетий) неутешительный пейзаж современного царства Мелкого беса, где «свищет муза птичкой серой / На веточке невзрачной», противопоставляется отшумевшему XX веку, символами которого выступают авангардисты (Маяковский, футуристы вообще, включая художни-

ка Татлина, Пастернак) и — единственный случай введения в канон «советского» поэта — «оттвардовавший» Твардовский<sup>7</sup>.

Особое отношение к Твардовскому обнаруживается и в записи «Общего дневника» от 4 октября 1978, где Самойлов выстраивает свою историю русского стиха XX века: от открытий Анненского и Сологуба через Блока, Белого и Хлебникова к «середине 10-х – середине 20-х гг.», что названа «порой гениальности». «За десятилетие явились Ахматова, Пастернак, Маяковский, Есенин, Мандельштам. Тут же “меньшие”: Цветаева, Ходасевич, Асеев. 20-е годы — начало упадка».

Далее следуют оговорки об «освоении» и еще высокой «культуре стиха» (названы Тихонов, Сельвинский, Багрицкий, Кирсанов). «В 30-е стих падает. Остаточные явления — Тарковский, Петровых, Мартынов. Как и в XIX веке, после падения пушкинского стиха, упавшая культура порождает некрасовскую школу, так и здесь являются “в чем мать родила” П. Васильев, Смеляков и Твардовский. Все трое — таланты “нутряные”. Самое крупное явление — Твардовский, который умеет широко мыслить» (II, 293).

Запись эта, во многом совпадающая со «схемой поэтических поколений», которую Самойлов позднее приводит в мемуаре о Сергее Наровчатове («Попытка воспоминаний»), представляя ее как плод общих раздумий, но в то же время указывая на особое внимание собственно Наровчатова к поколенческой проблематике, невольно выявляет внутреннюю коллизию — эволюция стиха оказывается не тождественной истории поэзии: широта мысли Твардовского перевешивает мнимую простоту его поэтики. В «Попытке воспоминаний» о поколении 30-х годов говорится (здесь, наряду с тремя названными в дневниковой записи поэтами, упомянуты также Корнилов и Симонов) скорее позитивно, равно как и о двух следующих — «военном» и «конца 50 – начала 60-х» («Сплошные взлеты. Ахматова насчитывала их с 10-х до 50-х три или четыре»). Почему же в таком случае неутешительны итоги? «Потом... — Кино прервалось, — как любит говорить один мой друг»<sup>8</sup>.

Сквозь не слишком оригинальные историко-литературные построения прорывается действительно важный для Самойлова вопрос: кто он, легитимный наследник «последних гениев» или самозванец, чей голос слышен лишь «в опустевшем помещении»? Предполагаются и другие вопросы. Когда же «помещение» опустело? (Иными словами, существовала ли большая поэзия в середине XX века или поздние Пастернак и Ахматова обретались в вовсе чужом пространстве?) Есть ли надежда на будущее?

Для того чтобы представить себе самойловские ответы, следует рассмотреть его суждения о старших современниках, с одной стороны, и младших — с другой<sup>9</sup>.

Дневниковые записи о старших носят, по преимуществу, негативный характер. О Сельвинском (запись от 30 марта 1968; Сельвинский умер 22 марта): «Он был нашим учителем. И давно уже перестал им быть. Он был талантлив, но создал слишком мало. В нем никогда не было независимости. Грандиозные замыслы были, в сущности, попыткой построить потемкинские деревни и понравиться власти. Даже и здесь он всегда терпел неудачи. Он потерял читателя и не сумел понравиться. Похороны были немногочисленны. Выступали одни полунегодяи» (II, 38). О встрече с Кирсановым в ЦДЛ: «Ни друзей, ни собутыльников, ни учеников: — Я горжусь тем, что не приобрел учеников. Почему, собственно? Кирсанов мог учить только версификации и эгоизму. Этому и без него научился Вознесенский» (10 февраля 1971 — II, 49; ср. также запись от 10 марта 1972 — II, 63). Об Антокольском: «Слушал передачу по радио об Антокольском. Целое поколение поэтов думало, что они ученики Маяковского или Пастернака. На самом деле они ученики Антокольского» (28 июня 1976; II, 102). О Смелякове: «Неудивительно, что Саше <Межирову> нравится Смеляков — талант, убитый страхом и фальшью <...> Смеляков фальшив по убеждению» (23 мая 1973; II, 66–67). О Тарковском в контексте размышлений об общем упадке поэзии: «Поднимают Тарковского. Он мыслит себя гением. Ерунда. Признание дурного устройства вселенной — еще не поэзия» (5 марта 1968; II, 36). О Мартынове: «Мартынов — ту-

пик. Он слышит только звон слова», «Я люблю у Мартынова поэмы “Эрцинский лес” и др. И еще очень люблю стихотворение “Первый снег”. Это похоже на правду, а все остальное ни на что не похоже» (записи в «Общем дневнике» от 12 мая 1981 и 6 февраля 1983 — II, 299, 305). 4 апреля 1974 в списке планов на будущее среди «новых глав» пишущейся книги воспоминаний значится и «Прибитые страхом (Светлов, Мартынов, Соболев, Межиров)» (II, 76). Тот же сюжет возникает в записи от 25 июня 1976 в связи с переводами из венгерского поэта-коммуниста Антала Гидаша, схожего со старшими поэтами-соотечественниками, вписавшимися в официальную литературу: «Эти люди <характерное обобщение. — А. Н.> еще пыжата, декларируют, а на самом деле они давно сломлены, избиты, куплены, напуганы. Живут без друзей, без идей, одним только чувством самосохранения и тайным стремлением (впрочем, не только уже тайным) войти в иерархию. Они за себя. Ужасный конец. Хуже моего Дон-Жуана» (II, 101). В том же ключе читается запись, навеянная работой над переводами из Незвала: «Они там <на Западе> становились поэтами по очкам, великими по количеству написанного, по самоощущению, по отсутствию препон. Наши поэты в XX веке, кроме Маяковского, писали мало, доходили до читателя трудно. Поэтому и становились великими без скидок: Пастернак, Ахматова, Мандельштам» (5 марта 1971; II, 53; из контекста ясно, что отечественным поэтам следующих поколений в величии безоговорочно отказано).

Каждый из этих обвинительных актов был оспорен (иногда практически одновременно) самим Самойловым, причем, как правило, в текстах, далеко отстоящих от официальности и даже не предназначенных для обнародования. Самойловский мемуарный очерк «В мастерской стиха» (при жизни автора не публиковался), при указаниях на общественные и литературные слабости героя, решительно укрупняет его фигуру: «Сельвинский учил нас высоким образцам поэзии. Да и сам знал, с кем соизмеряться — с Пастернаком и с Маяковским»<sup>10</sup>. На уход Кирсанова Самойлов откликается ироничным, но глубоко нежным стихотворением «На смерть кузнечика» (1974;

опубликовано лишь в книге «Голоса за холмами», 1985), а позднее участливо вспоминает старшего поэта в «Он, невнимательный к природе...» (1989, опубликовано посмертно). Если появление юбилейной заметки об Антокольском «Поэт, мастер, учитель» в ежегодном альманахе можно счесть данью этикету, то включение ее в итоговый двухтомник, вышедший в пору, когда Антокольский мало кого интересовал, было поступком сознательным и знаковым<sup>11</sup>. Кончина автора «Хорошей девочки Лиды» отозвалась проникновенными стихами «Памяти Смелякова» (1972), также опубликованными лишь посмертно. Тарковского Самойлов почтил стихами при жизни адресата («Арсению Тарковскому», 1979; опубликованы только в «Голосах за холмами»). Двойственное отношение к Мартынову ощутимо и в уже приведенных резких записях, а 30 июня 1980, видимо, под впечатлением от письма Агнессы Кун со стихами ее мужа Антала Гидаша, «очень пустыми», но обрекающими поэта на перевод, Самойлов вспоминает о недавно (21 июня) умершем Мартынове (близком друге и кумире Кун и Гидаша): «Мартынов умер, а я даже не записал об этом. Мы не дружили. Все же он был поэт» (II, 143)<sup>12</sup>. Даже в стихах на смерть Гидаша («Окончилась драма любви...», 1980), где ясно слышатся те же мотивы, что в цитированной выше записи 1976 года («Должна была чаша пролиться, / Должна опустеть, оттого, / Что гибель материалиста, / Пожалуй, страшнее всего»), присутствует и восхищение силой страсти «темного» героя-поэта.

В определенных ситуациях Самойлов мог выступить защитником едва ли не любого сколько-нибудь одаренного собрата по цеху, что, впрочем, никак не колебало его отвращения к наличествующей словесности как целому, выраженному, например, в дневниковых записях от 23 декабря 1975 («Мысли о бессмысленности участия в этой литературе» — II, 93) и 21 февраля 1984: «Несмотря на четыре подразделения — официальная, неофициальная, самиздатская и эмигрантская, — наша литература едина. В ней господствует старческая скука, которая состоит из воспоминаний, брзужания и скрупулезности» (II, 200).

Неприязнь к «литературному сегодня» при отрицательном отношении к ретроспективным утопиям обуславливала обостренное внимание к младшим, но и здесь начинали работать те же культурные механизмы. Мотив ожидания «нового поэта» возникает в стихах Самойлова не раз: достаточно напомнить разделенные двадцатилетием стихотворения «Таланты» (1961: «Приходите, юные таланты! / Говорите нам светло и ясно! / Что вам — славы пестрые заплата! / Что вам — низких истин постоянство!»); здесь качественная новизна будущей свободной поэзии неотделима от большой традиции, знаками которой выступают реминисценции пушкинских «Разговора книгопродавца с поэтом» и «Героя»; 1981: «Когда сумбур полународа / Преобразуется в народ, / Придет поэт иного рода, / Светло и чисто запоет <...> / А вы, хранители традиций, / Вдруг потеряете себя, / Когда потомок яснолицый / Над вами встанет, вострубя»; если традиция сводится к традиционализму, то она теряет смысл: отсюда равно скептическое отношение Самойлова к тем поэтическим линиям, что можно назвать «почвенной» и «культурной»); ср. также «Ожиданье пришествия» (1983). Не анализируя подробно самоейловские оценки таких несхожих поэтов, как Владимир Соколов, Александр Кушнер, Олег Чухонцев, Юрий Кузнецов, Владимир Высоцкий, Игорь Шкляревский, Николай Рубцов, Геннадий Русаков или привлечшие его доброжелательное внимание совсем молодыми Олеся Николаева, Татьяна Бек, Георгий Ефремов, Владимир Лапин, Олег Хлебников, Андрей Чернов, Михаил Поздняев и др., заметим, что ни один из них в итоге не стал тем истинно новым поэтом, прихода которого Самойлов ждал. Позитивные характеристики постоянно сопровождаются оговорками, в ряде случаев ожидания оказываются обманутыми, что отражается в последующих корректировках суждений, которые казались окончательными. Так 30 марта 1979 Самойлов резюмирует и предсказывает: «На дне сита вдруг останутся Чухонцев и Кушнер» (II, 123), но через пять лет — вопреки нашим ожиданиям — скептически оценивает «Слуховое окно» Чухонцева и словно нехотя отдает должное «Таврическому саду» Кушнера (записи от 12 января, 2 и 5 марта 1984 — II,

197, 201). Есть основания полагать, что редко возникающий в дневниковых записях Бродский (разумеется, вообще-то высоко ценимый) не воспринимался Самойловым как поэт ранга «последних гениев»; ср. в записи от 21 февраля 1984 (той же, где речь идет о дурном единстве «нашей литературы»): «Бродский (как и Кушнер, но на другом уровне поэтической силы, а все тот же Петроград), скрупулезен в мелочах, иногда в них пронзителен и гениален» (II, 200).

С предельной жесткостью Самойлов реагирует на попытки конструирования литературных направлений (по сути — идеологически ориентированных группировок), чье утверждение и доминирование, по мысли их лидеров-теоретиков, радикально обновляет поэзию. «Кожин, как Огнев в начале 60-х годов, пытается выстроить новый ренессанс поэзии. Глава его — Соколов. Поэт тонкий, но без мысли и сверхзадачи. Наши ренессансы все говеннее. Мы становимся провинциальны, как Бразилия» (15 февраля 1971; II, 50–51)<sup>13</sup>.

Желание обособиться от любых «единств» (поколенческих, идейных, эстетических), отстоять свою автономию и свободу, прямо выражено в стихотворении «Кончался август...» (1970?), где «последним гением» оказывается не только названный Фет, но и неназванный автор: «Не близок полдень, / Далек закат. / А он свободен / От всех пляяд...». Однако и этот выбор через несколько лет оказывается уравновешенным: «Пусть нас увидят без возни, / Без козней, розни и надсады. / Тогда и скажется: «Они / Из поздней пушкинской пляды» (1978). Общность невозможна, обманчива, губительна для поэта — и в то же время ему необходима.

Противоречие это (равно как описанные выше и тесно с ним связанные двойственное отношение к «учителям», своему поколению, младшим, традиции, перспективам поэзии) Самойлов не мог отменить или «преодолеть», но сумел выразить поэтически. Сделано это было в декларативно игровом, но, по сути, итожащем опыт многолетней рефлексии над участью «поэта после конца поэзии» стихотворении с классическим латинским названием (неосведомленных об источнике

оповещал издевательский эпиграф — русский перевод с указанием автора: «Воздвиг я... *Горащий*») — “Ехеги” (1986).

«Прожект» (отброшенный вариант названия) Самойлова, собственно говоря, не был его изобретением. В написанном прежде очерке «Попытка воспоминаний» говорится: «Одной из главных особенностей нашего поколения Наровчатов считал отсутствие гения. Все поколение — по его мнению — должно было осуществить дело гения. И оно создало гениальную поэзию»<sup>14</sup>. Формально вторя другу молодости, Самойлов, однако, вносит в его концепцию ряд «поправок», незаметно, но принципиально модифицирующих суть высказывания.

Во-первых, если Наровчатов полагает дело *уже свершившимся*, то Самойлов разворачивает «прожект» в сослагательном наклонении: «реальность» Наровчатова замещается невоплотимой фантазией. «Нелепый» замысел Самойлова потому и величествен, что осуществиться может, лишь нарушив законы земного бытия. Простое суммирование поэтических индивидуальностей не дает искомого гения. В мае того же 1986 года было написано стихотворение «Об антологиях»; к сожалению, материалы архива не позволяют сказать, предшествовало оно “Ехеги” или появилось после него, но в любом случае взаимодополнительность этих «альтернативных» текстов сомнению не подлежит. «Не люблю антологий, / где Дедка за Репку. / А, вернее, треть Дедки, Полбабки, часть Внучки. / И особенно много за Внучкою Жучки. / (А могли б обойтись без беременной сучки). / Не хватает лишь Мышки, / А у Мышки — мыслишки, / А порой и рифмишки бывают у Мышки. / Но стихи ее в свет выпускаются редко. / Оттого и ни с места проклятая Репка». Для того чтобы обрести невероятного гения, надо не только отсечь Жучку и дать слово Мышке (вечная проблема всех антологий), но и, так сказать, застать всех персонажей в моменты гениальности (вроде тех, что увековечены в памятных самооценках Пушкина, завершившего «Бориса Годунова», или Блока после «Двенадцати»). Самойлов рассчитывает, что читатель “Ехеги” вспомнит его предшествующее размышление о поэтической гениальности и тайнах творчества — верлибр «В этот час гений садится пи-

сать стихи...» (1981; впервые опубликован — «Дружба народов», 1982, № 5). Здесь гений берется за дело в тот же самый час, что и «сто талантов» (ср. «сто поэтов» в начальной строке “Ехеги”, которые и становятся составляющими идеального автора), «тыща профессионалов», «сто тыщ графоманов», «миллион одиноких девиц» и «десять миллионов влюбленных юнцов»: «В результате этого грандиозного мероприятия / Рождается одно стихотворение. <Видимо, то самое, что должно взять у каждого из «ста поэтов». — А. Н.> / Или гений, зачеркнув написанное, / Отправляется в гости». Проблема в том, кто в «этот час» все же окажется гением и будет ли он «пойман» в этот, скорее всего, единственный час гениальности. Великая поэзия второй половины XX века, быть может, и существует, но ее еще должно выявить.

Упомянув (в точном соответствии с текстом) хронологические рамки «проекта», мы фиксируем второй отход Самойлова от концепции Наровчатова. Сто поэтов “Ехеги” принадлежат не одному поколению (военному), но всем, явившим себя в интервале от «сороковых роковых» до «восьмидесятых межевых». Дабы подчеркнуть это единство, Самойлов жертвует важным для него (и обозначенным в одном из вариантов) мотивом пришествия новых поэтов — «(Дальше, может, будет все в порядке, / Понадеемся на молодых!)». Даже введенный в скобках, мотив этот предполагает ненужные здесь Самойлову «поколенческие» обертоны («молодые» уже есть и без них «пронзительный» — «блистательный», «замечательный» в вариантах — поэт «не полный»).

В-третьих, по Наровчатову «гениальная поэзия» существует сама по себе (что прямо вытекает из ее «поколенческого» характера — именно военному поколению выпал грандиозный исторический опыт, перешедший в лучшие стихи). Самойловский гений укоренен не только в своей эпохе, но и в традиции. Чтобы описать (создать) его, потребно обращение к прежним (вечным) поэтическим языкам. Отсюда лобовая отсылка в заглавии и эпиграфе к Горацию и легко считаваемые реминисценции пушкинских стихов 1836 г. в четвертой и шестой — предшествующей коде — строфах («Он тому, что время

возвещало / В строках вещей не дал бы истлеть», «Памятник ему нерукотворный / Я воздвиг бы, и дорогой торной / Стала бы народная тропа»). При этом традиция знаково трансформирована. Стихотворение Самойлова писано не логгадами, имитирующими латинский стих Горация (переводы А. Х. Востокова, Н. Ф. Фоккова, Б. В. Никольского, П. Ф. Порфирова, В. Я. Брюсова, А. П. Семенова-Тян-Шанского, Н. И. Шатерникова, Я. Э. Голосовкера), и не ямбами (у М. В. Ломоносова — белый пятистопный, у Г. Р. Державина, в первой версии перевода В. В. Капниста, у А. А. Фета — шестистопный, во втором переводе Капниста и у С. А. Тучкова — четырехстопный, у В. Н. Крачковского — вольный, в пушкинском «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и у подражающего ему Брюсова в «Мой памятник стоит из строф созвучных сложен...» — разностопный, со схемой 6–6–6–4)<sup>15</sup>, а пятистопным хореем.

Размер вкупе с зачинным «если бы» отсылает к стихотворению Ахматовой «Если б все, кто помощи душевной...», где величие и бесстрашие поэта вырастают из ответных даров тех, кто в страшные годы спасался благодаря ахматовской «помощи душевной»; они «...со мной своей делились силой, / И я стала всех сильней на свете»<sup>16</sup>. Тема взаимной связи поэта и народа (всех, кто поэта слышит, может слышать, в слове поэта нуждается) — одна из сквозных в творчестве Ахматовой. Говорить за всех, быть со всеми — сознательно избранный удел Ахматовой, чреватый трагедией (ср., например, «Многим», «Со шпаной в канавке...»), но и помогающий выстоять, одолеть страх, сохранить себя и свое слово, в котором продолжают боль, ужас и надежда всех. Тема эта окольцовывает «Реквием», который в окончательной редакции открывается авторским стихотворным эпиграфом («Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью был») и прозаическим «Вместо предисловия» с диалогом автора и «женщины с голубыми губами» в тюремной очереди («— А это вы можете описать? И я сказала: — Могу. Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом»), а завершается «Эпилогом», во второй части которого тема единства поэта и других отдельных людей, составляющих народ («Хоте-

лось бы всех поименно назвать, / Да отняли список, и негде узнать. / Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов»), переходит в тему будущего памятника — и материального («И пусть с неподвижных и бронзовых век, / Как слезы струится подтаявший снег»<sup>17</sup>), и того, что аеге *regepius*. Ахматова «Реквиема» и стихотворения «Если б все кто помощи душевной...» существует потому, что ее надеяют силой другие. Величественный голос источника слышится в самойловской «шутке» и придает ей нешуточное звучание: коллективный гений продолжает Ахматову, он гений настолько, насколько его составляющие смогли «описать это», выразить общую судьбу.

Но ахматовский подтекст продуцирует и другой смысл. В «Если б все кто помощи душевной...» Ахматова полемически переосмысливает седьмое стихотворение цикла «Любовь» из «Александрийских песен» Кузмина — «Если б я был древним полководцем...»<sup>18</sup>.

Кузминское стихотворение (как и весь цикл, в который оно входит) славит любовь. За четырьмя строящимися на гиперболах строфами, воспевающими воинскую доблесть, ведущую к славе, воровскую ловкость, ведущую к богатству, красоту, ведущую к силе, и мудрость, ведущую к свободе (во всех случаях примеривающий разные жизненные стратегии герой в той или иной сфере превосходит «всех живущих в Египте»), следует пятая, литоты которой («Если б я был твоим рабом последним, / сидел бы я в подземельи, / и видел бы раз в год или два года / золотой узор твоих сандалий, / когда ты случайно мимо темниц проходишь») оказываются весомей прежних гипербол — «и стал бы / счастливей всех живущих в Египте». Проступая сквозь ахматовский, кузминский подтекст, с одной стороны, сопрягает чаемую (вычленяемую, конструируемую) великую поэзию с великой любовью, а с другой — манифестирует авторские колебания меж надеждой на воплощение фантазии и сознанием ее химеричности, несбыточности, нелепости. (Два этих мотива, сливаясь, мерцают в строке «Было б сто любовных наваждений».) Наконец, наличие двух источников запускает (как это обычно происходит в полигенетичных

стихах Ахматовой) механизм ассоциаций, поиска других поэтических «если бы», скорее возможных, чем обязательных.

Здесь существенно, что стихотворение Кузмина репрезентирует традицию, в которой субъект гиперболизирует и мифологизирует себя, дабы выразить огромность своего любовного чувства. Чувство это может оказываться торжествующе победительным — например, у А. К. Толстого в «Если б я был богом океана...»<sup>19</sup>. Может быть трагическим — например, у Маяковского в «Себе любимому посвящает эти строки автор», возникшем едва ли без оглядки на Кузмина (ср. сходную композицию и игру на гиперболах-литотах: «Если б был я / маленький, / как Великий океан ... О, если б я нищ был! / Как миллиардер! ... Если б быть мне косноязычным, / как Данте / или Петрарка! ... О, если б был я / тихий, / как гром... о, если б был я / тусклый, / как солнце!»); тут «богоподобность» героя обрекает его на безлюбье и «ненужность»<sup>20</sup>. Оно может казаться безнадежным, но неожиданно сбывается: таково, например, объяснение Пьера Безухова Наташе в финале второго тома «Войны и мира»: «Ежели бы я был не я, а красивейший, умнейший и лучший человек в мире и был бы свободен, я бы сию минуту на коленях просил руки и любви вашей»<sup>21</sup>. Может, наконец, дискредитироваться со стороны, как это произошло со стихотворением М. Д. Деларю «Красавице. Из Виктора Гюго», реакции на которое гораздо известнее самого текста, ибо зафиксированы в дневнике Пушкина (22 декабря 1834): «Цензор Никитенко на обваhte под арестом, и вот по какому случаю: Деларю напечатал в “Библиотеке” Смирдина перевод оды В. Юго, в которой находится следующая глубокая мысль: Если-де я был бы богом, то я бы отдал свой рай и своих ангелов за поцелуй Милены или Хлои. Митрополит (которому досуг читать наши бредни) жаловался государю, прося защитить православие от нападений Деларю и Смирдина. Отселе буря. Крылов сказал очень хорошо:

Мой друг! Когда бы ты был бог,  
То глупости такой сказать бы ты не мог.

Это все равно, заметил он мне, что я бы написал: когда б я был архиерей, то пошел бы во всем облачении плясать французский кадрили»<sup>22</sup>.

Последний пункт заставляет вспомнить о других иронических изводах сослагательно-гиперболических конструкций — уже вне любовной тематики. Имеются в виду фольклорные или квазифольклорные тексты, указывающие на абсурдность ими же выдвинутых положений: от паремий типа «Если бы да кабы во рту росли грибы...» до студенческой песенки, герой которой отказывается от должностей султана и Папы Римского (что ему, разумеется, и так не светят), ибо восточному владыке запрещено вино, а понтифику — утехы с женщинами (ср. восходящий к подобным текстам шлягер из фильма «Кавказская пленница» «Если б я был султан...»). Выразительный (и почти наверняка знакомый Самойлову) пример — «Если бы да кабы...» С. Я. Маршака, очень популярное переложение английской детской песенки, где за сотворением сверхозера, сверхдерева, серхтопора и сверхчеловека следует деструктивный и бессмысленный акт: великан с чудо-топором обрушивает мировое древо в море-океан — «То-то громкий был бы треск! / То-то шумный был бы плеск»<sup>23</sup>, что изящно соотносится с концовкой “Ехегі” — «Но, конечно, замысел нелеп» (ср. вариант: «О, мой стих пригоден для пародий, / Ибо самый замысел нелеп!..»).

Дело, однако, заключается в том, что, включаясь в разные традиции, «проект» постоянно колеблется меж пародийностью и серьезностью. Комизм, столь наглядный в мечтах о «нерукотворном» — но материальном (с выбитой надписью) — памятнике несуществующему поэту и о превращении метафорической «народной тропы» Пушкина в как бы реальную «дорогу торную» (ироническая отсылка к некрасовской песне Гриши Добросклонова «Средь мира дольного...», где — в соответствии с Евангелием — «Одна просторная — / Дорога торная, / Страстей раба, // По ней громадная, / К соблазну жадная / Идет толпа»<sup>24</sup>), комизм, которого не замечал, толкуя о коллективном гении поколения Наровчатов, парадоксально

утверждает высокий смысл «прожекта». Это уже четвертое отличие “Ехеги” от его прообраза. Но не последнее.

Рассказывая о гениальном поэте второй половины XX века, то есть создавая его, Самойлов, как мы видели, прямо или косвенно цитирует поэтов времен минувших<sup>25</sup>, но отнюдь не своих современников, как этого следовало бы ожидать<sup>26</sup>. За единственным исключением — поэт скрыто цитирует самого себя. Наиболее отчетливо автоцитата читается в «хронологическом» пятистишье, напоминающем о самоейловских отношениях с ушедшими и грядущими десятилетиями, запечатленных в «Свободном стихе» («Я рос соответственно времени...», 1979; ср. «...в тридцатые годы / я любил тридцатые годы, / в сороковые / любил сороковые ... В шестидесятые годы / я понимал шестидесятые годы. / И теперь понимаю, / что происходит / и что произойдет / из того, что происходит»), а затем переосмысленных в «Откуда я?» (1982): «Откуда я? / Из тридцатых? / А может — из сороковых? / А может — из шестидесятых / Или семидесятых? / Жизнь моя не лежит / В такой хронологии строгой. / Свои пути избирая, / Я избегал боковых. / А шел прямой дорогой. / Своей простой дорогой». Единство своей дороги важнее «исторических» координат (обстоятельств), которые не должны определять сути поэта, будь то автор “Ехеги” или его странный герой. Поэт должен любить (понимать) время, но не подчиняться ему.

Не менее существенны самоейловские определения десятилетий. Пятидесятые «полосаты», ибо это время молодости вчерашних победителей в Великой войне, захватывающих надежд (шестидесятыми Самойлов уже не обольщался) и глубокого страха (о двойственности своего и ближайших друзей самоощущения в послевоенные годы — а именно они, в отличие от военных сороковых, и есть пятидесятые — Самойлов писал в начале «Главы с эпилогом», обильно цитируя посвященную той поре и тому состоянию поэму «Юлий Клоппус»<sup>27</sup>). «Дрожжевые» шестидесятые комментарии не требуют. Определение для семидесятых, что трудно осмысливались Самойловым, противились необходимому пониманию, в “Ехеги” пришло не сразу: в вариантах они побывали «небогатыми»,

«непочатыми», «задумчивыми» (характерно колебание оценок) и в итоге предстали «загадочными» (то есть так и не раскрывшимися). «Межевой» характер восьмидесятых был обозначен в уже начатом (и временно отложенном) цикле «Три наброска», где портретируются финалы трех веков. Самойлов не просто выстраивает концепцию истории, но и предполагает, что читатель рано или поздно приметит ее связь с другими текстами автора.

Особенно выразительно смотрится определение сороковых, отсылающее к одному из самых известных стихотворений Самойлова; к 1986 году формула «сороковые<, > роковые» давно разошлась на цитаты и воспринималась как фирменно самойловская, хотя автор (и наиболее чуткие читатели) знали о ее интертекстуальных связях. О фольклорных истоках этого речения, его семантике и использовании Блоком в речи «О назначении поэта» писал В. С. Баевский<sup>28</sup>. По наблюдению В. И. Тумаркина, Самойлов мог помнить строки поэмы Николая Глазкова «Распутица (По глазковским местам)» (1946): «Рванулся год сороковой / Из самой середины века. / Кто знает, что за роковой / Был этот год для человека». К этому следует добавить два взаимодействующих факта. Во-первых, Самойлов безусловно помнил, что от «Сороковых» отпочковалось другое его знаковое стихотворение — «Перебирая наши даты...»<sup>29</sup>, гимн поколению и свидетельство теснейшей близости с Наровчатовым («Аукаемся мы с Сережей, / Но леса нет, и эха нету» — при умолчании о Слуцком), с которым связан генезис “Ехеги”. Во-вторых, к 1986 году для Самойлова не могло не стать актуальным, вероятно, неочевидное прежде ахматовское переживание «сороковых» и в особенности 1940 года (напомним, что Самойлов и его друзья-поэты именовали себя «поколением сорокового года») — финской войны (где сражался Наровчатов), о которой Ахматова зашифровано говорит в «Уж я ль не знала бессонницы...» (1940, «Все тихо, лишь тени белые / В чужих зеркалах плывут. / И что там в тумане — Дания, / Нормандия...»), а позднее вспоминает в «Запад клеветал и сам же верил...» (1963, «В душной изнывала я истоме, / Задыхалась в смраде и крови, / Не могла я

больше в этом доме... / Вот когда железная Суоми / Молвила: "Ты все узнаешь, кроме / Радости. А ничего, живи")», и начала Второй мировой (цикл «В сороковом году»). 1940 годом датированы «Реквием» и «Путем всея земли», тогда же начата «Поэма без героя» с темой сгинувшего поколения поэтов (столь значимой для Самойлова) и сопоставлением «канунных» 1913 и 1940 годов, очевидном уже во «Вступлении» («ИЗ ГОДА СОРОКОВОГО, / КАК С БАШНИ НА ВСЕ ГЛЯЖУ...») <sup>30</sup>. Автоцитата как бы помимо воли автора прирастает дополнительными смыслами, цитируя себя, Самойлов теперь цитирует и Ахматову.

Аналогично вполне самойловская тема «памяти-возвращения» («И все то, что память возвращала, / Мог бы навсегда запечатлеть», напоминаящее о хрестоматийном «И это все в меня запало / И лишь потом во мне очнулось») обретает ахматовские коннотации (ср. хотя бы: «Между "помнить" и "вспомнить", други, / Расстояние, как от Луги / До страны атласных баут» <sup>31</sup>), а обыгрывание традиционных формул — рылеевско-пушкинско-некрасовской в строке «Споров сто поэта с гражданином» и лермонтовской (ставшей всеобщей) в «Сто смертей» <поэта> — указывает наряду с классическими образцами и на самойловские стихи «Поэт и гражданин» (1971) и «Смерть поэта» (напомним, что до поминовения Ахматовой эта формула возникла в концовке стихотворения «Дом-музей», 1961: «Смерть поэта — последний раздел. / Не толпитесь перед гардеробом»).

Метонимически автор входит и в надпись на памятнике, славящую поэтическое братство (лейтмотив русской поэзии, равно значимый для Пушкина и его круга, Ахматовой и Мандельштама, а в случае Самойлова проецирующийся на довоенное сообщество «пятерых поэтов»). Братство это воплощают три пары имен. Но если славянские первоучители Кирилл и Мефодий и князья-страстотерпцы Борис и Глеб были братьями, то апостолы Петр и Павел (чье единение, конечно, задано традицией) все же узами крови не связаны (да и русской культуре принадлежат в той же степени, что и всей христиан-

ской) — зато их имена носят младшие сыновья поэта, братья в самом точном смысле слова.

Еще один знак особого самоейловского статуса — замена «личной» строки «Я готов отдать свой лучший стих» на безличную конструкцию «Почиталось бы за честь к подножью / Гения сложить свой лучший стих». «Я» не может стать строительным материалом (в отвергнутом варианте о «моем» лучшем стихе сказано: «Пусть он кирпичом заляжет в кладке...»), потому что «моя» миссия — само строительство, создание того «соборного» гения, который являет собой идеальную проекцию автора.

«Нелепый», но все же осуществленный замысел предстал опытом автопортрета; в названии, продублированное эпиграфом, вернулся изначальный (хоть и приправленный едкой иронией) смысл: памятник воздвиг я. Со всеми вытекающими отсюда последствиями, о которых говорили Гораций, Державин, Пушкин и Ахматова. И еще один поэт, полагавший, что он существует «после поэзии», на роковой меже, разделяющей исчезнувшую великую эпоху (дух которой он, «младший», не столько по возрасту, сколько по статусу, обязан хранить) и неведомое будущее. Речь идет о Ходасевиче и его «Памятнике», стихотворении, которое видится скрытым и в то же время важнейшим образцом “Ехегі”. «Во мне конец, во мне начало» — это участь Самойлова, в стихах которого (включая обсуждаемое) живет русская словесность от Державина до Ахматовой (Пушкин, Некрасов, Толстой, Блок, Маяковский), который пророчествует о грядущем гении и делает все, что может, для его явления. «Мной совершенное так мало» — это мечта хотя бы об одном стихотворении («Большого от нас не остается»), которое вошло бы в великий ряд, которому сопутствует сознание своей связующей роли. «Но все ж я прочное звено: / Мне это счастье дано» уже стало у Самойлова признанием («Мне выпало счастье быть русским поэтом...», 1981); трагизм этого стихотворения, как и в случае Ходасевича, не отменяет счастья. «В России новой, но великой, / Поставят идол мой двуликий / На перекрестке двух дорог, / Где время, ветер и песок...». Самоощущение Самойлова в середине

1980-х вполне соответствует самоощущению позднего Ходасевича<sup>32</sup>.

Кажется совершенно логичным, что в итоговом двухтомнике Самойлов замкнул стихотворением “Ехеги” раздел «Разные стихотворения» своей последней — на тот момент и, как оказалось, вообще — поэтической книги «Горсть»<sup>33</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Хотя то ли фиксирующее наступление нового творческого периода, то ли его пророчащее стихотворение «Зрелость» было написано уже в 1956 году, отчетливое осознание случившихся перемен (как внутренних, так и «статусных») пришло к поэту лишь десятью годами позже. Характерно, что опубликованная в журнале («Москва», 1957, № 5) «Зрелость» не вошла ни в первую, ни во вторую книги Самойлова («Ближние страны», 1958; «Второй перевал», 1963), а появилось лишь в «Днях» (1970). Ср. позднейшую дневниковую запись от 5 мая 1977: «Формировался я долго <...> Только с “Дней” что-то начинается, а я все удивлялся, что нет признания (где-то видел в себе больше, чем было, и думал, что оно уже наличествует в стихе). Но публика — она не дура. С “Дней” и начала меня замечать» — *Самойлов Д.* Поденные записи: В 2 т. М., 2002. Т. 2. С. 106 (далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках, римская цифра указывает том, арабская — страницу).
- <sup>2</sup> Об этом (в частности, о значении стихотворения «Названия зим», 1965, с которым в творчестве Самойлова утверждается индивидуальный поэтический миф «Анны») см. в моей статье «Лирика Давида Самойлова», предпосланной подготовленному В. И. Тумаркиным и находящемуся в печати тому «Стихотворений»; поэтические тексты Самойлова далее цитируются по этому изданию, составителю которого приношу глубокую благодарность.
- <sup>3</sup> Подробнее см.: *Немзер А.* Многоликий «старик» // Шиповник: Истор.-филол. сб. к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М., 2005. С. 307–308.
- <sup>4</sup> Памятуя о возможных цензурных трудностях (советские поэты, с точки зрения идеологического начальства, отнюдь не тянули «слово залежалое»), полагаю, что автор и сам не спешил с публикацией. Характерно, что даже Л. К. Чуковскую Самойлов позна-

комил с «Вот и все...» очень поздно (см. ее письмо Самойлову от 11 июля 1976: «Прочитала я Ваши стихи — о стареющем Дон Жуане и маленькое: “Вот и все. Смежили очи гении”» — Самойлов Д., Чуковская Л. Переписка: 1971–1990. М., 2004. С. 40.

<sup>5</sup> О тех же ахматовских уроках рассказано в мемуарном очерке «Анна Андреевна» (1973, после стихотворения, но за несколько лет до дневниковой записи), — см.: Самойлов Д. Перебирая наши даты. М., 2000. С. 326.

<sup>6</sup> Самойловские «сопряжения» Державина и «последних гениев» (не только Ахматовой, но и Пастернака в «Старике Державине» — см. сноску 3, и Мандельштама — «Весенний гром», 1969; «Возвращенье от Анны...», 1970–1971, — ср.: Баевский В. Давид Самойлов: Поэт и его поколение. М., 1986. С. 133–134) требуют дальнейшего изучения.

<sup>7</sup> Претерпевшее серьезную эволюцию отношение Самойлова к Твардовскому еще не стало предметом исследовательского анализа. Укажем лишь на переосмысление эпизодов «Василия Теркина» (сюжетно связанные главы «Два солдата» и «Дед и баба») в поэме «Блудный сын»; подробнее см.: Немзер А. Поэмы Давида Самойлова // Самойлов Д. Поэмы. М., 2005. С. 398–399. Представляется, что отголоски поэзии Твардовского ощутимы и в «Цыгановых».

<sup>8</sup> Самойлов Д. Перебирая наши даты. С. 133–134.

<sup>9</sup> Самойловская концепция собственного поколения требует отдельного дифференцированного разговора. Здесь заметим, что важнейшим для Самойлова фактом стала *нереализованность* его генерации, большая часть которой погибла на Великой Отечественной войне. Для Самойлова «поколение сорокового года» кончилось со смертями его друзей Павла Когана и Михаила Кульчицкого. Отсюда особо сложные, напряженно конфликтные отношения с двумя другими друзьями-поэтами с довоенным стажем — Борисом Слуцким и Сергеем Наровчатовым, отразившиеся во многих дневниковых записях и сложно преломившиеся в ряде стихотворений (включая хрестоматийное «Перебирая наши даты...», 1961) и мемуарных очерках «Друг и соперник» (о Слуцком) и «Попытка воспоминаний». Парадоксальным образом возрастная близость и военное прошлое не означали для Самойлова принадлежности к его поколению ни Александра Межирова (мучительная дружба-вражда с которым началась сразу по возвращении с фронта и тянулась долгие годы), ни фактически игнорируемых им Михаила Луконина, Константина Ваншенкина

или Евгения Винокурова (список можно продолжить), ни лично близких (и ценимых) Булата Окуджавы и Юрия Левитанского. Обращенное к последнему послание «Другу-стихотворцу» (1978) значимо лишено каких-либо исторических примет (в частности, упоминаний военного прошлого) — здесь функциональна лишь возрастная общность (приближение старости, заменяющее юность пушкинского текста-источника), позволяющая по-новому осветить вечную (пушкинскую) тему судьбы и назначения всякого поэта. Не менее любопытно, что поколение, непосредственно следующее за военным (дебютанты 1950-х), от собственного почти не отделяется. Здесь, однако, важны не столько даты рождения, сколько время вхождения в литературу и обретения статуса: так Евгений Евтушенко или Белла Ахмадулина воспринимаются Самойловым как почти ровесники, а Александр Кушнер, Олег Чухонцев или Иосиф Бродский как «младшие».

<sup>10</sup> *Самойлов Д.* Перебирая наши даты. С. 179.

<sup>11</sup> День поэзии. М., 1976. С. 16; *Самойлов Д.* Избр. произв.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 253. Ср. также посвященное Антокольскому стихотворение «Старик» (1975), которое проницательный критик интерпретировал как *credo* Самойлова 70-х; см. *Чупринин С.* Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., 1983. С. 90–91.

<sup>12</sup> В этой связи заслуживает более пристального внимания стихотворение «Чем более живу, тем более беспечной...» (1976), строка которого вызвала недоуменно-раздраженную реакцию Л. К. Чуковской в письме Самойлову от 30 апреля 1978: «Но за строчку о Мартынове хочется устроить Вам сцену. “Понятнее поэт Мартынов Леонид”. Ну почему, ну зачем он становится Вам понятнее? Понятен-то он всегда, но, кажется мне, бездарен». 20 мая Самойлов отвечает: «На “Мартынов Леонид” Вы напрасно сердитесь. Я думал, что само расположение слов выдает иронию. Не скажешь же: “Понятнее поэт Пастернак Борис”. Он же в первой строфе, где перечисляются явления, которые понять можно: с годами одно томительней, другое больнее и все понятнее, что поэт Мартынов Леонид плох» (*Самойлов Д., Чуковская Л.* Переписка. С. 71, 73). Здесь ощутимы желание уйти от спора и почти не скрываема ирония. «Канцелярский» порядок слов при безусловно пафосном именовании художника использован Самойловым не только в неизвестном Чуковской «Памяти Смелякова» («И отошел легко / В блаженный сон России / Смеляков / Ярослав Васильич»), но и в прекрасно известном (и посвященном

сто процентному гению) стихотворении «Шуберт Франц» (1961). Позднее та же модель будет использована в «Дуэте для скрипки и альты» (1981 — «Композитор Моцарт Вольфганг / Амадей»), что не помешает этому стихотворению очаровать корреспондентку поэта. Вероятно, все же поэт Мартынов Леонид становится понятнее своему собрату потому, что и тот вступает в пору печальной старости.

<sup>13</sup> Об упомянутом в этой записи первом опыте «ренессанса» (имевшем место не в начале 1960-х, а в середине 1950-х) Самойлов раздраженно писал Слуцкому. Среди инициаторов «ренессанса» наряду с адресатом упомянут критик В. Ф. Огнев. Письмо вошло в очерк «Друг и соперник», здесь оно датировано летом 1956 года, — см.: *Самойлов Д.* Перебирая наши даты. С. 168–172.

<sup>14</sup> *Самойлов Д.* Перебирая наши даты. С. 134.

<sup>15</sup> Тексты русских переложений оды Горация (Сартр. Ш, 30) см. в приложении к работе: *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л. 1987. С. 236–265. Отметим также отказ от традиционной строфики: у Самойлова наряду с привычными четверостишиями появляются «одическое» десятистишие, в котором и происходит явление героя («Тот поэт имел бы сто рождений <...> Был бы он такой, какого нет»; цепь рифм: АБАБВВгДДг) и два пятистишия («хронологическое» — «Гений роковых сороковых <...> И восьмидесятых межевых!...» — и финальное, где за величальной, как бы оборванной надписью следует отделенная пробелом, но зарифмованная ироническая строка, мнимо «обрушивающая» весь «проект»). Для самойловского эксперимента по возведению «памятника не себе» мог быть значим опыт Языкова, использовавшего «горациеву» модель в «Стихах на объявление памятника историографу Н. М. Карамзину»: «Он памятник себе воздвиг чудесный, вечный, / Достойный праведных похвал, / И краше, чем кумир иль столб каменосечный, / И тверже, чем литой металл!» — *Языков Н. М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 360 (курсивом Языков выделяет цитату из державинского «Памятника»).

<sup>16</sup> *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 255.

<sup>17</sup> Там же. С. 188, 193, 194.

<sup>18</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 1996. С. 114. Ахматова дает прямую отсылку к источнику: «Стала б я “богаче всех в Египте” / Как говаривал Кузмин покойный»; герой Кузмина «стал бы / богаче всех живущих в Египте», если б «был ловким вором» (вто-

рая строфа). Метрически Ахматова от Кузмина дистанцируется: верлибр «Александрийских песен» заменен белым пятистопным хореем (этим метром Кузмин дает лишь первые строки двух строф — «Если б я был древним полководцем», «Если б я был мудрецом великим»; во второй строфе — четырехстопный хорей: «Если б я был ловким вором», в третьей — трехстопный анапест: «Если б я был вторым Антиноем», в пятой — дольник: «Если б я был твоим рабом последним»). Аналогично Самойлов дистанцируется от Ахматовой, используя вместо белого стиха рифмованный.

<sup>19</sup> Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2004. С. 97.

<sup>20</sup> Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1939. Т. 1. С. 137–139. Первое из сравнений Маяковского могло быть навеяно цитированным выше стихотворением А. К. Толстого (впервые опубликованным в 1912 году). На актуальность для автора «Ехеги» этого текста как будто указывает строка «С лирой тихою и громогласной» (ср. «тихий, как гром»), хотя Самойлов наверняка помнил и каламбур державинского послания «Евгению. Жизнь Званская», выросший из перевода на русский названия музыкального инструмента: «Шепнешь в слух страннику, вдали как тихий гром», «Там с арфы звучныя порывный в души гром, / Здесь тихогрома с струн смягченны плавны тоны» (Державин Г. Р. Соч. СПб., 2002. С. 390, 388; курсив Державина). Ср. у Самойлова (важность для которого Державина была оговорена выше): «Сто порывов стали бы единым!».

<sup>21</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1962. Т. 5. С. 413.

<sup>22</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 8. С. 45. Текст Деларю: «И если б богом был, — селеньями святыми / Клянусь, — я отдал бы прохладу райских струй, / И сонмы ангелов с их песнями живыми, / Гармонию миров и власть мою над ними / За твой единый поцелуй»; цит. по: Поэты 1820–30-х годов: В 2 т. Л., 1972. Т. 1. С. 512. О печальных последствиях публикации (после жалобы митрополита Серафима Деларю был отрешен от должности секретаря в канцелярии военного министерства) и толках в обществе см.: Там же. С. 498, 763–764 (биографическая справка и примечания В. Э. Вацуру).

<sup>23</sup> Маршак С. Я. Соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 1. С. 341.

<sup>24</sup> Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 5. С. 228.

- <sup>25</sup> Кроме очевидных реминисценций «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (и сложной игры на пушкинско-некрасовской «дороге-тропе», актуализирующей возможные прочтения пушкинского текста в духе М. О. Гершензона), пушкинский след ощутим в строках «Не запятнан завистью и ложью, / Не произносящий слов пустых...», варьирующих переложение великопостной молитвы Ефрема Сирина («Отцы пустынноики и жены непорочны...»): «Любоначалия, змеи сокрытой сей, / И празднословия не дай душе моей», ср. также важную для стихотворения в целом тему смирения и братства («Да брат мой от меня не примет осуждения») — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 337.
- <sup>26</sup> Строка «Был бы на сто бед один ответ» явно отсылает к собственно пословице, а не к песне «Неистов и упрям...»: «Семь бед — один ответ, / один ответ — пустяк» (*Окуджава Б.* Стихотворения. СПб., 2001. С. 191).
- <sup>27</sup> *Самойлов Д.* Перебирая наши даты. С. 302–305.
- <sup>28</sup> *Баевский В.* Давид Самойлов. С. 105.
- <sup>29</sup> Ср. в черновом варианте после первых двух строк: «Но юноши готовы к бою. / Взгляни, да это мы с тобою. // Окончены стихи и споры. / На нас шинель и гимнастерка. / Но отворились все просторы / Для вдохновенья и восторга. // И нет в душе у нас разлада, / Все ясно, просто и законно. / <Далее пропуск начала строки. — А. Н.> значит надо / Оборонять свои знамена. // И нас обманывала внешность, <строка пропущена. — А. Н.> / Но были мужество и нежность. / Я думаю, что это важно. // Перебираю наши даты / И обращаюсь к тем ребятам, / Что в сорок первом шли в солдаты / И в гуманисты в сорок пятом. <Пропущено начало строки. — А. Н.> кто уцелели, / А уцелела половина».
- <sup>30</sup> *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 203, 353, 201–202, 195, 277, 284.
- <sup>31</sup> Там же. С. 301.
- <sup>32</sup> *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 362. Анализом этого стихотворения, трактуемого как *credo* поэта, открывается вступительная статья С. Г. Бочарова «“Памятник” Ходасевича» — Там же. С. 5. Отметим значимую и для самойловского контекста (ожидание нового поэта, в “Ехеги” вынесенное за кадр) грамматическую реминисценцию (с сохранением наиболее неожиданного слова и «дорожной» темы) некрасовского «Школьника» в последних строках «Памятника» («Где время, ветер и песок» и «Небо, ельник и песок» — *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 34). Ориентация Самойлова на Ходасевича не удивит, если учесть, что «А это я на полустанке» в «Сороковых» восходит

к «Неужели вон тот — это я» из «Перед зеркалом», прежде послужившего еще более отчетливой моделью для оставшегося ненапечатанным при жизни стихотворения «Когда я умру...» (середина 1950-х), где дан перечень разных «я» усопшего (дважды «Тот я, что...», трижды «Не я ли...»). Стихотворение написано трехстопным амфибрахийем с холостой третьей строкой, что (и при учете отмеченности знаком Гейне этого метра в русской традиции) отсылает к не менее известной, чем «Перед зеркалом», «Балладе» («Сижу, освещаемый сверху...»), — см.: *Ходасевич В. Т. 1. С. 277, 241.*

- <sup>33</sup> *Самойлов Д.* Избр. произв. Т. 1. С. 512. За разделом «Разные стихотворения» (вторым в книге, первый — «Беатриче») следуют «Баллады», предваренные прозаическим вступлением, указывающим на жанрово-смысловое единство этого цикла, представляющего (как и «Беатриче») эквивалентом ненаписанных поэм. Таким образом в двухтомнике стихотворение «Ехеги» занимает позицию последнего слова Самойлова-лирика. Решение это противоречило хронологии и отменяло прежде: в ненамного более раннем сборнике «Ехеги» размещается в середине «Разных стихотворений», за ним следует более двух десятков текстов, а последним словом предстает гражданская «Ода» («России нужны слова о России...», 1982, прежде публиковалась в «Голосах за холмами»). См.: *Самойлов Д.* Горсть. М., 1989. С. 104, 128. Предпринятая Самойловым композиционная переакцентировка представляется весьма весомой, а при свете вскоре случившейся смерти поэта — провидческой.

## СТАТУС РУССКОГО ЭМИГРАНТСКОГО ПИСАТЕЛЯ И «ЛИМИТРОФНАЯ» ЛИТЕРАТУРА

ПАВЕЛ ЛАВРИНЕЦ

Статус русского писателя в государствах, образовавшихся после Первой мировой войны на прежних западных окраинах Российской империи, зависел не только от разнообразных механизмов формирования иерархий в русской литературе в целом и литературе русского зарубежья в частности, но и от определяющих статусные различия факторов, действовавших в национальных литературных средах. В противоречивых ображениях по поводу того или иного русского писателя литературные критики учитывали, с одной стороны, то, что он — представитель престижной, «большой» литературы, с другой — то, что он — беглец, причастный к литературе чужой, возможно, враждебной, доказавшей крушением государства свою несостоятельность в качестве духовной опоры нации. Имели значение и место писателя в родной ему литературе, и прежние или нынешние заслуги перед страной пребывания и ее культурой. На статус «нового Игоря Северянина», например, несомненно влияли эстонская тематика его стихов и переводы эстонских поэтов. Показательны характер чествований К. Д. Бальмонта во время его турне по Польше в 1927 г. (обосновываемый, в частности, его дореволюционными симпатиями к Польше и интересом к польской литературе) и рост его авторитета в Литве в 1928–1930 гг., контрастирующие с его статусом в литературе русского зарубежья.

Статус эмигрировавшего летом 1923 г. М. П. Арцыбашева в Польше определяли не столько дореволюционное творчество, польские переводы повестей «Миллионы» (1923) и «Рабочий Шевырев» (1927), спектакли по его пьесам польских и русских трупп, новые сборник рассказов «Под солнцем» (1924) и трагический фарс «Дьявол» (1925)<sup>1</sup>, сколько ин-

тенсивная публицистическая деятельность<sup>2</sup>. Одновременно его репутацию поддерживали свидетельства признания и успеха: публикации в газете «За Свободу!», заинтересованной в авторитетности своего ведущего публициста, экранизация «Санина», постановка «Ревности» на итальянском языке, выход чешского перевода романа «Женщина, стоящая посередине». Благодаря публицистике Арцыбашев стал символом бескомпромиссного неприятия большевистского режима; после смерти писателя в 1927 г., сыгравшей в этом случае канонизирующую роль, сложился специфический культ Арцыбашева, поддерживаемый коммеморативными публикациями и вечерами памяти к годовщинам смерти, устраиваемыми, что немаловажно, в частности, молодежными и студенческими русскими организациями. Собственно художественное творчество писателя замещалось представлением о нем, позволявшим публиковать антикоммунистическую публицистику под заглавием «Записки писателя»; «давно умолкший художник»<sup>3</sup> виделся носителем заветов русской литературной традиции.

Если польская критика зачастую воспринимала Арцыбашева как глашатая недоброкачества нигилистической русской культуры или, реже, — как беззаветного борца с врагами Польши, христианской европейской цивилизации и подлинной русской культуры, — то и Арцыбашев пытался определить свое отношение к Польше и польской культуре. В феврале 1925 г. Арцыбашев обвинил С. Жеромского в шовинизме, ненависти к России и русским, в нарушении писательской этики; поводом послужила фраза из романа Жеромского «Предвесеннее» — герой устраивает тайники, «чтобы хранить в них запрещенные книги, неприличные стихи Пушкина и других порнографов»<sup>4</sup>. Арцыбашев выступил представителем русской культуры и ответчиком за нее перед иной культурой и, вместе с тем, — в роли имеющего право контролировать границы дозволенного в литературе. С другой стороны, Арцыбашев в большой статье в связи со смертью Г. Сенкевича явственно обозначил близость ему польской литературы и понимание свершившегося возрождения Польши как утешительной проективной аналогии будущего возрождения России. Арцыба-

шев вспоминал, каким потрясением в детстве для него стала «Трилогия» Сенкевича, предрешившая его судьбу: она научила любить литературу и понимать, «как велика и сложна жизнь, как трагична судьба человечества, что значит это, такое непонятное и такое волнующее слово — родина»<sup>5</sup>. Из идеи аналогии судеб Польши и России, к которой, помимо русских публицистов в Польше, неоднократно обращались Мережковский и Гиппиус, следовала возвышающая параллель «бездомных изгнанников» и великих польских писателей-эмигрантов, начиная с символической фигуры Мицкевича.

Разнородные характеристики взаимозависимостей русской и национальной литературных иерархий, рассматриваемые далее на материале литературы Литвы, представляются *mutatis mutandis* характерными для известного типа ситуаций в балтийских странах и Польше в период между двумя мировыми войнами. В Литве, вероятно, они особенно отчетливы из-за отсутствия сколько-нибудь существенной русской литературной среды<sup>6</sup>. Общее умонастроение в молодом национальном государстве, разумеется, приписывает высшую ценность своей культуре, по отношению к которой другие культуры представляются периферийными и чуждыми. Последнее касается в особенности культуры русской, — настолько, насколько она ассоциировалась с царизмом и большевизмом, — и польской, в силу давних и современных польско-литовских антагонизмов. Однако проявлялась и провинциальная ориентация на высокие столичные образцы, несмотря на то, что столицей в данном случае оказывался Петербург–Петроград, а образцы — образцами русской культуры. Так, например, литературно-художественный журнал «Гайрес» (1923–1924) явно следовал «Аполлону», что отмечалось в русской и литовской печати<sup>7</sup>. Наличие такого вектора отразилось в анонсе книги стихов Бутку Юзе, изданной «по типу блоковских изданий “Петрополиса” и “Алконоста”»<sup>8</sup>. Эти явления совпадали с тенденцией восстановления и продолжения прерванной русской культурной традиции, которая сказалась в русском зарубежье, в частности, в издании журналов по образцу «Огонька» или

«Аргуса», устройстве кабаре по образцу «Летучей мыши» (в том же ряду стоят ревельский и юрьевский «Цехи поэтов»).

По меньшей мере, часть литовских литераторов, журналистов, деятелей культуры выражала неудовлетворенность действительной или мнимой провинциальностью литовской культуры, ее низким престижем, неизвестностью ее достижений мировой аудитории. К своеобразным мерам повышения престижности литовской культуры относятся нередкие в 1920-е гг. поиски «литовскости» в биографии и творчестве мировых классиков: по наблюдениям исследователя литовской литературной периодики, некоторые статьи и заметки о зарубежных писателях были вызваны заботой о повышении престижа литовской культуры. Чуть ли не в трех десятках статей обсуждалась национальность Мицкевича; продолжительную дискуссию о литовском происхождении Достоевского вызвала книга дочери писателя; время от времени начинались поиски литовских ветвей на генеалогическом древе Толстого<sup>9</sup>. Каждое издание или публикация отрывков воспоминаний Л. Ф. Достоевской, написанных и изданных по-французски, опубликованных также в немецком переводе (Мюнхен, 1920) и изданных в сокращенном русском варианте в Советской России («Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской»; 1922), содержащих утверждения о нормано-литовском происхождении писателя, вызывали в Литве отклики<sup>10</sup>. В конце 1927 г. газета «Lietuva» со ссылкой на статью в парижском «Возрождении» в очередной раз писала о том, что Толстой по происхождению — литовец, так как предок его прибыл в Чернигов (которым, что тоже немаловажно, правил сын литовского князя Ольгерда Дмитрий) «из немец, из цесарской земли», что надо понимать как намек на оккупацию немецкими крестоносцами литовских земель<sup>11</sup>.

В польской критике противоречивую репутацию Арцыбашева усложняли сожаления о том, что по материнской линии он приходится правнуком Тадеушу Костюшко; неприемлемый же для поляков характер творчества писателя объяснялся тем, что в Арцыбашеве «сказалась» отцовская татарская кровь<sup>12</sup>. В литовских же изданиях, сообщая о смерти ученика Толсто-

го, Ницше и Макса Штирнера (так характеризовался Арцыбашев, автор романов, изображавших «революционный и нигилистический дух русской интеллигенции того времени») авторы отмечали, что прадед его, — «знаменитый литовский генерал» Костюшко (“garsingasis lietuvių generolas Tadas Kosciuška”)<sup>13</sup>.

Неоднократно возобновлялись обсуждения литовского происхождения Бальмонта и его интереса к Литве, литовскому фольклору и литературе, которые действительно приобрели особую интенсивность в 1928–1930 гг. В заключении одной из статей на эту тему констатировалось, что Бальмонт — уже «второй выдающийся русский литератор», изучающий литовский язык и литературу, а первым был писатель Румизов (“gašytojas Rumizovas”)<sup>14</sup>. Очевидно, имелся в виду А. М. Ремизов: за год до того, в апреле 1927 г., в печати промелькнула информация о вечере Ремизова в парижском клубе «Серкль рюсс», в программу которого входило чтение «древней литовской легенды о вербе»<sup>15</sup>.

Бальмонт, который «взялся считать себя литовцем и учить литовский язык», виделся подходящей фигурой в роли проводника литовской литературы в престижный мир европейской культуры: журнал “Pradai ir žygiai” весной 1927 г. призвал воспользоваться его интересом к литовской литературе, перевести лучшие произведения на русский язык и уговорить поэта подготовить перевод к печати, чтобы «русские знали, что создают литовцы», а «через русских» о литовцах «узнала бы и западная Европа, если уж мы сами не в состоянии непосредственно дать переводы своей литературы немцам, французам и англичанам»<sup>16</sup>.

Известность зарубежной иноязычной аудитории означала бы признание высокого уровня литовской литературы; стремление к этому порождало известия и слухи о переводческих проектах, большей частью симптоматично связанных с Парижем как мировым центром культурной легитимации. В январе 1926 г. поэт Ю. Тислява в статье, присланной из Парижа, утверждал, что Кусиков будто бы овладел литовским, перевел поэму «Времена года» основоположника литовской художест-

венной литературы Донелайтиса и работает над антологией литовской поэзии на русском языке<sup>17</sup>. Осенью того же года телеграфное агентство «Эльта» распространило сообщение о книгоиздательском товариществе «Новый Прометей», созданном в Париже для ознакомления «читающих слоев Европы» с творчеством писателей балтийских стран, прежде всего литовских и латышских<sup>18</sup>. Два года спустя обсуждался замысел литовских поэтов и писателей «издать обширную антологию литовской поэзии на некоторых славянских языках» — сначала на польском, затем на русском<sup>19</sup>. В конце 1929 г. возник замысел антологии литовской поэзии в переводах Бальмонта, так и не осуществленный, но в печати упоминаемый до середины 30-х гг.<sup>20</sup>

Сетования на неизвестность литовской литературы из-за нехватки переводов, прежде всего на русский язык, продолжались до конца 30-х гг. Их усиливали соображения конкуренции. Поэт и драматург П. Вайчюнас приводил такой пример: во время гастролей актер Максимов хотел выступить с декламацией какого-нибудь литовского произведения на русском языке, но не нашел в Каунасе переводов ни на русский, ни на какой-либо другой язык и стал спрашивать, есть ли у литовцев литература. Между тем латыши и эстонцы «переводят на разные языки свои произведения и издают их на свои средства», популяризируя себя за границей. Зарубежные театры заинтересовались пьесами Вайчюнаса, по его словам, после того, как появился русский перевод одной из них<sup>21</sup>. Прозаик и критик Ю. Тумас-Вайжгантас в рецензии на антологию «Латышские поэты в переводах» В. В. Третьякова (Рига, 1931) отмечал отставание Литвы от соседей и напомнил слухи о подготовке антологий литовских поэтов на французском языке О. Милошем, на русском — Бальмонтом<sup>22</sup>. Поэт, драматург, критик Л. Гира, отстаивая необходимость антологии литовской поэзии на русском языке, указывал на то, что латыши, эстонцы и чехи выпустили целый ряд изданий переводов на русский язык, который еще долго будет оставаться языком-посредником в Восточной и Центральной Европе<sup>23</sup>.

Отношения статусов русского писателя и литовской культуры оказывались взаимообратимыми: русский писатель литовским происхождением, литовской тематикой творчества, переводами и популяризацией литовской литературы повышал, с одной стороны, престиж Литвы, с другой — обретал заслуги перед литовской культурой, повышающие его ранг в литературной иерархии. Гира, состоявший с Бальмонтом в переписке с 1928 г., назвал его в апреле 1930 г. величайшим современным русским поэтом. А за изучение литовского языка, литовское происхождение, «литовские звуки бальмонтовской лиры» и мотивы «современной, живой и борющейся за свои права воскресшей Литвы» в творчестве Бальмонта — литовским национальным поэтом<sup>24</sup>.

Литовским поэтом считался Балтрушайтис, несмотря на то, что писал по-русски, и, между прочим, значился в списке сотрудников литературно-художественного журнала “*Varas*”, выходявшего с января по ноябрь 1925 г. Он пользовался, по видимому, большим уважением именно как соплеменник, добившийся высокого положения в инокультурной престижной литературной среде. Однако от него ожидалось «возвращение» в литовскую поэзию; настойчивость ожидания, проявлявшегося в заметках о предполагаемых в ближайшее время публикациях литовскоязычных произведений поэта, вытекала из подразумеваемого критерия принадлежности к литовской литературе: литовский писатель — тот, кто пишет по-литовски. Но стихотворением на литовском языке Балтрушайтис дебютировал в печати лишь в конце 1927 г.<sup>25</sup> Только с этого момента он включился «в живую струю литовской поэзии, только этим годом обоснованно датировать начало его литовского творчества»<sup>26</sup>.

В отличие от Игоря Северянина в Эстонии или Арцыбашева в Польше, Евгений Шкляр прибыл в Литву в 1920 г. без груза прежней репутации. Это позволяло ему формировать свой литературный статус в соответствии с критериями, действовавшими в литовском литературном сообществе и, отчасти, в русском зарубежье. Его друзьями и знакомыми в заметках, юбилейных статьях и рецензиях факты реальной биогра-

фии Шкляра отбирались, препарировались и мистифицировались с учетом их статусной значимости. Ориентация на существующие критерии определяла также текущую литературную деятельность, расстановку акцентов в литературно-критических статьях и содержание автодокументальных пассажей в его текстах.

Важными факторами оценки писателя-эмигранта являлись, как известно, «время и место вступления в литературу: до эмиграции, в России, или в изгнании»<sup>27</sup>. В добром десятке статей и заметок 1930–1937 гг. на русском и литовском языках с большей или меньшей определенностью и точностью говорилось о дебюте Шкляра в печати в 1911 г. Нередко уточнялось, специально для литовской аудитории, что дебют состоялся в газете демократического направления, — очевидно, с предполагаемым для него «правильным» отношением к национальному вопросу.

Для репутации писателя поколения Шкляра существенным было участие в мировой и гражданской войнах. О боевом прошлом Шкляра неоднократно писали в 30-е гг. П. М. Пильский и Б. С. Оречкин в русских газетах Латвии и Литвы. Оно положительно оценивалось и в Литве, где поддерживался культ армии — защитницы нации, а писатели и артисты шефствовали над воинскими частями, участвовали в работе армейских культурно-просветительских учреждений и сотрудничали в военной печати. Шкляр стал офицером запаса литовской армии; друзья и коллеги придали этому обстоятельству публичный характер — в частности, публикацией фотографии с подписью «Поэт Евгений Шкляр, офицер запаса литовской армии, призванный для отбывания учебного сбора» одновременно со стихотворением, посвященным офицерам-участникам мировой войны. Мы имеем в виду публикацию в газете «Сегодня» (1928, № 240, 5 сентября) статьи к 25-летию творческой деятельности поэта в военном еженедельнике “*Karis*”, где особо подчеркивалось внимание Шкляра как журналиста и редактора к армии<sup>28</sup>, и пространную статью Гиры, рисующую фигуру не только работника печати, но и «офицера запаса литов-

ской армии, всегда готового по первому зову Родины идти защищать ее не только своим не знающим отдыха пером»<sup>29</sup>.

Задача сохранения традиций русской культуры обусловила консервативные эстетические установки в литературе русского зарубежья. В их свете традиционалистская творческая практика должна была оцениваться выше, чем авангардистское новаторство. Благодаря этому подражательность и вторичность большей части продукции Шкляра («И голос знакомый. Лермонтов? Блок?»<sup>30</sup>) в оценках симпатизирующих ему литераторов обретала положительное значение. А. С. Бухов в предисловии к первому сборнику стихов поэта отметил, что автор «остался верен выдержанной поэтической внешности прошлых лет», в то время, когда «поэтическая молодежь бросилась в объятия поэтического гаерства и карикатурного искажения акробатических изломов в форме и структуре стиха», и противопоставил его книгу «вычурным и надуманным книжкам стихов поэтов последней формации»<sup>31</sup>. Те же достоинства подчеркивал рижский журнал «Наш огонек», оценивая пятый сборник стихов Шкляра: «В наше время всевозможных исканий, когда в поэзии появился целый ряд новых течений, как имажинизм, футуризм и пр., Евг. Шкляр сохранил четкость и ритм стиха, не прибегая к бурному темпу стихосложения новейших служителей Музы»<sup>32</sup>.

В отклике на сборник, вышедший десять лет спустя, Н. М. Волковыский назвал Шкляра старым знакомым, от которого не ждут откровений: «Он — корнями душевными, стихотворной формой, миром образов — тесно спаян с прошлым, с литературной “традицией”»<sup>33</sup>. Частью литовского писательского сообщества литературное новаторство воспринималось как пустое трюкачество и чуждое литовской культуре явление. Поэтому суждения литовских критиков о Шкляре как последователе довоенных русских поэтов и об отсутствии в его стихах крайностей новаторских исканий носили одобрительный характер.

Чтобы утвердиться в литовской литературной среде, Шкляру требовалось обладать также литовским происхождением и творческими заслугами перед Литвой. Для этого в литовской

печати настойчиво повторялись, во-первых, сомнительные сведения о том, что его родители — выходцы из Литвы и сам он в Литве родился, но в двухлетнем возрасте был увезен родителями; во-вторых, утверждалось, будто бы в 1912 г., в начале творческого пути, Шкляр опубликовал первое стихотворение на литовскую тему «С низовьев Немана» (на самом деле стихотворение называлось «В верховьях Днепра», было напечатано в 1913 г. и к Литве отношения не имело).

Обязательность для поэта в Литве стихов о Литве может подтвердить то, что поэтесса Вера Крылова, неизвестная ничем, кроме сборника беспомощных стихов об одиночестве и быстротечности жизни «Призраки счастья» (Каунас, 1936), сочла необходимым начать свою единственную книгу стихотворением «Литве». Такова была своего рода заявка на звание поэта. Этому подразумеваемому условию отвечал дебют Шкляра в каунасской газете «Эхо» 3 декабря 1920 г. стихотворением «Литве» («Как одинокие кресты...»). Когда в июне 1921 г. начала выходить газета «Вольная Литва», Шкляр и там напечатал стихотворение «Литва» («Литва!.. Как древне это имя...»). Два стихотворения о Литве были включены в его первую книгу «Кипарисы», что особо отмечалось рецензентами. Газетная аннотация сборника «молодого русского поэта» рекомендовала школам с русским языком преподавания обратить внимание на эти стихотворения с тем, чтобы научить школьников декламировать их на школьных торжествах<sup>34</sup>. По мысли другого рецензента, поэты-эмигранты, оторванные от своих стран и подлинной жизни, живут воспоминаниями или творят фантастические образы будущего. Однако в их творчестве отражается, хотя и слабо, жизнь приютивших поэтов стран: Игорь Северянин щедро награждает гостеприимную Эстонию разнообразными высокими эпитетами, а Шкляр в своей первой книге не обходит стороной приютившую его Литву — живя, впрочем, воспоминаниями и давно пережитыми чувствами<sup>35</sup>.

Шкляр быстро уловил потребность в популяризации литовской литературы в переводах, статьях и рецензиях на русском языке. Уже в марте 1922 г. сообщалось о его намерении издать

антологию литовской поэзии в переводах, чтобы познакомить западного читателя с творчеством литовцев<sup>36</sup>. В марте–июне того же года в газете «Эхо» (с 7 июня по 18 августа «Эхо Литвы») были напечатаны переводы тринадцати стихотворений семи поэтов под общим заглавием «Из литовских поэтов», частью подборками по 2–3 стихотворения с названиями в переводе и на языке оригинала. В августе газеты “Lietuva” и «Эхо Литвы» в нескольких заметках сообщали о переговорах Шкляра с берлинскими издателями об издании «Антологии литовской поэзии» на русском языке и готовящихся им же публикаций переводов литовских поэтов в журнале «Спологи» и еженедельной газете «Время», а также «библиографических сведений о литовской поэзии» в журнале «Новости литературы»<sup>37</sup>. Планы не сбылись, но ожидание антологии поддерживалось слухами, зафиксированными в мае 1923 г. в заметке о книге стихов «Огни на вершинах» Шкляра: «Мы слышали, что автор приготовил и уже отдал в печать одному берлинскому книгоиздательскому товариществу антологию литовской поэзии на русском языке. Будем ждать ее появления»<sup>38</sup>.

Единичные переводы, опубликованные прежде в каунасской газете, включались в берлинские сборники Шкляра 1923 г. «Караван» (стихотворение К. Бинкиса) и «Огни на вершинах» (стихотворения П. Моркуса и М. Густайтиса). К концу 1923 г. в Берлине Шкляр начал издавать журнал «Балтийский альманах», целью которого было ознакомление читателей с культурой балтийских стран. В журнале печатались переводы, библиографические обзоры, статьи о писателях. По причинам экономического характера весной 1924 г. журнал был перенесен в Ригу, но вскоре прекратился. Возобновленное в 1928 г. в Каунасе издание, где, среди прочего, публиковались статьи Шкляра о литовских писателях и переводы литовских поэтов, в литовской печати оценивалось весьма положительно как полезное для пропаганды Литвы и литовской культуры.

В середине 20-х гг. признанной столицей русской эмиграции был Париж, воспринимаемый и в Литве как центр миро-

вой культуры. Само пребывание в Париже и участие в парижской литературной жизни должно было придавать особый вес репутации Шкляра. Вряд ли его делали парижским поэтом стихи с названиями «Париж», «Гремящий Париж», — с упоминаниями Монмартра, Люксембургского парка, площади Конкорд и т.п., публиковавшиеся, начиная с 1926 г., в балтийской русской печати. Но по газетным публикациям Шкляр представлялся участником парижской культурной жизни и пропагандистом литовской культуры на Западе. Осенью 1926 г. до Литвы дошли сведения о причастности Шкляра к планам издательства «Новый Прометей» по ознакомлению европейских читателей с творчеством литовских поэтов: предполагалось в сентябре выпустить поэму Тислявы «Париж», до конца года — книгу стихов Майрониса «Голоса весны» в его переводах. При этом с расчетом на резонанс упоминалось о положительных откликах на эту затею во французских газетах и в русской газете «Дни»<sup>39</sup>. Во второй половине 1927 г. со ссылкой на «Последние новости» сообщалось о предполагаемом выходе в Париже антологии литовской поэзии на русском языке в переводах Шкляра<sup>40</sup>.

В одной из статей, присланных Шкляром из Франции, описывается парижская жизнь литовских студентов, писателей, художников; автор предстает завсегдаем знаменитого кафе «Ротонда» и уделяет особое внимание фактам признания литовской культуры — упоминает о знакомстве Тислявы с Бальмонтом, Мариенгофом, Маяковским и откликах на его книгу стихов “*Суре де вентс*”, вышедшую в Париже на французском языке, отзывах русских и французских критиков на выставку художника К. Шимониса, известности Чюрлениса среди французских художников<sup>41</sup>.

Обозначить свою приобщенность к парижской литературной жизни Шкляр пытался и позднее. Например, в статьях 30-х гг. на русском и литовском языках он указывал на как будто близкое знакомство с монпарнасской авангардистской группировкой «Грядущие», в 1930 г. вспоминал выступление Маяковского в парижском кафе «Вольтер» в мае 1927 г.,<sup>42</sup> в 1938 г. направил беседу литовских писателей с Буниным так,

что разговор вертелся «вокруг русской эмигрантской литературы и печати, вокруг живущих в Париже, на Западе русских писателей»<sup>43</sup>, в 1939 г. поздравлял Милюкова с 80-летием от имени газеты «Восточная Европа», редактор которой «в 1925–1926 годах принадлежал к числу членов союза русских журналистов и писателей, руководимого» юбиляром<sup>44</sup>. О работе Шкляра в парижских изданиях и о том, что «стихи его печатались почти во всех крупнейших газетах эмиграции», не вдаваясь в подробности, писал Пильский<sup>45</sup>. И. С. Коноплин кратко упоминал о своеобразии стихов Шкляра, «написанных им еще в Париже»<sup>46</sup>, Л. Гира — о его пребывании в 1926–1927 гг. в Париже и близости к газете «Последние новости»<sup>47</sup>.

Летом 1927 г. в Париже вышла книга Шкляра «Летува — золотое имя», состоящая из заглавной поэмы, стихотворений с литовской тематикой и перевода «радио-поэмы» Тислявы «Париж» (оригинальное название «Тислява в Париже»). В одном из газетных отзывов книга расценивалась как выражение любви к Литве и литовцам, ее содержание было охарактеризовано как воспоминания о Литве, автор же на основании формы поэмы отнесен к «старым» поэтам, так как у него не обнаруживается «более интересных выражений», «новых эпитетов и других стилистических украшений, чего сейчас особенно ищут модернистские поэты»<sup>48</sup>. В другой рецензии подчеркивалось, что Шкляр достоин внимания не потому, что он — пишущий на русском языке поэт из Литвы, а потому, что он — настоящий сын Литвы, поэт-гражданин, который живет общими бедами и радостями нации<sup>49</sup>.

Возвращение Шкляра в Литву сопровождалось публикациями переводов его стихотворений: С. Нерис и Л. Гиры в газете «Lietuva» в январе 1928 г.,<sup>50</sup> в феврале к десятой годовщине провозглашения независимости Литвы появились еще два стихотворения о Литве в переводе Гиры в газете «Ritas»<sup>51</sup>, две недели спустя — еще перевод Гиры патриотического стихотворения в газете «Lietuvos aidas»<sup>52</sup>. Одновременно, после более чем полугодового перерыва, на страницах «Сегодня» к десятилетию независимости Литвы появляются стихотворение Шкляра «Литве» («Литва, Литва, твой испокон столетий...») и

его переводы стихов Л. Гиры, Ф. Кирши, Майрониса. В том же номере рижская газета поместила обзор достижений литовской литературы, в котором упоминались также Балтрушайтис, который «начинает понемногу показываться и на литовском языке», Милош («наш поэт», хотя и пишет по-французски) и Шкляр, издавший несколько книг лирики и в последней из них «красочно выявляет свою любовь к литовской земле»<sup>53</sup>.

В феврале–апреле 1928 г. в газете «Эхо» Шкляр продолжил печатать переводы образцов литовской поэзии и прозы, очерков жизни и творчества литовских писателей. Вероятно, в этом цикле публикаций использовался материал так и не вышедшей в Париже антологии. Спустя годы анонсировалась подготовленная Шкляром антология литовских поэтов с их характеристиками в 700 страниц, но и она не вышла<sup>54</sup>. В газете «Наше эхо», выходявшей под редакцией Шкляра с марта 1929 г. по декабрь 1931 г., печатались его стихотворные портреты литовских поэтов, рецензии, статьи, заметки о литовской литературе и театре.

В статьях Шкляра повторяются сожаления о том, что литовские писатели не известны, поскольку творчество их зарубежному читателю недоступно. Тем больший вес имеют свидетельства признания — о Видунасе хотя бы «слышали и Ромен Роллан, и Гауптман и др. с именами мирового масштаба...»<sup>55</sup>, путевые очерки Ю. Савицкиса вышли с предисловием Г. Брандеса. В других случаях проводятся высокие сопоставления: Майронис — «литовский Пушкин», К. Бинкис — «литовский Есенин», С. Нерис — «литовская Ахматова»; Р. Стрюпас близок Горькому; Ю. А. Гербачяускас в одних произведениях схож с Бальмонтом, в других соприкасается с Шибышевским. Свыше полусотни стихотворных и прозаических текстов более чем двадцати литовских авторов, статьи и заметки как о крупнейших деятелях литовской литературы, так и о начинающих авторах, создавали ситуацию взаимных обязательств, в силу которой появлялись переводы Шкляра на литовский язык, посвященные ему стихотворения и статьи о нем.

Стихотворение «Стража на Немане» с посвящением А. Сметоне, одобренным канцелярией президента, и перевод нацио-

нального гимна, напечатанные в «Балтийском альманахе» осенью 1929 г., придали Шкляру статус официального поэта. С 1930 г. он сотрудничал в газетах и журналах на литовском языке, печатая, между прочим, статьи о литовской литературе и рецензии на книги литовских поэтов, участвовал в различных встречах и совещаниях литовских писателей; в 1931 г. вышел сборник его стихов в переводах на литовский язык, а во второй половине 30-х гг. готовилась книга его литовских стихотворений. По свидетельству рижского корреспондента «Сегодня», Шкляр пользовался симпатиями «и в русских и в литовских литературных кругах, а также и у читательской массы — тоже и русской и литовской»<sup>56</sup>. О его статусе в литовской литературе красноречиво говорят нападки, которым он подвергался со стороны молодой группировки «Третий фронт», зачисленный в 1930 г., наравне с занимавшими высокие позиции П. Вайчюнасом и Л. Гирой, в «музейные древности».

У Пильского в середине 30-х гг. были все основания писать, что Шкляр «давно составил себе известность, как переводчик литовских поэтов», и отмечать «мотивы, связанные с Балтикой, — с Литвой, Латвией и Эстонией»<sup>57</sup>. В другой статье отмечалась верность Шкляра «своей неизменной любви к Литве, своей преданности, переводчика балтийских авторов, напевам, нашептываемым ему не только Литвой, но и Латвией, и Эстонией»<sup>58</sup>. Действительно, литовская и, шире, балтийская тематика и переводческая деятельность во многом формировали репутацию Шкляра в русской печати, начиная с первой половины 20-х гг. При видимом отсутствии выдающихся художественных достижений и яркой творческой самобытности среди других стихотворцев его выделяли литовские мотивы и переводы.

В литовской критике представления о Шкляре складывались из указаний на его близость довоенной русской поэзии (Брюсов, Бальмонт, Сологуб, Блок, Балтрушайтис), характеристики литовских мотивов в его стихах и оценки переводческой работы<sup>59</sup>. Шкляр не был единственным переводчиком литовской литературы и ее популяризатором на русском языке в межвоенные годы. В «Балтийском альманахе», в газетах

«Сегодня», «Литовский курьер» и других изданиях литовские поэты публиковали переводы своих собственных стихов и стихотворений других литовских поэтов, литовские писатели и критики — статьи о литовской литературе; появлялись переводы прозаических текстов самих авторов или литераторов-литовцев.

Но это, в отличие от переводов и статей Бальмонта и Шкляра, вряд ли могло служить подтверждением ценности литовской литературы и отдельных ее произведений. Равным образом на статус литовских авторов мало влияли переводы в «Балтийском альманахе», в газетах «Наше эхо», «Литовский курьер» А. Шульманиса, П. Лауринайтиса или Ф. И. Шурави-на, поскольку у них не было имени в русской литературе. Имя Шкляру составили восемь сборников и отзывы о его стихах Айхенвальда, Бухова, Волковыского, Пильского, Мочульско-го, Немировича-Данченко, Харитона и других критиков и журналистов (несмотря на то, что о действительном содержании некоторых отзывов при их перечислении удобнее было умалчивать). Благодаря этому Шкляр занял особенно выигрышную позицию посредника, который своими переводами литовской поэзии, статьями о литовской литературе, популяризирующими ее изданиями включился в процесс легитимации национальной литературы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Анализ итогового, «последнего, по меньшей мере последнего значительного *stricte* литературного произведения» Арцыбашева см.: *Skrunda W. Michał Arcybaszew o utraconych złudzeniach Faus-ta ("Diabeł", tragifarsa wierszem) // Studia Rossica III: Literatura ro-syjska na emigracji: Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia. Warszawa, 1996. S. 35–68.*
- <sup>2</sup> См.: *Szysko T. Pisarski żywot emigracyjny Michała Arcybaszewa // Studia Rossica III, 1996. S. 7–16; Białokozowicz B. Marian Zdzie-chowski i Michał Arcybaszew // Ibidem. S. 17–33.*
- <sup>3</sup> *Андрей Луганов <Е. С. Вебер-Хирьякова> Единое // За Свободу! 1927. 26 июня. № 144 (2176).*

- <sup>4</sup> См.: *Sielicki F.* Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej. Wrocław, 1996 (Acta Universitatis Wratislaviensis N 1716. Slavica Wratislaviensia LXXXVIII). S. 99–100; *Szysko T.* Op. cit. S. 13–14. В разгар полемики вокруг «Открытого письма г-ну Жеромскому» в «Правде» появились статьи, в которых польского писателя называли «певцом революции», а его роман — «похвалой коммунизму и пролетарской революции», «воплощением коммунистической пропаганды», что, по словам самого Жеромского, совершенно не соответствовало его замыслу. Арцыбашев не преминул выразить «глубочайшего своего удовольствия по поводу того, что талантливый польский писатель так резко уклонился от большевицких похвал», см.: За Свободу! 1924. 28 февраля. № 57 (1461). О рецепции в СССР романа, вышедшего в том же 1925 г. в шести различных переводах под названиями «Весна идет!», «Канун весны», «Ранняя весна», «Предвесеннее», см.: *Цыбенко Е. З.* Из истории польско-русских литературных связей XIX–XX вв. М., 1978. С. 227–233.
- <sup>5</sup> *Арцыбашев М.* Записки писателя. XLI. О Генрихе Сенкевиче // За Свободу! 1924. 25 окт. № 287 (1342).
- <sup>6</sup> См.: *Лавринец П.* Русская печать и литературная жизнь в межвоенной Литве (1920-е гг.) // На перекрестке культур: русские в Балтийском регионе / Под общей ред. А. П. Клемешева. Калининград, 2004. Вып. 7: В 2 ч. Ч. 1. С. 134–143.
- <sup>7</sup> *Lietuvis.* Среди журналов // Эхо. 1923. 23 дек. № 346 (1022). Подробнее об издании и ориентации на «Аполлон» см.: *Gudaitis L.* Permainų vėjai. Lietuvių literatūrinė spauda 1923–1927 metais. Vilnius, 1986. P. 31–32.
- <sup>8</sup> *Ю. В.* Новая книга стихов молодого литовского поэта Бутку Юзе — «Плачущие розы» // Вольная Литва. 1922. 7 янв. № 6.
- <sup>9</sup> *Gudaitis L.* Op. cit. P. 284.
- <sup>10</sup> *Masionienė B.* Literatūrinį ryšių pėdsakais. Straipsnių rinkinys. Vilnius, 1984. P. 10–12.
- <sup>11</sup> *B. P. Levas* Tolstojus kilės iš lietuvių // Lietuva. 1927. Gruodžio 16 d. Nr. 284 (2667).
- <sup>12</sup> См.: *Sielicki F.* Op. cit. S. 99.
- <sup>13</sup> *Gr. Vl.* Mirė rusų rašytojas Arcibaševas // Židiny. 1927. Nr. 3 (27). P. 237.
- <sup>14</sup> *Andreika B.* Rusų poetas K. Balmontas susidomėjo Lietuva // Lietuvos aidas. 1928. Balandžio 19 d. Nr. 64 (278).
- <sup>15</sup> А. Ремизов читает литовскую легенду // Эхо. 1927. 27 апр. № 93 (2079).

- <sup>16</sup> Rusų poetai Paryžiuje // Pradai ir žygiai. 1927. Nr. 2 (10). P. 203.
- <sup>17</sup> *Tysliava J. Aleksandras Kusikovas* // Lietuvos žinios. 1926. Sausio 24 d. Nr. 19.
- <sup>18</sup> Naujas Prometejus // Lietuvos žinios. 1926. Rugsėjo 18 d. Nr. 214 (2235).
- <sup>19</sup> И. Антология литовской поэзии // За Свободу! 1928. 16 сент. № 213 (2545).
- <sup>20</sup> См.: *Лавринец П.* Вокруг «Северного Сияния» (1931) К. Д. Бальмонта // *Studia Rossica XII: Literatura rosyjska na rozdrożach dwudziestego wieku.* Warszawa, 2003. С. 189–200.
- <sup>21</sup> *Vaičiūnas P.* “Baltijos Almanachas” // Lietuvos aidas. 1928. Liepos 27 d. Nr. 143 (357).
- <sup>22</sup> *Tumas J.* <rec.:> Viktor Tretjakov, “Latyškijie poety”. 1931. 155 p. Rygoje // *Naujoji Romuva.* 1931. Vasario 1 d. Nr. 5. P. 125.
- <sup>23</sup> *Gira L.* Lietuvos ir vieningo Pabaltijo patriotas. Poetinė ir žurnalistinė Eug. Škliaro veikla // *Literatūros naujienos.* 1937. Nr. 4–5 (59–60). P. 4.
- <sup>24</sup> *Gira L.* Литва в поэзии К. Д. Бальмонта // *Наше эхо.* 1930. 23 апр. № 337.
- <sup>25</sup> *Gudaitis L.* Op. cit. P. 98–99.
- <sup>26</sup> *Дайёмите В.* Юргис Балтрушайтис. Монографический очерк / Пер. с лит. Б. Балашавичюса. Вильнюс, 1983. С. 207.
- <sup>27</sup> *Демидова О.* Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. СПб., 2003. С. 31.
- <sup>28</sup> *S. N.* <Narušis S.> Poeto Eug. Škliaro 25 m. kūrybos sukakties progą // *Karys.* 1936. Kovo 19 d. Nr. 12 (887). P. 281.
- <sup>29</sup> *Gira L.* Op. cit. P. 4.
- <sup>30</sup> *Мочульский К. В.* Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты / Сост., предисл., прим. С. Р. Федякина. Томск, 1999. С. 330. Ср. в рецензии на другой сборник: «Какая досадная восприимчивость к чужим словам, к готовым формам» (Там же. С. 347).
- <sup>31</sup> *Бухов А.* Несколько слов о «Кипарисах» // *Шкляр Е.* Кипарисы. Стихи / С предисл. Аркадия Бухова. Ковно, 1922. С. 3–4. См. также: Балтийский архив. [www.russianresources.lt/archive/Buhov/Buhov\\_6.html](http://www.russianresources.lt/archive/Buhov/Buhov_6.html).
- <sup>32</sup> *Зилин И.* <rec.:> Евгений Шкляр. «Посох» (Пятый сборник стихов). Рига. Изд. «Культура». 1925 г. 56 стр. // *Наш огонек.* 1925. № 5. С. 16. Автор благодарен Н. В. Кононовой (Латвийский университет), любезно предоставившей копию текста рецензии из этого отсутствующего в вильнюсских библиотеках издания.

- <sup>33</sup> *Волковъский Н.* Дождь стихов // Наше время. 1935. 24 и 25 декабря. № 302 (1625). = Русское слово. № 302 (1192). См. также: Балтийский архив. [www.russianresources.lt/archive/Wolk/Wolk\\_4.html](http://www.russianresources.lt/archive/Wolk/Wolk_4.html).
- <sup>34</sup> *R.* <rec.:> Eugenij Škliar. “Kiparisų”. Stichi. S predislovijem Ark. Buchova. Pribaltijskoje Izdatelstvo. 1922 m. 120 psl., *Lietuva*, 1922, nr. 36 (858), vasario 12 d.
- <sup>35</sup> *Brundalas* < Petre nas J.> <rec.:> Eugenijus Škliaras — “Kiparisai” // *Karys*. 1922. Kovo 9 d. Nr. 10 (146). P. 118.
- <sup>36</sup> *Lietuvių poezijos antologija* // *Lietuva*. 1922. Kovo 1 d. Nr. 49 (871).
- <sup>37</sup> *Literatūros naujienos* // *Lietuva*. 1922. Rugpjūčio 18 d. Nr. 184 (1006).
- <sup>38</sup> *J. T.* <Tysliava J.> <rec.:> Evgenij Škliar. “Ogni na veršinach”. Otto Kirchnerio leidinys. Berlynas, 79 psl. // *Atspindžiai*. 1923. Nr. 5. P. 102.
- <sup>39</sup> *Bendrovė Pabaltės rašytojų kūriniams leisti* // *Lietuva*. 1926. Rugsėjo 17 d. Nr. 209 (2298).
- <sup>40</sup> *Mūsų poezijos antologija rusų kalba* // *Pradai ir žygiai*. 1927. Nr. 3–4 (11–12). P. 330.
- <sup>41</sup> *Šklėrys E.* Lietuviai Paryžiuje // *Lietuvis*. 1927. Rugsėjo 3 d. Nr. 196.
- <sup>42</sup> *Шкляр Е.* «Ненужный даже, должен жить!» (Несколько слов о Маяковском) // *Наше эхо*. 1930. 19 апр. № 336.
- <sup>43</sup> См.: *Korsakas K.* *Literatūriniai kontaktai*. Vilnius, 1987. P. 446.
- <sup>44</sup> К 80-летию П. Н. Милюкова // *Восточная Европа*. 1939. Март–апрель. № 9/10.
- <sup>45</sup> *П. П-ий* <П. М. Пильский> Поэт-скиталец. К выходу антологии литовских поэтов в переводе Евг. Шкляра // *Для вас*. 1936. 30 мая. № 22 (128). С. 15.
- <sup>46</sup> *Коноплин И.* Литературные пути // *Наше эхо*. 1930. 27 апр. № 341.
- <sup>47</sup> *Gira L.* Op. cit. P. 4.
- <sup>48</sup> *V.* <rec.:> Евгений Шкляр. «Летува золотое имя» (*Lietuva auksinis vardas*) Šeštoji eileraščių knyga. 56 psl. Paryžius, 1927 m. Kaina 5 frankai (250 lt.) // *Lietuva*. 1927. Liepos 28 d. Nr. 168 (2551).
- <sup>49</sup> *Striupas R.* <rec.:> “Lietuva — золотое имя” // *Lietuvis*. 1927. Rugsėjo 26 d. Nr. 214.
- <sup>50</sup> *Neris S.* Ta ir šita / *Sekant E.* Škliaru; *Škliar E.* *Lietuva — vardas auksinis* (Iš eileraščių knygos “Lietuva zolotoe imia”) / *Vertė L. Gira* // *Lietuva*. 1928. Sausio 27 d. Nr. 22 (2700).
- <sup>51</sup> Iš Eugenijaus Škliaro. *Lietuvai* / Iš eileraščių knygos “Kiparisai” vertė *L. Gira* // *Rytas*. 1928. Vasario 15 d. Nr. 38 (1218).
- <sup>52</sup> *Škliaras E.* *Lietuvai* (Iš knygos “Večerniaja Step”) / *Vertė Liudas Gira* // *Lietuvos aidas*. 1928. Vasario 28 d. Nr. 23 (237).

- <sup>53</sup> *Кириша Ф.* Литовская литература // *Сегодня*. 1928. 15 февр. № 44.
- <sup>54</sup> *П. П-ий* <П. М. Пильский> Указ. соч.
- <sup>55</sup> *Шкляр Е.* Из антологии литовской литературы. Видунас (Вильгельм Стороста) // *Эхо*. 1928. 22 апр. № 92.
- <sup>56</sup> *Бор. Ор.* <Оречкин Б. С.> О берлинских переговорах Литвы с Германией, литовской радиостанции, построенной латвийскими инженерами, и 25-летию литературной деятельности поэта-журналиста Е. Л. Шкляр // *Сегодня*. 1936. 15 марта. № 74.
- <sup>57</sup> *П. П.* <Пильский П. М.> Стихи Евг. Шкляра из литовских поэтов // *Сегодня*. 1935. 27 авг. № 236. См. также: Балтийский архив. [www.russianresources.lt/archive/Pilsky/pilsky\\_2.html](http://www.russianresources.lt/archive/Pilsky/pilsky_2.html).
- <sup>58</sup> *П. П-ий* <П. М. Пильский> Поэт-скиталец.
- <sup>59</sup> *Vaičiūnas P.* Op. cit.; *V. B-nas* <Bičiūnas V.> Eugenijaus Škliaro eilėraščiai // *Gaisai*. 1930. Nr. 6. P. 175–178; *Gira L.* Eugenijaus Škliaro kūryba // *Škliaras E.* Lietuva — vardas auksinis. Kaunas, 1931. P. 4–6; *Šimkus J.* Eugenijus Škleras. 25 metai jo literatūrinio darbo // *Lietuvos žinios*. 1936. Kovo 14 d. Nr. 61 (5042); *Gira L.* Lietuvos ir vieningo Pabaltijo patriotas. P. 4.

## О СТАТУСЕ (= СУДЬБЕ) ПИСАТЕЛЯ В ЭСТОНИИ

РЕЙН ВЕЙДЕМАНН

Понятие «статус писателя» имплицитно содержит в себе вопрос о взаимоотношении писателя и общества. Некоторым членам общества придается бóльшая «субъектность», чем другим, или они устанавливают ее для себя сами. Таким образом, их статус по некоторым причинам (вследствие рождения, имущественного положения, в сакральном отношении) оказывается выше, нежели у «простых смертных». Статус выявляет также внутреннюю, часто скрытую, иерархизацию общества.

Когда речь идет о писателе, это одновременно и вопрос об авторе, и о его биографии. Как убедительно показал Юрий Михайлович Лотман, в культуре есть люди с биографией и без биографии. Биография, приобретающая в Новое время исключительную важность, подчеркивающая неповторимо-личные черты человека, имеет нечто общее с житием средневекового святого. «В обоих случаях, — пишет Ю. М. Лотман, — человек реализует не рутинную, среднюю норму поведения, обычную для данного времени и социума, а некоторую трудную и необычную, “странную” для других и требующую от него величайших усилий» [Lotman: 366–367].

Поскольку, в отличие от Западной Европы и России, литературный эстонский язык был языком только одного сословия — крестьянского, то долгое время статус писателя в эстонском обществе определялся так называемым «символическим капиталом». Взаимоотношения писателя и правящей элиты (двора, правителей) никогда не проявлялись в Эстонии таким образом, как, например, в России. Эстонские писатели (до 1880-х годов их называли *kirjamees* — буквально: «грамотный человек», *kirjaneitsi* — «грамотная девица») отличались в XIX веке от простого народа, в первую очередь, своим духовным авторитетом. Они имели тот же статус, что и

школьные учителя, ибо они владели **искусством объяснять**. В большинстве случаев эти роли перекрывали друг друга, так как многие кистеры и учителя школ для народа переводили или перелагали немецкоязычные тексты для крестьянского чтения.

В этом отношении заслуживает внимания, к примеру, судьба Фридриха Рейнгольда Крейцвальда (Friedrich Reinhold Kreutzwald) как писателя, считающегося отцом эстонской литературы. Всю свою жизнь он был врачом, жил в глубокой провинции (в городке Выру) и постоянно подчеркивал свою сопричастность народу. С одной стороны, он хотел воздвигнуть этому народу духовный памятник, написав эпос «Калевипоэг» (1857–1862) — с другой стороны, Крейцвальд осознавал, что до понимания эпоса народ должен еще дорасти. И все же Крейцвальд сделался известен и приобрел статус «первого писателя» тем, что переложил на эстонский язык сентиментальную повесть голландско-немецкого происхождения «Земное житие кроткой Геновефы» (1842), которая затем вышла во многих изданиях и существенно повлияла на литературные вкусы тогдашнего эстонского читателя.

Эстонские писатели XIX века считали себя просветителями народа, и тогдашнее эстонское общество почитало их именно в этом качестве. Фридрих Роберт Фельман (Friedrich Robert Faehlmann) и Крейцвальд, а также Карл Роберт Якобсон (Carl Robert Jakobson), а позднее и Эдуард Борнхёэ (Eduard Bornhöhe) и др. участвовали в **создании эстонского исторического мифа**. Этот миф рождался вместе с эстонской литературой в колыбели романтизма.

Первым профессиональным писателем в Эстонии можно считать Эдуарда Вильде. Хотя он тоже начинал в 1880-е гг. как автор неприязнительных историй развлекательного характера, своим романом «В холодный край», написанным в манере критического реализма и вышедшим в 1896 г., а также активной журналистской деятельностью он сформировал ситуацию, когда в писателе начали видеть «**властителя дум**». За популярностью Вильде стояла не только его плодovitость (рассказы, романы, пьесы) и его тесная связь с журнали-

стикой (Вильде был, так сказать, «подвальным» писателем, его важнейшие романы впервые публиковались в газетах, в так называемом «подвале»), но и критическая общественная позиция.

Распространение в Эстонии радикальных левых идей, возникших наряду с марксизмом и закреплённых нигилизмом Ницше, а также русская революция 1905 г. повлекли за собой существенные изменения в статусе писателя. Писатель становится — и от него именно этого и ожидают — **революционером, авангардистом, бунтарем и пророком**. Вильде, достигший зрелого возраста, активно участвовал в революционных событиях 1905 года. Однако перелом в тогдашнем общественном и культурном сознании совершило движение «Молодая Эстония» (“Noor Eesti”), родившееся в идеологических рамках неоромантизма.

Стремление руководствоваться универсальной идеей творчества и совершенства, пронизывающей все сферы жизни, этику и эстетику, прорыв к оригинальности в плане выражения (отсюда вытекал и культ формы) — все это было призвано изменить действительность и придало писателю новое значение. Два основных идеолога «Молодой Эстонии», поэт Густав Суйтс и прозаик и критик Фридеберт Туглас (Friedebert Tuglas), влияние которых на эстонскую литературу всего XX века трудно переоценить, наиболее ярко воплотили такое изменение статуса писателя. Туглас участвовал в событиях 1905 г. как оратор и распространитель листовок и даже был на несколько месяцев посажен в тюрьму. Период между двумя революциями (1905 и 1917 гг.) как Туглас, так и Суйтс провели в эмиграции в Финляндии.

Густава Суйтса можно считать одним из главных идеологов социал-демократической партии Эстонии, так как именно он в 1918 г. составил программное воззвание «Эстонская Рабочая республика».

Требование оригинальности в творчестве должно было сочетаться и с *особенной* биографией самого писателя. Суйтс «откопал» сто лет пребывавшего в забвении первого эстонского поэта Кристьяна Яака Петерсона (1801–1822), умершего

двадцати одного года от роду, и увенчал его нимбом гения. То же самое сделал Туглас со своим современником поэтом Юханом Лийвом, страдавшим душевной болезнью. Исключительная судьба и Петерсона, и Лийва очень подходили для того, чтобы подчеркнуть **героизм** писателя.

Основной мыслью Суйтса было утверждение, что именно открытость самой культурной элиты новым идеям и творчеству поднимет самосознание всего народа и обеспечит его экономическое и политическое развитие. «Больше европейской культуры!» — таким лозунгом завершается манифест движения «Молодая Эстония», составленный Густавом Суйтсом.

Литературный идеал Тугласа был тесно связан с философией Ницше. «Создавать мифы — вот вершина». В этом Туглас видел миссию писателя. Поиск красоты, выражающийся в литературе и искусстве, должен был подсознательно воздействовать на читателя и зрителя. **Мессианский** подход младоэстонцев к статусу человека-творца в обществе можно усмотреть также и в том, что их революционное обновление формы не ограничивалось только искусством — оно затрагивало и сам язык. «Революционная» деятельность языковеда и переводчика Йоханнеса Аавика по обновлению эстонского языка, развивавшаяся под влиянием учения Бенедетто Кроче о тождестве лингвистики и эстетики, существенно повлияла в XX столетии на использование языка не только в литературе, но и в обычной, ежедневной жизни.

Иногда высказывается мнение, что *performance* якобы относится к «изобретениям» искусства конца XX в. Творческие группировки, объединявшие в 1917–1922 гг. многих эстонских писателей и художников, своими изданиями и экспрессионистскими публичными выступлениями, собственно, являли собой огромные *performance*'ы, провозглашавшие единство жизни и искусства.

Когда в 1922 г., по инициативе Тугласа, был основан Союз писателей Эстонии, а в 1923 г. начал выходить его печатный орган, журнал «Лооминг» («Творчество»), это означало, во-первых, что в статусе писателя стала подчеркиваться **специфика** писательской профессии, и, во-вторых — что **автори-**

тет, до тех пор сливавшийся со статусом конкретного писателя, был перенесен на коллектив. Союз писателей сделался не только профессиональной организацией (профсоюзом) — он приобрел также **репутацию выразителя общественного мнения**. Итак, не удивительно, что уже в дни создания Союза писателей шли споры о том, кем вообще является писатель, и кто и на каком основании будет решать, принимать того или иного человека в члены Союза, или нет.

Внутренняя жизнь Союза писателей отражала всю литературную жизнь в Эстонии в ее многосторонности и противоречивости. И хотя по политическим взглядам члены Союза стояли на разных позициях, а его деятельность омрачали споры, доходящие до личных конфликтов, — Союз писателей продержался до конца 1930-х гг. как **парламентское** объединение духовной элиты, которое информировало государственные власти об интересах писателей и представляло эти интересы.

Для маскировки аннексии Эстонии летом 1940 г. в инсценированном Советским Союзом государственном перевороте умело использовались, с одной стороны, тлеющие в самой писательской среде личные и мировоззренческие противоречия, и с другой — именно сам статус писателя как **духовного вождя, лидера** эстонского общества. Андрей Жданов назначил (!) новым премьер-министром будущей Эстонской ССР поэта Йоханнеса Вареса-Барбаруса, который после присоединения Эстонии к Советскому Союзу стал председателем Президиума Верховного Совета ЭССР (первым «президентом» Советской Эстонии). Кроме Вареса-Барбаруса, в новое правительство входил еще поэт Йоханнес Семпер. В 1930-х гг. оба они представляли леводемократическую оппозицию, которая, как полагали многие исследователи, была всего лишь «вызывающей позой художника».

Так и оказались писатели непосредственно втянуты в государственную политику. Их просто использовали для придания государственному перевороту, так сказать, «более человеческого» вида. Однако на переломе 1940-х – 1950-х гг. эти писатели сами стали жертвами сталинских репрессий. Барбарус покончил жизнь самоубийством в 1946 г., Семпера оставили суще-

ствовать «на птичьих правах». В марте 1950 г. (после VIII пленума ЦК ЭКП) Й. Семпер был обвинен в космополитизме и репрессирован сталинским режимом. Это означало для писателя исключение из рядов коммунистической партии, из Союза Писателей. Имя Семпера было изъято с титульных листов переведенных им книг, и литератор был вынужден печататься анонимно вплоть до реабилитации (1955 г.).

Вслед за Барбарусом вторым «президентом» Советской Эстонии стал другой писатель — Аугуст Якобсон, вошедший в 1927 г. в эстонскую литературу своим натуралистским романом, а в 1940-е гг. уже писавший пропагандистские пьесы.

С середины 1950-х гг., после смерти Сталина, и особенно в годы хрущевской «оттепели», Союз писателей Эстонской ССР, вместе с другими творческими союзами, стал одной из опор эстонского духа и моделью «гласности» будущего демократического общества. Таким он и оставался до восстановления независимости Эстонии в 1991 г. Он был крепостью **«здравого смысла»** и **«умеренного национального самосознания»**, защищавшей писателей и писательскую жизнь от прямого и репрессивного вмешательства властей, невзирая на не прекращавшееся давление органов компартии и госбезопасности. Во многих случаях Союз писателей служил буфером между властями и попавшими под их меч интеллектуалами. Яан Каплинский охарактеризовал тогдашнюю деятельность Союза писателей как «лояльную, но стойкую оппозицию эстонской интеллигенции» [Kaplinski: 104].

Само собой разумеется, что эта репутация **коллективной оппозиции** переносилась также и на членов Союза. Начиная с 1960-х гг., иметь статус писателя означало служить **глашатаем своей нации, ее протагонистом**. В 1980 году эта деятельность увенчалась «Письмом сорока» — обращением к общественности по поводу русификации Эстонии. Задуманное Яаном Каплинским, подписанное сорока эстонскими интеллигентами и посланное в газету «Правда» (*sic!*), оно, конечно, потерпело фиаско. За ним последовали «мягкие» карательные акции, вроде ограничения публикаций, увольнений с работы, психологического террора.

В определенном смысле **звездным часом** Союза писателей Эстонии и самих эстонских писателей стал пленум творческих союзов, проходивший 1–2 апреля 1988 г. в зале заседаний Верховного Совета (в 1920–1930-е гг. — заседаний парламента) на Тоомпеа. Уже символичность самого места подчеркивала тот ореол ожиданий, которым эстонцы увенчали в это время своих писателей, художников, музыкантов и театральных деятелей.

Никогда ранее — да и позднее — эстонские писатели не привлекали к себе столько внимания и не вызывали такого восхищения и доверия со стороны народа. В этот момент эстонская творческая интеллигенция достигла статуса **абсолютного авторитета**. В речах на Тоомпеа не только открыто говорилось об опасностях, угрожавших Эстонии (природная катастрофа, связанная с разработкой фосфоритов, демографический коллапс, русификация, вымирание эстонского языка), но и было предъявлено требование восстановления государственного суверенитета. Пленум творческих союзов стали именовать парламентом эстонской интеллектуальной элиты, и он способствовал образованию Народного фронта и началу «поющей революции», приведшей Эстонию к восстановлению ее независимости.

Судьба поберегла для Эстонии еще одно событие: первым президентом восстановленной Эстонской Республики стал писатель — Леннарт Мери. Но на сей раз это уже не было продиктовано тоталитарным центром, Москвой (как в 1940 и 1950 гг.), избирателями стали выбранные демократическим путем представители народа.

В 1990-е гг. в статусе писателя в Эстонии происходят существенные изменения. Теперь все в большей степени на него оказывают влияние средства массовой информации (СМИ). Начинает вступать в силу то, что Юрген Хабермас описал как мир, образованный при помощи СМИ и масс-культуры, в котором «гласность пока только видимая» [Habermas: 231]. Как ироническая гримаса повторяется то, что характеризовало XIX столетие, когда для получения статуса требовалась биография. Только теперь эту биографию конструируют и серви-

руют в приемлемом для потребителей СМИ виде так называемая «светская» журналистика. Позиция или мнение писателя, которые ранее связывались с авторитетом человека духа и с тем уважением, которое он вызывал, теперь заменены полилогом на грани какофонии или же растиражированным и манипулируемым СМИ «массовым» мнением.

Существенно проиграло и писательство как профессия — оно превратилось в исполнение случайных заказов (многие молодые авторы наших дней работают *copy-writer*'ами) или же «проектов», для осуществления которых идет борьба за финансовую поддержку фонда “Kultuurkapital”. Писатель и литература из интеллектуального факта стали **рыночным фактом**.

Статус писателя в сегодняшней Эстонии во многом формируется по модели «социального поля» (точнее: «литературного»), описанной Пьером Бурдьё (Pierre Bourdieu) [Bourdieu: 214–277]. Писатель, символический капитал которого еще в середине XX в. составляли его произведения и истинность слова (вспомним хотя бы Жана-Поля Сартра), сегодня зависит от промоутеров, критиков, издателей, репортеров, от деятельности *папарацци*. В этом контексте статус писателя сам является **проектом**, осуществление и успех которого все более и более зависят от внелитературных (рыночных) факторов.

Произошло и то, что еще в 1992 г. возвещал эстонский поэт и философ младшего поколения Хассо Крулль, объявивший наступление века постмодернизма в эстонской литературе. Институциональное единство литературы распалось. Вместо одной и единой эстонской литературы теперь есть множество мелких литератур, самостоятельно движущихся по своим орбитам [Krull: 151–152].

Фрагментаризация литературы и ее «сидение в нише» сопровождается фрагментаризацией читательской среды. Литература и писательская среда, которые в прежние времена действовали на общество интегрирующе, будучи в известном смысле знаком духовного средоточия эстонского общества, в начале XXI в. оказались явлением **периферийным**, хотя и самодостаточным.

Хотя писателю и сегодня, возможно, есть, что сказать обществу (или читателям), но это растворяется во всеобщей какофонии. Для интерпретации его слова отсутствует общий код. «Кого это волнует? *Who cares?*» — это, похоже, и есть статус (= судьба) эстонского писателя начала XXI века.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bourdieu: *Bourdieu, P.* The Rules of Art. Cambridge, 1996.
- Habermas: *Habermas, J.* Avalikkuse struktuurimuutus (Структурное изменение гласности). Tallinn, 2001.
- Kaplinski: *Kaplinski, J.* Eesti kirjanikud poliitikas. Eesti Kirjanikkude Liit 75. (Эстонские писатели в политике. 75 лет Союзу писателей Эстонии). Tallinn, 1997.
- Krull: *Krull, H.* Kirjanduse pudenemine (Рассыпание литературы). — Eesti Ekspress, 12. märts 1992. Rmt. Katkestuse kultuur (Кн. «Культура перерыва»). Tallinn, 1996.
- Lotman: *Lotman, J.* Õigus biograafiale. Kultuurisemiootika. Tallinn, 1990.

## ИЗ ПЕРЕПИСКИ К. К. СЛУЧЕВСКОГО

Публикация и комментарии ЛЬВА СОБОЛЕВА

Содержание публикуемых здесь писем\* поэта и прозаика Константина Константиновича Случевского к Д. В. Аверкиеву, Н. Н. Страхову и А. А. Александрову отражает обстоятельства, касающиеся выхода в свет его поэм «В снегах» (1879), «Поп Елисей» (1880) и «Призрак» (1895).

Письма Случевского к Аверкиеву хранятся в Российской государственной библиотеке (Ф. Достоевского. 93. П. К. 8. Ед. 106). Письмо к Страхову хранится в Отделе Письменных источников Государственного Исторического музея (Ф. 359. Ед. 134), а письмо к Александрову — в РГАЛИ (Ф. 2. Оп. 1. Ед. 731).

1.

Д. В. АВЕРКИЕВУ

8 декабря [1878]

Многоуважаемому Дмитрию Васильевичу<sup>1</sup> поклон!

Ужасно не хватало мне Вас у Страхова четвёртого дня. Я читал мой рассказ в стихах «*Пешая могила*»\*\*. Глубоко был обрадован тем, что успех чтения превзошёл все мои ожидания и решено было печатать вещь в «Русском вестнике». Я никогда не видал Аполлона Николаевича таким весёлым и сияющим, как в этот вечер 5 декабря. «Наша взяла!», — говорил он, разумея под этим, конечно, тот небольшой кружок пишущей братии, которому пришлось и приходится выносить

---

\* Все письма печатаются по современной орфографии и пунктуации.

\*\* Речь идет о поэме Случевского, напечатанной под заглавием «В снегах» в новогоднем приложении к газете «Новое время» (1879. № 1021. 1 янв.).

много тяжёлых минут, и одно из украшений которого составляют Вы.

Дело вот в чём: мне надо ехать в Москву и прочитать мою «Пешую могилу» Михаилу Никифоровичу. Чтение будет длиться ровно один час и пять минут.

Аполлон Николаевич снабдил меня и двумя письмами: к Михаилу Никифоровичу и к Воскобойникову<sup>2</sup>, с которым я ещё не имел удовольствия познакомиться.

Не в службу, а в дружбу: съездите к Каткову, напомните ему обо мне, что я был когда-то представлен ему в редакции «Русского мира», и что я очень желал бы знать тот вечер, когда мне позволено будет читать, и распорядиться сообразно с этим своим приездом. Желательно, чтобы это было скорее, так как я ожидаю приказание представиться государю императору, по поводу моего назначения, в конце будущей недели.

Два слова в ответ. Если нужно по телеграфу — возьму. Супруге Вашей моё глубочайшее почтение. Как только приеду в Москву, так сейчас явлюсь. Душевно Ваш К. Случевский.

Угол Надеждинской и Бассейной, д. Лонгиновой.

2.\*

Н. Н. СТРАХОВ — СЛУЧЕВСКОМУ

[после 14 декабря 1878]

Был сегодня, многоуважаемый Константин Константинович, у Градовского, но не застал его и убедился по разговорам жены, что он прямого участия в «Русской речи» не принимает, и, следовательно, дело во всяком случае не может скоро сделаться. Если хотите, я побываю у него во вторник, когда он наверное дома; но, право, не знаю, что из этого выйдет, и очень раскаиваюсь, что удержал Вас от поездки в Москву. Решайте сами. Весь к Вашим услугам Н. Страхов.

---

\* К этому письму сделана приписка А. Н. Майковым (см. ниже, письмо 3).

3.

А. Н. МАЙКОВ — СЛУЧЕВСКОМУ

Я думал, что Вы уже в Москве, и ждал Вас по возвращении оттуда на днях; ужасно жалею, что так случилось, а то бы попросил Вас 14 дек<абря> скрасить мои именины Вашей поэмой. Но неужели страх ругательств — которые неизбежны, где бы Вы ни напечатали<сь>, — удержал Вас и от поездки и от печатанья в «Русском вестнике»? Столько лет терпения и опыт — хотя бы на мне — разве не убедили Вас, что это неизбежные условия нашего и Вашего существования в литературе, и причина не по вопросу о таланте, а потому что не принадлежим к котерии\*.

Я против печатания в новом неизвестном журнале потому что его прочтут из любопытства литераторы <нрзб> и для публики он долго не будет доступен, пока не пробьет себе дороги <нрзб>

В «Вестнике» Вы уже смело можете рассчитывать на 15, 20 тысяч читателей. На днях заеду к Вам, но желаю, чтобы лучше были в Москве.

Весь Ваш А. Майков.

4.

Д. В. АВЕРКИЕВУ

[июнь 1879 г.?]

Дорогой товарищ по оружию!

Что поделывает мой рассказ<sup>3</sup> у Михаила Никифоровича? Я послал его на имя Иславина дней 10 тому назад страховым <письмом> и до сих пор ни гу-гу! Сделайте одолжение — справьтесь и, если идёт, то попросите о возможно скорой доставке корректуры. Супруге Вашей моё нижайшее почтение и поклоны Иславину и Истомину. Не замедлите.

Душевно Ваш К. Случевский.

<Угол> Надеждинской и Бассейной, дом Лонгиновой.

\* Котерия (устар.; фр.) — группа, кружок лиц, преследующих какие-либо узкие, своекорыстные цели.

5.\*

А. А. АЛЕКСАНДРОВУ

11 ноября [1894 года]

Знаменская, 12

С искренней благодарностью спешу сообщить, что мою поэму посылаю к Вам завтра или послезавтра. Тем приятнее иметь дело с Вами, потому что Вы сами поэт и поэтому лучше кого другого найдете в поэме то, что найти в ней надлежит.

Убедительная просьба: если можно, то набрать теперь же и прислать мне для корректуры два оттиска; Вы сами знаете, насколько стих *видится* лучше в печати, чем в рукописи.

Пользуюсь случаем свидетельствую Вам, многоуважаемый Анатолий Александрович, мое глубокое почтение.

К. Случевский.

#### КОММЕНТАРИИ

<sup>1</sup> Дмитрий Васильевич *Аверкиев* (1836–1905) в 1870-е годы жил в Москве и сотрудничал в «Московских ведомостях» и «Русском вестнике» *Михаила Никифоровича Каткова* (1818 или 1817–1887). Год письма устанавливается по упоминанию поэмы «Пешая могила», которую *Аполлон Николаевич Майков* рекомендовал Каткову в письме от 6 декабря 1878 г.: «Любезнейший Михаил Никифорович! Позвольте представить Вам Конст<антина> Конст<антиновича> Случевского: вчера он обрадовал и поразил весь наш небольшой кружок любителей поэзии прочтением своей поэмы. Так всё ново, свежо, оригинально! *Своя манера, свой язык!* Прелесть, прелесть! Это река Кама со своими быстрыми, светлыми, прозрачными водами! Когда со временем нас *откроют*, я уверен, эта поэма будет считаться одним из лучших образчиков эпохи процветания поэзии в России! Так будут смотреть на наше время. Случевский ещё нашего поколения или формации, хотя юнейший. Хорошо бы, если б он сам прочёл её в Вашем обществе, как это бывало прежде, по воскресеньям. Я уверен, что наше

\* На бланке «Правительственного вестника», с траурной каймой.

впечатление разделится и московскими друзьями» (Щукинский сборник. М., 1907. Вып. 7. С. 348).

- <sup>2</sup> *Воскобойников* Николай Николаевич (1836–1882) — публицист, критик, с 1866 г. — сотрудник «Московских ведомостей»; после 1875 г. — администратор в «Московских ведомостях» и «Русском вестнике». Майков писал Воскобойникову того же 6 декабря: «А какую чудесную вещь Вам везёт Случевский! Вчера у Страхова была она подвергнута рассмотрению целого поэтического комитета, и все изумлялись. Я внутри себя чувствовал какое-то торжество победы: наша взяла! Не убили поэзию! Жив курилка! Надобно устроить так, чтобы Случевский сам прочёл, как бывало у Михаила Никифоровича по воскресеньям. Нет! видно, истинного дарования не заругаешь до смерти» (Там же).

Николай Николаевич *Страхов* (1828–1896) предложил опубликовать поэму в новом журнале «Русская речь», который с 1879 г. издавал и редактировал А. А. Навроцкий и ближайшим сотрудником которого собирался стать Г. К. Градовский.

- <sup>3</sup> Возможно, речь идёт о поэме «Поп Елисей», о которой Случевский писал 25 ноября 1879 г. Каткову: «Месяцев 5 тому назад послан был мною, опять-таки для Вашего журнала, рассказ в стихах “Поп Елисей”. Не прикажете ли Вы сообщить мне о дальнейшей судьбе его и, в случае ненадобности, возвратить <...>» (*Случевский К. К.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004. С. 773). Константин Александрович *Иславин* (1827–1903), дядя С. А. Толстой; в 1880 г. секретарь редакции «Московских ведомостей». Владимир Константинович *Истомин* (1847–1914) — служил в Преображенском полку с братом С. А. Толстой, потом работал в редакции Каткова, служил при московском губернаторе.

- <sup>4</sup> *Александров* Анатолий Александрович (1861–1930) — журналист, поэт. В 1892–1898 гг. редактировал московский журнал «Русское обозрение». Год письма устанавливается предположительно: в январском номере «Русского обозрения» за 1895 г. напечатана поэма К. К. Случевского «Призрак»; 20 октября 1894 г. умер Александр III — отсюда и траурная кайма на письме. В той же единице хранения имеется визитная карточка Случевского с неразборчивой надписью.

## ПЕРЕПИСКА К. К. СЛУЧЕВСКОГО С А. Г. ДОСТОЕВСКОЙ

Публикация ЛЬВА СОБОЛЕВА

Публикуемая здесь переписка К. К. Случевского и вдовы Ф. М. Достоевского А. Г. Достоевской освещает их взаимоотношения преимущественно второй половины 1880-х гг. Эпистолярные контакты поэта и вдовы писателя сводятся, в основном, к обсуждению двух вопросов. Во-первых, это открытие школы им. Ф. М. Достоевского в Старой Руссе в 1887 г. Случевский оказал А. Г. Достоевской содействие в организации этого учебного заведения. Во-вторых, темой писем 1888–1889 г. является очерк о Достоевском, который был написан поэтом по просьбе Анны Григорьевны и опубликован в качестве предисловия к третьему полному собранию сочинений Достоевского (см.: *Случевский К. К. Достоевский: очерк творчества // Достоевский М. Полн. собр. соч. СПб., 1889. Т. 1*). В третьем выпуске сборника «Достоевский. Материалы и исследования» (Л., 1978) Т. П. Мазур (1933–1989) напечатала статью «Достоевский и Случевский», в которой были опубликованы наиболее значительные фрагменты из переписки Анны Григорьевны Достоевской с поэтом. Мы публикуем полностью все доступные нам письма обоих адресатов.

Письма К. Случевского к А. Достоевской хранятся в Российской государственной библиотеке (93/11 Дост. К. 8. Ед. 105; 106). Письма Достоевской к Случевскому хранятся в Отделе Письменных источников Государственного Исторического музея (Ф. 359. Ед. 66).

## К. К. СЛУЧЕВСКИЙ — А. Г. ДОСТОЕВСКОЙ

1.

19 февр&lt;аля&gt; 1884

Глубочтимая &lt;так!&gt; Анна Григорьевна!

Много благодарен за присылку I тома, но у меня не оказалось ещё и «Братьев Карамазовых»! Я прочёл на обёртке, что, приложив по 50 к. за том, можно получить в переплѣтах. Прилагаю 7 рублей и прошу переплѣтов. Моё чтение, как мне говорят, было очень хорошо, много благодарят. Сердечно радуюсь.

Глубоко преданный К. Случевский.

2.

[6 марта 1884]

Многоуважаемая и добрейшая Анна Григорьевна!

Моё имя для афиши мало что значит, но если Вы думаете, что я не лишний, то я в Вашем распоряжении.

Память Фёдора Михайловича для меня неугасаема. Что читать? Не можете ли выбрать, или что найдёте сами удобным, сообщите пару слов глубоко преданному Вам

К. Случевскому.

3.

15 марта [1884]\*

Если, многоуважаемая Анна Григорьевна, позволите, то я предложу прочесть в *барском пансионе*.

Убедительная просьба: так как я должен быть в одном доме в гостях, то соблаговолите поместить меня *в начале чтения*, только *не первым*: я к выходу не гожусь.

Искренно преданный Вам К. Случевский.

\* В письмах 3, 11–15, 17–20 год проставлен рукой А. Г. Достоевской.

## 4.

[март 1884]\*

Многоуважаемая Анна Григорьевна!

Вчера вечером приехал из Царского и получил сегодня и второе письмо Ваше, и хотел бы ответить на первое. «Исповедь Верховенского» прелестная вещь, и я бы просил тогда испросить разрешение на главу II, стр. 265–281, причём позволил бы себе сделать те же сокращения, как и в прошлый раз; если Вы найдёте удобнее «Похороны Покровского», то и это мне по сердцу. Что прикажете, то и будет прочтено.

Об одном бы просил: уведомить дня за 2 о часе и месте, потому что я иногда, а, главное, субботу и воскресенье, провожу у жены в Царском <?>

Во вторник m-те Аверкиева будет так любезна, что прочтёт со мною у Штакеншнейдеров мою новую вещь, которую мне бы хотелось прочесть Фёдору Михайловичу!

Жду решение.

Душевно и глубоко уважающий К. Случевский.

А. Г. ДОСТОЕВСКАЯ — К. К. СЛУЧЕВСКОМУ

## 5.

8 мая 1887

Глубокоуважаемый Константин Константинович!

Ради Бога простите меня, что я не написала до сих пор о результате моего разговора с П. И. Бобриковым: пред отъездом у меня оказалось такое множество неотложных хлопот, что не было минуты; кроме того, мне хотелось доставить Вам ноты, а мне принесли их только сегодня.

---

\* Письмо на бумаге с траурной каймой; дата установлена Т. Мазур. По мнению исследовательницы, речь в письме идёт о поэме «Элоа» (см.: Мазур Т. Достоевский и Случевский // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Вып. 3. С. 213).

Я виделась с Н. И. Бобриковым в среду, так как во вторник в 10 часов утра я его не застала. Он принял меня очень любезно, и этим я конечно обязана Вашим добрым словам обо мне. Он высказал мне, что для успеха просьбы о принятии нашей Школы под покровительство Его Высочества было бы хорошо, если б К. П. Победоносцев написал П. И. Бобрикову, что, по его мнению, для Школы было бы полезно Высочайшее покровительство. Николай Иванович хотел показать письмо Константина Петровича Великому Князю, а затем Новгородскому Губернатору, и тогда дело значительно облегчилось бы. Я сказала Николаю Ивановичу, что вполне уверена, что К. П. Победоносцев не откажется написать в этом роде; одна беда, я уезжаю сегодня, а Константин Петрович уехал в Москву в понедельник и вряд ли вернулся. Но я ему напишу и уверена в его согласии помочь Школе.

Я просила В. К. Саблера приехать к нам ко дню посещения Великим Князем нашей школы, и он с удовольствием приедет и будет встречать Великого Князя как (председатель) попечитель нашего Братства. На днях В. К. Саблер уведомил меня, что выдаваемое от Синода пособие в 500 руб. ежегодно, согласно моей просьбе, сделано постоянным пособием. Это меня чрезвычайно радует, так как положение Школы упрочивается все более и более. Присылаю при сем брошюры, относящиеся до Школы; постараюсь найти еще и тоже доставлю. Прилагаю при сем ноты: «Славься» и Русские народные песни, где на странице 9, № 11 находится величание «Уж как слава Богу на небе». Не пригодится ли это как размер? Глубокоуважаемый Константин Константинович! Не оставляйте Вашего великодушного намерения написать стихи в честь Великого Князя. Это такая удачная и прелестная мысль, и все восхищаются ею: это придаст нашей встрече характер оригинальный. Очень, очень прошу Вас об этом. Боюсь, что ноты, присланные мною, Вас не удовлетворят, но других не удалось приискать.

Украшайте наш праздник, глубокоуважаемый Константин Константинович, не отказывайте мне в моей просьбе. Приготовления для встречи сделаны: заказаны бюсты Государя и Государыни, портрет Великого Князя, блюдо для поднесения,

переплеты и флаги. Постараемся встретить радушно и сколько хватит наших сил.

Мне не хотелось очень задерживать Н. И. Бобрикова, и потому я не решилась упомянуть о посещении Великим Князем дома, где жил покойный Федор Михайлович. Посещение, конечно, было бы огромною милостью и придало бы значение нашей Школе. Может быть, Вы сами поговорите об этом с Н. И. Бобриковым.

Не знаю, как и выразить Вам мою искреннюю признательность, глубокоуважаемый Константин Константинович, за то, что Вы делаете теперь в память Федора Михайловича. Не даром же он и любил Вас как человека и ставил высоко Вашу поэтическую деятельность. Он знал, в ком он найдет друга. Поручаю дело нашей Школы Вашему доброму вниманию. Еще раз от всей души Вас благодарю. Глубокоуважающая и преданная А. Достоевская.

<Приписка на первой странице на полях> Если Вы захотите обрадовать нас всех и напишете в честь Великого Князя, то благоволите прислать стихи до 20 мая ко мне на дом (сын остается кончать экзамены). Если найдете нужным мне написать, то мой адрес: Franzensbad, Oesterreich, poste restante. К 20-му июня я буду в Руссе.

6.

Франценсбад, 7 июня/26 мая 1887

Глубокоуважаемый Константин Константинович!  
М. В. Никифорова (заведующая моими делами) прислала мне сегодня телеграмму, в которой сообщается, что Н. И. Бобриков не получил до сих пор письма от К. П. Победоносцева. Вероятно, это известие она имеет от Вас. Между тем, из прилагаемого при сем письма Константина Петровича Победоносцева Вы увидите, что он давно уже, т.е. 21 или 22 мая, написал просимое письмо. Не пропало ли оно? Усерднейше прошу Вас, глубокоуважаемый Константин Константинович, в случае, если письмо пропало, уведомить меня об этом; я попрошу Константина Петровича написать второе.

Позвольте мне, искренно уважаемый Константин Константинович, просить Вашего позволения поднести Вам Полное Собрание Сочинений Федора Михайловича. Это было моим давнишним и искренним желанием: покойный Федор Михайлович так любил Вас, как человека, и так высоко ставил Ваш талант!

Позвольте мне еще и еще раз благодарить Вас, глубоко уважаемый Константин Константинович, за доброе внимание к школе имени Федора Михайловича и за ту великодушную готовность, с которою Вы взялись ей помогать. Да поможет Вам Господь в Ваших благих начинаниях! Руководите нас Вашими прекрасными советами при посещении Великого Князя. Без них мы пропали.

К Мосолову я написала. От Ореста Федоровича не имею известий, хотя поручила учителю моего сына сходить к нему от моего имени и объяснить, в чем дело. Сегодня напишу ему отсюда.

Я вернусь в Руссу 20-го июня, но все необходимые приготовления сделаны. Мой приезд во Франценсбад был не особенно удачен: мы попали на холод и дождливую погоду, которая кончилась только два дня назад. Леченье мое тоже не из удачных: после нескольких стаканов *Vorzunel* <?> у меня возобновилась болезнь печени. Вот почему я запоздала со всеми письмами, между прочим и с письмом к Константину Петровичу.

Искренно преданная и глубоко уважающая А. Достоевская.

P.S. Усерднейше прошу Вас сохранить письмо Константина Петровича: я его письма берегу.

P.S. Вероятно, книги уже доставлены Вам, или же будут доставлены на днях.

Мой адрес: Австрия, Франценсбад, *poste restante*

7.

Франценсбад, 22/10 июня 1887

Глубокоуважаемый Константин Константинович!

Не знаю, как благодарить Вас за то стихотворение, которое Вы захотели написать по поводу посещения Великим Князем нашей школы. Какие прелестные, истинно русские стихи! Мастер же Вы Вашего дела! Пение стихов должно произвести большой эффект. Благодарю Вас очень за доброе извещение о приезде Князя. Просим не оставить нас советами в Руссе. По поводу характеристики Федора Михайловича меня постигла полная неудача: Орест Федорович не только ее не составил, но даже оскорбился моим приглашением приехать приветствовать Великого Князя. Письмо его по истине удивительное: не надоест же человеку либеральничать.

Искренно благодарю Вас за все, что Вы делаете для Школы имени покойного мужа.

Искренно преданная и уважающая А. Достоевская.

8.

24 июля 1887

Глубокоуважаемый Константин Константинович!

Не могу выразить, до чего я благодарна Вам за все, что Вы сделали для старорусской школы. По истине, Вы были наш добрый гений. Благодаря Вам Школа достигла своей мечты: получила покровительство Великого Князя. Сердечно признательна Вам и за то, что Вы дали Великому Князю мысль посетить дом, в котором жил и работал покойный мой муж. Вы не поверите, до чего я была рада и счастлива, увидав, что Его Высочество с таким добрым чувством отнесся к памяти Федора Михайловича. Это был один из счастливых дней моей жизни.

Простите, что моё письмо приходит так поздно: из разговора с Гайдебуровым я вывела заключение, что Вы тотчас по возвращении отправитесь в деревню, и только теперь Гайдебуров меня в этом разуверил. Очень меня успокоил Ваш ответ ему: мы были в чрезвычайном затруднении, посылать ли Его

Высочеству поздравительную телеграмму или нет, так как Школа не имела права этого сделать без разрешения епархиального начальства, я же сама не посмела послать, боясь, чтоб это не было принято за фамильярность или назойливость.

Мне было бы искренно жаль, если б Его Высочество подумает, что день Его Ангела прошел для нас незаметно. В первый воскресный день мы собрали учеников в церкви и помолились о Его здоровье и счастии.

Ваше стихотворение сделалось в Руссе народною песнью: только и слышишь как поют: «Вот уже 4 года»; да и не мудро: ведь его разучивало больше сотни детей. Мне всегда так приятно слышать, как его поют.

Завтра я утром уезжаю в Ялту, где останусь до 1-го сентября. Желала бы пожить в Крыму подольше, да детям нельзя терять времени.

Еще раз искренно Вас благодарю.

Сердечно благодарная и преданная А. Достоевская.

Г. Ялта, до востребования.

## К. К. СЛУЧЕВСКИЙ — А. Г. ДОСТОЕВСКОЙ

### 9.

5 января 1889

Глубочтимая <так!> Анна Григорьевна!

Думал, думал, и наконец поймал то, что мне нужно о незабвенном Фёдоре Михайловиче. Написать — это пустяки, задумать — это главное, и, как сказано, я попал на путь! Рад от души.

Нет ли у Вас случайно, а если нет, то нельзя ли достать:

1) Булич. Ф. М. Достоевский и его сочинения. Истор<ико>-литературные очерки. Казань, I.

2) Михайловского. «Жестокий талант».

Мне особенно дорого в том, что я *попал* на дорогу, то — как я попал! Очерк будет художественный и трогательный, как и сам великий покойник.

Пару слов в ответ сердечно преданному К. Случевскому.

Хотя я рассчитывал представить Вам работу к 20 января, но подарите мне ещё 10 дней; хочу прочесть Страхову и Миллюкову, а также Миллеру.

А. Г. ДОСТОЕВСКАЯ — К. К. СЛУЧЕВСКОМУ

10.

6 января 1889 г.

Глубокоуважаемый Константин Константинович, Вы меня чрезвычайно обрадовали добрым известием о том, что Вы попали на настоящий путь и что работа Ваша пойдет теперь без затруднений. Я вполне убеждена, что Вы превосходно справитесь с Вашею задачей, и с большим нетерпением жду возможности прочесть очерк. Я хочу просить Вас, глубокоуважаемый Константин Константинович, приготовить статью для набора к 25-го января. Я обещала выдать последний том еще к Рождеству, и меня уже и теперь мучают подписчики своими напоминаниями. Хотелось бы выдать том в самых первых числах февраля. Простите меня, что так тороплю Вас, но так сложились обстоятельства.

Присылаю при сем две книги: «Жестокий талант» Михайловского и статьи Булича. Извините, что не доставила их вчера: пришлось долго отыскивать их между книгами.

Теперь есть еще другая просьба, но уже не моя, а моей дочери. Она завела себе «Альбом Признаний» и просит знакомых вписывать. Но каждый хочет быть четвертым или пятым, и никто не начинает альбома. Я подала было пример и написала мое признание, но пример мой оказался не заразителен. Вот дочь моя и просит Вас написать ей в альбом Ваши искренние мнения на поставленные вопросы. Она надеется, что Вы ей не откажете в ее просьбе. Альбом этот издан г-жою Кузьминской, сестрою московской графини Толстой.

Пользуюсь случаем, чтобы пожелать Вам и Вашей семье доброго и счастливого года.

Искренно преданная и уважающая А. Достоевская.

Оставьте альбом у Вашей служанки; за ним заедет моя девушка в понедельник утром.

К. К. СЛУЧЕВСКИЙ — А. Г. ДОСТОЕВСКОЙ

11.

[1889]

Соблаговолите, многоуважаемая Анна Григорьевна, — прислать также, *если есть*, чудесную статью Суворина при посещении покойного в день смерти. Помню — она горячая. Я увлечен работою и ничего другого не могу, я постоянно беседую с Федором Михайловичем.

Ваш К. Случевский.

12.

[1889]

Премного благодарен Вам, многоуважаемая Анна Григорьевна, за присылку книг, которые в полной сохранности возвращаю. Ничего не нашел. Свидетельствую Вам мою благодарность и самое искренне почтение. Жду материалов.

К. Случевский.

13.

17 января [1889]

Глубокоуважаемая Анна Григорьевна!

25 вечером, 9 часов, у меня соберутся для слушания *очерка* Майков, Миллер, Страхов, Милюков и Аверкиев. Ваше присутствие и председательствование *совершенно необходимо*. Дайте пару слов в ответ сердечно преданному К. Случевскому.

NB А что же материалы, о которых я ходатайствовал?

14.

[1889]

Глубокоуважаемая Анна Григорьевна!

Сейчас отослал корректуру. Продержу еще только одну и перешлю, для напечатания, Вам, убедительно прошу для 100 оттисков *толстую бумагу и большие поля*, я с удовольствием заплачу, чтобы было красиво.

Сердечно преданный К. Случевский.

15.

9 февраля [1889]

Возвращаю Вам, глубокоуважаемая Анна Григорьевна, материалы, любезно предоставленные мне. Они мне очень и очень пригодились — желал бы только чтобы работа моя удовлетворила вполне Вашему требованию. Пользуюсь случаем свидетельствую Вам мое глубочайшее и искреннее почтение.

К. Случевский.

16.

Посылаю Вам, глубокочтимая Анна Григорьевна, *вторую* корректуру и пишу в типографию, чтобы она верстала.

1) Чего придержаться при встрече двух кавычек;

2) Ожидаю исправления этого места.

3) Что это такое «Кроткая».

Не будете ли так добры приказать типографии *исправить и прислать сегодня*; боюсь, что ко мне не пришлют опять целых три дня.

Глубоко преданный К. Случевский.

17.

[1889]

Паки и паки, глубокоуважаемая Анна Григорьевна!  
Возвращаю любезно присланный мне *красный* экземпляр и просил бы *коричневый* — которого у меня имеется только 2-й том.

Глубоко преданный К. Случевский.

18.

[1889]

Глубокоуважаемая Анна Григорьевна!  
Препровождаю оттиск. Слав<янское> Общ<ество> обращалось ко мне, но я сказал, что не имею права без Вашего разрешения. Душевно рад, если позволите. Будьте добры и сообщите мне письменно, как и на каких основаниях устроили Вы Ваше дело в Москве? Я напечатаю об этом в «Московск<их> Ведомостях» с несколькими красноречивыми словами.

Сердечно уважающий Вас К. Случевский.

Хотелось бы иметь <нрзб> сегодня

19.

17 марта [1898]

Возвращаю с благодарностью, многоуважаемая Анна Григорьевна, но это Служевский, а не Случевский, и герб у нас другой.

Сердечно преданный К. Случевский.

20.

12 д<екабря> [1904]

Беспокою Вас, сердечнотчимая Анна Григорьевна, моею искреннюю просьбою!

Нет ли у Вас случайно моей биографии Федора Михайловича? Я собираю свои разбросанные работы, и этой книжки, которая, кажется, была по сердцу, у меня нет.

Если просьба моя может быть исполнена, то сообразовалите дать 2 слова в ответ по адресу: Фонтанка, 127.

Пользуюсь случаем и свидетельствую мое глубочайшее и искреннейшее почтение.

К. Случевский.

21.

Милостивая государыня Анна Григорьевна!

Тысячу благодарностей от меня и жены моей за любезное предложение. Не будете ли так любезны передать г. Богословскому <?> что жена <?> ожидает его сегодня или завтра, между 10 и 12 утра, или между 7 и 8 часами вечера.

С глубоким уважением остаюсь покорнейшим слугою Вашим.

К. Случевский.

Надеждинская, 19

22.

29 марта

Считаю долгом поблагодарить высокочтимую Анну Григорьевну за доставление мне 1-го тома; его не хватало мне для полноты издания и для того, чтобы засвидетельствовать Вам еще раз мое глубокое и сердечное уважение.

К. Случевский.

ДОПОЛНЕНИЯ К ИЗДАНИЮ:  
К. К. Случевский. Стихотворения и поэмы.  
СПб., 2004. (Новая библиотека поэта)

Публикация ЛЬВА СОБОЛЕВА

**I. Печатные материалы, не вошедшие в НБП**

**В ГЕРЦОГСКОМ СКЛЕПЕ В ВЕЙМАРЕ\***

Был вечер свеж и мглой объят.  
Я долго в Веймаре ходил;  
Я череп гипсовый купил,  
Который с Шиллера был снят  
С натуры, в день, когда поэт  
Был вырыт из земли, отпет  
Как бы вторично и снесён  
Толпой народа в склеп большой.  
Там под дубовую листвою  
Был Гёте раньше схоронен;  
И рядом положили их  
В гробах тяжёлых, дорогих,  
Кругом всё герцоги! в стенах  
Кресты! в огнях лампад  
Сияют надписи подряд,  
Гласят о смерти, о судьбах  
Загробных... Вечер тёмный стал;  
Я между двух гробов стоял.

\*\*\*

Я к ним пришёл не для того,  
Чтоб в склепе воздуха дохнуть,

---

\* Публикуется по изд.: XXV лет. 1859–1884. Сборник Общества для пособия нуждающимся литераторам и учёным. СПб., 1884. С. 298–301.

И не сюда лежал мой путь, —  
Но для вопроса одного:  
Гиганты чувства и ума,  
Что говорит вам смерть сама  
О том, насколько правы вы,  
Всю жизнь гонявшись за мечтой,  
За грёзой вымысла пустой,  
За сном своей же головы?  
Жизнь — труд! Полна работ и треб,  
Поэт — он даром ест свой хлеб...  
Смотрите: ластясь к берегам  
Сонливый Ильм не тот, что был,  
Он обмелел, загряз, заплыл;  
Жизнь по иным идёт путям,  
И речка вялая несёт  
Струи усталых, мутных вод!  
Смотрите: вон поверх дубов  
Казарма длинная видна,  
Как призрак в зелени бледна;  
А вместо грёз и важных снов  
И укрывавшихся наяд,  
Здесь — гогенцоллернский солдат!  
С соседних фабрик в час ночной  
В старинный герцогский приют  
Гулять подёнщики идут;  
С едва разогнутой спиной,  
Наполнив всякой пылью грудь,  
Им нужно воздуха дохнуть.  
Чего, скажите, им искать  
В бесплотных сферах ваших грёз,  
В Эгмонтах, у Маркизов Поз?  
Не лучше ль было вам молчать  
И не манить, не лгать мечтой  
Над раздражённою нуждой?  
Когда не им — тогда удел  
Поэта для других людей  
Быть песней жизни, блёсткой в ней?  
Огонь великий в нас горел,  
Как лишний факел на пирах  
Всех сытых, счастливых в судьбах!  
Изображенье вами зла,

Борьбы блуждающих страстей  
 Всечасно гибнущих людей,  
 Внушают им, что жизнь светла,  
 Что для голодных, не для них,  
 Весь гнойный трепет язв людских,  
 Для них — вся прелесть бытия,  
 Им жизни блеск, им счастья цвет,  
 Для них актёр, для них поэт...

\*\*\*

Так вопрошал два гроба я...  
 Безмолвный склеп был глух и нем.  
 Ночь воцарилась между тем.  
 Я вышел. В полной тишине  
 Туман окрестность обложил;  
 Ночь залегла среди могил,  
 А местность незнакома мне;  
 Куда идти? к семье своей,  
 Бряцающая связкою ключей,  
 Ушёл привратник. Тихий звук  
 Его шагов вдоль плит замолк...  
 Где путь мой? не возьму я в толк?  
 Тьма, обложившая вокруг  
 Могилы, и в меня вошла.  
 Поблекли мысли... отцвела  
 Душа как будто бы... взглянул:  
 Кругом ни зги! исчез, поблек  
 И мой вопрос... а тьмы поток  
 Меня как будто бы тянул  
 Куда-то прочь, в ничто, долой,  
 Бесстрастно, заодно с землёй...

\*\*\*

Вдруг — песня! кто-то шёл и пел.  
 Я слушал... Ощутил тепла  
 Прилив на сердце! песня шла  
 Рисуюсь! очерк слов горел  
 По мраку, чёткий, золотой:  
 Как спят вершины в тьме ночной,  
 Как тишь лежит среди полей,  
 Как, переждав свой срок земной,  
 И я засну, войду в покой...

Я слушал песню!.. к песне! к ней!  
 Туда, туда, там жизнь светла,  
 Там люди есть, не всюду мгла!  
 Туда идти, ещё я жив...  
 Да, где-нибудь, поверх долин  
 Горит закат в огнях вершин!  
 В любви и счастья мир красив,  
 И только тут, во тьме, я слеп!  
 Не всюду мертвенная мгла,  
 И эта мощь могил, как тут!  
 Живут же где-нибудь, живут...  
 И я пошёл, и песня шла,  
 И ярко тлея в тьме ночной,  
 Вела, несясь передо мной...

\*\*\*

И понял я: к чему поэт  
 На бесконечной толчеее  
 Людей, в их странном бытие, —  
 Я в холод ночи был согрет  
 И, как на звёзды мореход,  
 На звуки песни шёл вперёд.

### ВЕЛИКИЙ ЧЕТВЕРГ В КРЕМЛЕ В 1900\*

И царь наш отгovel с царицей, приобщившись.  
 В бесщётных улицах, гнездом гигантским сбившись,  
 Внизу, вокруг Кремля, спокойно спит Москва.  
 И час полуночный вступил в свои права...  
 А башни, будто бы каких-то великанов,  
 Погрузших по плечи, стальные шишаки,  
 Глядят с высоких стен на бег Москвы-реки.  
 Не явствен стук колёс, не слышится органо́в;  
 Молчит, упорствуя в молчаньи, сонм звонниц...  
 Сегодня читано в церквах повествованье  
 Евангелий — страх Крестного страданья...  
 На завтра пятница и вынос плащаниц.

\* Публикуется по: Московские ведомости. 1900. № 97.

\*\*\*

Спи, древняя Москва! Доверчиво, спокойно  
Твой почивает царь среди хором своих...  
Зиянье ран Христа так явственно, так знойно...  
Твой государь и ты — вы целовали их:  
Москва, Москва! В духовном единеньи  
И во взаимности народа и царя  
Что значат — злоба дня, что смена поколенья,  
Все радости весны, весь холод декабря?  
Где, как в тебе, из родников сроднившись,  
Две силы мощные пошли одним путём,  
Надеясь на одно и сообща молившись...  
И до сих пор идут со скиптром под крестом, —  
Там царь силён тобой, а ты царём хранима!  
У нас один завет! Венчанное чело,  
Меняя имена, бессмертно и светло —  
А ты, родимая, в себе несокрушима.

\*\*\*

Когда сообразить всю силу без границ,  
Что в эту ночь в Москве так мирно почивает —  
Готовясь к выносу священных плащаниц —  
То робость некая в сознание проникает:  
Для всех ли летопись былых веков ясна?  
Довольно ль явственно гласят Москвы святыни, —  
Что ты была права, не ведая гордыни,  
Что самобытностью ты, родина, сильна?

\*\*\*

Близка, не долго ждать, неделя светлых звонов,  
Почует в смерти смерть предел своих законов,  
И, как в живой листве воспрянут дол и лес,  
Придут и мёртвые сказать: Христос воскрес!

II. Архивные материалы, не вошедшие в НБП

КАНТАТА НА ДВУХСОТЛЕТИЕ ПЕТЕРБУРГА\*

I

От господских дней, дней творения,  
Как земля от вод отделялася,  
Близ реки Невы без призрения  
Топь великая оставалася!

Ой ты, злая топь, под корягами  
Разберись с собой, уменьши болот —  
Рать петровская, вся со стягами,  
От Москвы идёт, артикул несёт!

Вот гранит тебе — надевай броню!  
Щит, шишак и меч — опоясывай!  
Грянь из темной тьмы к золотому дню!  
Мощь враждебных сил прочь отбрасывай!

Застучал топор! Повела буссоль!  
Топи скорбный лик зарумянился,  
Чуть прорезали поперек и вдоль!  
Глянул град Петра! Приосанился!

Корабли пришли, на Неве стоят,  
Флаги пестрые развеваются,  
А дворцы кругом на волну глядят,  
Не по дням растут, воздвигаются.

II

За двести лет в законной славе  
Родной наш город стал велик!  
Ты не по царственной забаве,  
По мысли гения возник!

---

\* РГАЛИ. Ф. 458. Оп. 2. Ед. 1. Лист плотной бумаги, сложенный вдвое, цветные рисунки художника Н. Каразина, типография товарищества Р. Голике и А. Вильборг. С. Петербург. Кантата на двухсотлетие Петербурга. 16 мая 1703 – 16 мая 1903. Слова К. К. Случевского. Музыка М. М. Иванова.

Тобой покончены мытарства,  
Тобой построена стена!  
Наследьем княжества и царства  
Живая грань обведена!

Тобою Русь помолодела  
И к свету двинулась скорей,  
И дышит грудь во здравье тела  
Дыханьем всех семи морей.

Заветы прошлого величья  
Дней белокаменной Москвы,  
По счастью, есть в чертах обличья  
Столицы царственной Невы.

Отсюда в прочности короны  
Крепчает русская земля;  
Отсюда все большие звоны,  
Как в час призывный из Кремля!

Отсюда глянула свобода!  
Сам Бог внушил царю вещать,  
Нам, русским, мачеха — природа,  
Но мощность сил духовных — мать!!

Греми, привет! играйте, флаги!  
Но только так, чтобы сквозь вас  
Виднелись древних ратей стяги  
И клич гудел: Христос за нас!

Нашему городу — слава!  
Русской земле нашей — слава!

Государю Петру Алексеевичу — слава!  
Государю царю Николаю — слава! слава!



И пустились валдайцы из года в год  
Отливать колокольчики малые,  
Их унылый звон полюбил народ,  
Завязали на тройки удалые.

И пустились они по земле родной  
Голосить из столетья в столетье  
Новгородскому вечу — вечный покой,  
А Ивану-царю — многолетье.

### ЦЕЛУЮ НОЧЬ ПРОСИЯВШИ НА НЕБЕ...\*

Целую ночь просиявши на небе,  
Звёзды под утро,  
Словно соскучась гореть неподвижно,  
В строгом порядке,  
Все заодно, сговорившись друг с дружкой,  
С мест повскакавши,  
Ходят и пляшут и всякие игры играют.  
Бредни и сплетни,  
Шёпот и звучные песни  
В небе широком разносятся людям неслышны.  
Впрочем, не всеми:  
Пастухи на рассвете,  
Лёгкою дрожью дрожа,  
Могут сквозь сон различать  
Музыку звёзд и гармонию их голосочков.  
В звёздах, как в людях,  
Есть кавалеры и дамы, художники есть, вертопрахи,  
Спичи, банкеты, свои Ловеласы,  
Роги законным мужьям и мужьям незаконным.  
Тут-то начнётся у набожных звёзд пированье;  
Клики, Содом и Гоморра,  
Все замерцают, заскачут  
И, свет свой роняя,  
Синее небо убелят, как старца.

\* РГАЛИ. Ф. 458. Оп. 2. Ед. 6. Стихотворения Случевского. Текст записан, по-видимому, чужим почерком. Все стихотворение зачеркнуто одной чертой слева направо.

В это-то время румяное солнце  
 Красное встанет от сна и, умывши  
 Лик свой пылающий <?>  
 Светлой водой Океана,  
 Чуть только выйдет и глянет,  
 Испуганны прячутся звёзды:  
 Те в бесконечную синь, эти в тучи,  
 А эти за самое солнце уходят.  
 Небо очистится, станет <1 слово нрзб>  
 И вдруг опустеет.  
 Это <2 слова нрзб> Зевс-Громовержец  
 Видеть мог всё, что ни делают в мире:  
 Цари на тронах,  
 Рабы на цепях бесконечных,  
 Мошки на листьях деревьев,  
 И инфузории в капле воды.

### III. Варианты к стихотворениям, включённым в НБП

#### 15. ЗАРЯ ВО ВСЮ НОЧЬ\*

10–11–12 строкам соответствуют строки:

Игра луча в гранёном хрустале,  
 Дешёвых лавров ранние отравы  
 На обесцвеченном и молодом челе.  
 Ряды гробов всех величин и весу,  
 И безобразный мир видений и теней,  
 Над мнимой истиной колеблющий завесу.

13 строка:

Бой с мельницами кончен. Жизнь ясна <?>

19 строка:

Глупец подумает, что я глупей других.

---

\* РГАЛИ. Ф. 458. Оп. 2. Ед. 6. Стихотворения Случевского. Текст записан, по-видимому, чужим почерком.

25–26 строки:

Как гибнут с воплями сшибаясь поколенья,  
Как жить им хочется, как смерть борцов тяжка,

43. ПОГАС ЗАКАТА ЗОЛОТИСТЫЙ ТРЕПЕТ...\*

7 строка:

Заснёт весь мир... Предстань, предстань тогда скорее!

124. РАНО, РАНО! ГЛАЗА СВОИ СНОВА ЗАКРОЙ...  
вариант: Я ТЕБЯ РАЗБУЖУ\*\*

7 строка:

И леса осветит — великан пропадёт...

---

\* РГАЛИ. Ф. 954. Оп. 1. Ед. 7. Ноты (композитор М. М. Иванов) и слова.

\*\* РГАЛИ. Ф. 2430. Оп. 1. Ед. 812. Ноты (композитор В. В. Дианин) и слова.

## ЗАБЫТЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ Э. МЕШИНГА О Ф. СОЛОГУБЕ

СЕРГЕЙ ИСАКОВ

Имя автора публикуемых воспоминаний практически неизвестно исследователям «серебряного века» русской литературы. Между тем Э. Мешинг был любопытной личностью, представляющей безусловный интерес для историков русской литературы и — шире — культуры начала XX века.

Прибалтийский немец Эдгар Иванович Мешинг (Edgar Mesching) родился 7 марта 1875 г. в Риге, там же получил среднее образование и вслед за тем занимался в Берлинском и Цюрихском университетах, где изучал философию и экономические науки<sup>1</sup>. Вернувшись в конце 1890-х гг. в Россию, Э. Мешинг стал в Петербурге корреспондентом немецкой газеты “Frankfurter Zeitung”, одного из наиболее популярных и влиятельных органов германской прессы, имевшего распространение и за пределами Германии. Выходившая в свет с 1856 г. газета неизменно являлась рупором либеральных, демократически настроенных кругов немецкого общества. Она была закрыта в 1943 г. по личному распоряжению Гитлера.

Э. Мешинг был корреспондентом “Frankfurter Zeitung” в Петербурге в течение многих лет; одновременно он сотрудничал и в других органах немецкоязычной печати, в частности, в основной газете российских немцев — “St. Petersburger Zeitung”. Очень скоро Э. Мешинг, в совершенстве владевший немецким, русским, английским, французским и другими европейскими языками, стал заметной фигурой среди петербургских корреспондентов зарубежных газет. Он наладил широкие связи не только с близкими ему по духу русскими либералами, но имел много знакомых и в высших чиновничьих кругах Российской империи. Это открывало Э. Мешингу двери в кабинеты министров и сановников высокого ранга. Его интервью

с графом С. Ю. Витте, с П. А. Столыпиным и другими видными российскими государственными деятелями, опубликованные в “Frankfurter Zeitung”, перепечатывались всей мировой прессой, привлекали самое пристальное внимание широких кругов читателей и даже оказывали влияние на межгосударственные отношения. Как отмечал один из его коллег по перу, «Э. И. Мешинг принадлежит к той школе журналистов, которые считают своим долгом объективно освещать все события, свидетелями коих они являются». Он всегда считал главной задачей журналиста «нахождение достоверных источников информации»<sup>2</sup>. Тем не менее, лево-либеральная позиция корреспондента “Frankfurter Zeitung” вызывала частые конфликты с российской цензурой, иногда и с властями, впрочем, особенно негативных последствий это для него не имело.

Однако круг интересов Э. Мешинга ни в коей мере не ограничивался лишь политикой. Он неизменно проявлял самый живой интерес к литературе и искусству, прежде всего к театру, стал в 1900–1910-е гг. своим человеком в писательском Петербурге–Петрограде, среди столичной богемы. Как вспоминал один из современников, «Эдгар Иванович был весьма общительным человеком, откликался на все новое, интересовался всеми областями культуры и неизменно вызывал симпатии всех, с кем ему приходилось встречаться и быть ближе знакомым. Он прекрасно знал русскую литературу, любил и понимал театр»<sup>3</sup>. Этим объясняется и его знакомство с Федором Сологубом и с другими русскими писателями.

Э. Мешинг был и страстным библиофилом. Он собрал богатейшую библиотеку, в которой насчитывалось более 10000 томов.

После большевистского переворота в октябре 1917 г. Э. Мешинг остался в Петрограде. Он был чуть ли не единственным корреспондентом зарубежной прессы, который пробыл в Петрограде вплоть до 1920 г. Кстати, в Петрограде его во многом удерживала библиотека, с которой он никак не хотел расставаться. И лишь когда были распроданы почти все вещи и реальной стала угроза голодной смерти, Э. Мешинг решил бежать из Петрограда, из Советской России. В середине февраля 1920 г. он нелегально, с немалыми приключениями, через за-

мерзшее Чудское озеро перебрался в Эстонию<sup>4</sup> и обосновался в Таллинне. В публикациях на страницах местных эстонских и немецких газет Э. Мешинг красочно описал контрасты жизни в голодном и холодном красном Петрограде, в том числе обыски, расстрелы часто ни в чем не повинных людей, массовые захоронения убитых и пр.<sup>5</sup>

В Таллинне Э. Мешинг стал заведующим отделом выходившей здесь немецкоязычной газеты "Revaler Bote". В ту пору непосредственные связи Советской России с остальным миром были почти прерваны. В этих условиях "Revaler Bote" до известной степени выполняла функцию посредника, который помогал западным журналистам ориентироваться в том, что происходило в Советской России. Журналисты особенно ценили то, что Э. Мешинг хорошо знал советскую обстановку, чему способствовали его личные взаимоотношения с высшим руководством Коммунистической партии.

Впрочем, на страницах "Revaler Bote" Э. Мешинг писал на самые разные темы. Он откликался рецензиями на спектакли местного русского театра, был автором статей на историко-культурные и краеведческие темы. Некоторые из них известны и в виде отдельных оттисков<sup>6</sup>. Изредка Э. Мешинг публиковал в газете и свои переводы из русской литературы: так, 8 и 15 февраля 1922 г. в "Revaler Bote" появился в его переводе рассказ Б. Пильняка «Имение Белоконских». Здесь же он поместил и свои воспоминания о Федоре Сологубе.

Кроме того, Э. Мешинг был ревельским корреспондентом германской газеты "Vossische Zeitung", помещал он свои статьи и в других местных изданиях. Так, во второй половине 1920-х гг. Э. Мешинг сотрудничал в таллиннской русскоязычной газете «Вести дня», выступая и здесь в качестве театрального критика. Кстати, современники отмечали, что проживший много лет в Петербурге Э. Мешинг по-русски писал даже лучше, чем по-немецки<sup>7</sup>. Стиль его немецких статей, действительно, тяжеловат.

Особое значение имеют несколько публикаций Э. Мешинга в эстонской печати — в сборниках («альбомах») Союза эстонских журналистов "Õitsitud" («Костры в ночном»).

В четвертом выпуске сборника, вышедшем в 1925 г., Э. Мешинг поместил свою статью очеркового типа «Россия под знаком пера. Литературный разрез»<sup>8</sup>. Это квалифицированный, дельный и в целом достоверный обзор книготорговли, издательского дела, литературы, положения писателей в Советской России. Он основан на личных наблюдениях автора, побывавшего в Москве и Ленинграде на праздновании 200-летия российской Академии Наук и общавшегося там со своими старыми русскими знакомыми (в 1925 г. это было еще возможно). В своей статье Э. Мешинг отмечает самые заметные явления в русской советской литературе тех лет, наиболее популярных у читателей авторов. Среди прозаиков это, согласно Мешингу, Л. Леонов, К. Федин, Вс. Иванов, М. Зощенко, Артем Веселый, И. Бабель, знатоки ценят также Андрея Белого, Алексея Толстого и Бориса Пильняка. Из поэтов популярен А. Блок, много почитателей у Н. Гумилева и О. Мандельштама, но всеобщий любимец все же — С. Есенин.

Особенно интересны в статье сведения о цензуре в Советской России. Э. Мешинг, сам в свое время страдавший от царской цензуры, отмечает, что большевистская цензура несравнимо более сурова, она даже хуже той, что была в России при Николае I. От советской цензуры, в частности, очень пострадал Артем Веселый. Э. Мешинг одним из первых обратил внимание на новые формы цензурного воздействия на писателей в СССР — на «коллективную» и редакторскую цензуру. Первую осуществляют созданные в Советской России писательские объединения. «Литературное творчество поставлено под коллективный контроль... Это создает еще более страшную цензуру», — отмечает Э. Мешинг<sup>9</sup>. Вместе с тем, он констатирует, что материальное положение писателей улучшилось, хотя все равно советские авторы живут хуже западных.

В пятом выпуске сборника "Õitsituled", вышедшем в 1926 г., помещен мемуарный очерк Э. Мешинга «Воспоминания о петербургской богеме»<sup>10</sup>. Он воскрешает картину столичной литературно-артистической богемы начала XX в.

Этими публикациями Э. Мешинг внес свою лепту и в историю русско-эстонских литературных связей 1920-х гг. Надо

заметить, что такого рода материалы на страницах эстонской печати тех лет появлялись весьма редко.

В начале 1929 г. Э. Мешинг переехал из Таллинна в Ригу<sup>11</sup>, где сотрудничал в ряде газет. Он продолжал печататься и в «Revaler Bote». В последние годы Э. Мешинг жил в Риге, как указывается в его некрологе, «в стесненном материальном положении»<sup>12</sup>. Там он и умер в рижской больнице 6 ноября 1933 г. от кровоизлияния в мозг.

Публикуемые ниже в нашем переводе воспоминания Э. Мешинга о Федоре Сологубе появились в газете «Revaler Bote» в конце 1927 г. Они были своеобразным откликом на известие о кончине писателя. Между прочим, смерть Ф. Сологуба вызвала много откликов в местной эстонской, русской и немецкой прессе. Это является свидетельством достаточно широкой известности Федора Сологуба у здешних читателей, любителей литературы, причем не только русских. Этому, вероятно, способствовало и то, что Ф. Сологуб в 1909–1915 гг. каждое лето отдыхал в Эстонии, на Нарвском взморье — в Шмецке (ныне часть Нарва-Йыэсуу), Удриасе, Мерекюла, Тойла. Целый ряд стихотворений и рассказов тех лет отражает его эстонские впечатления<sup>13</sup>. К тому же в 1921 г. в таллинском издательстве «Библиофил» вышло два сборника Ф. Сологуба — «Сочтенные дни» (включает рассказы и драматическую сказку) и «Небо голубое» (стихотворения). В местных литературных кругах было известно о том, что в 1921 г. Ф. Сологуб с супругой должен был приехать в Эстонию.

Воспоминания Э. Мешинга о Федоре Сологубе содержат сравнительно мало новых фактов — того, что нам не было бы известно о жизни и творческом пути писателя из других источников. Но они интересны как некая «квинт-эссенция» образа писателя, сложившегося в столичной «интеллигентной» среде, в окололитературных кругах, к тому же изложенная полуиностранцем, каковым был Э. Мешинг. Публикация воспоминаний позволяет нам познакомить читателя с весьма любопытной фигурой самого мемуариста, прибалтийского немца, получившего образование в Германии и Швейцарии и вошедшего в литературный и художественно-артистический мир

Петербурга самого конца XIX – начала XX в. Как мы уже отметили, личность Э. Мешинга до сих пор не привлекала внимания исследователей.

Воспоминания Э. Мешинга, насколько нам известно, никогда не перепечатывались. Наш перевод сделан по тексту их первопубликации: *Mesching, Edgar. Fjodor Kusmitsch Ssologub. 1863–1927. Erinnerungen // Revaler Bote. 1927. 21. Dez. № 292 (1. Beilage).*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Источниками приводимых далее биографических сведений о Э. Мешинге послужили прежде всего его некрологи: *Edgar Mesching // Revalsche Zeitung. 1933. 9. Nov. № 257*; Э. И. Мешинг // *Вести дня. 1933. 10 нояб. № 264. С. 1.* Использованы и др. печатные материалы.
- <sup>2</sup> Э. И. Мешинг переселился в Ригу // *Вести дня. 1929. 10 янв. № 9. С. 1.*
- <sup>3</sup> *Вести дня. 1933. 10 нояб. № 264. С. 1.*
- <sup>4</sup> Драматическую историю своего бегства из Петрограда в Эстонию Э. Мешинг рассказал в публикации: *Meshing, E. Minu põgenemine kommunismi maalt // Päevaleht. 1920. 2. märts. Nr 49. Lk 3.*
- <sup>5</sup> См.: *Meshing, E. Peterburi pildid // Postimees. 1920. 5. märts. Nr 59. Lk 1*; 9. märts. Nr 64. Lk 1; 12. märts. Nr 68. Lk 1; *Edg. M. Skizzen aus dem Roten Rußland // Revaler Bote. 1920. 11. März. № 57. S. 2–3.*
- <sup>6</sup> См., напр.: *Mesching Edgar / Zum 50. Todestag Dr. Bertram und Dr Bertrams der Verfasser der "Baltischen Skizzen". Eine literarische Würdigung. Reval: Revaler Bote, 1925.*
- <sup>7</sup> *Revalsche Zeitung. 1933. 9. Nov. № 257.*
- <sup>8</sup> *Meshing, E. Venemaa sule tähe all. Kirjanduslik läbilõige // Öitsituled. Koguteos. IV. 1925. Lk 92–94.*
- <sup>9</sup> *Ibid. Lk 94.*
- <sup>10</sup> *Mesching, E. Mälestusi Peterburi boheemkonnast // Öitsituled. Koguteos. V. 1926. Lk 68–72.*
- <sup>11</sup> Э. И. Мешинг переселился в Ригу // *Вести дня. 1929. 10 янв. № 9. С. 1.*
- <sup>12</sup> *Вести дня. 1933. 10 нояб. № 264. С. 1.*
- <sup>13</sup> См. об этом в нашей статье: *Исаков С. Федор Сологуб и Эстония // Учитель. 1998. № 2. С. 8.*

Эдгар Мешинг  
Федор Кузьмич Сологуб. 1863–1927.  
Воспоминания

Перевод с немецкого, публикация и  
комментарии СЕРГЕЯ ИСАКОВА

Был конец 90-х годов XIX столетия, когда я впервые услышал о Сологубе. Один из его юных коллег — Сологуб был учителем городского училища и из-за псевдонима его часто путали с носителями графской фамилии<sup>1</sup> — с наивным удивлением рассказал мне, что Федор Кузьмич написал рассказ и получил за него из журнала «Северный вестник» гонорар в 3000 рублей, который, я думаю, в три раза превосходил тогдашнее годовое жалованье учителя начальной школы. И при том этот рассказ — «чисто декадентская чепуха», добавлял мой осведомитель, грубоватый материалист по своим убеждениям. Когда же он пересказал содержание этого «декадентского» рассказа, во мне пробудился живой интерес к его автору. Это был рассказ «Тени», которым Сологуб дебютировал в русской литературе<sup>2</sup> и в котором он нарисовал ставшую в конце концов для него характерной реалистическую фантазию о тревожной душевной жизни ребенка. Герой живет как бы под гипнозом игры теней, которые оживают для его развлечения на освещенной стене усилиями измученных материнских рук. И после смерти ребенка сама безутешная мать поддается чарам этих жутких теней, чья темная мощь оказывается сильнее сопротивления, которое могли оказать этой силе ее ослабевшие больные нервы<sup>3</sup>. Эту трагическую историю Сологуб рассказал с такой впечатляющей силой, что она должна была потрясти любого читателя.

С этого времени я не переставал интересоваться Сологубом, слышал иногда, что его называют «чародеем» «тайновидцем», но не имел случая лично встретиться с ним, несмотря на то, что постоянно вращался в литературно-художественных кругах и имел общих с Сологубом друзей, которые, как и я, внимательно следили за его новыми произведениями. В 1896 году внимание привлек его первый небольшой том стихотворений<sup>4</sup> — не столько своим мрачным содержанием, где уже существенную роль играли тени, мечты и смерть, сколько суверенным господством формы и своеобразным, но мастерским использованием языка.

Сологуб, уроженец Петербурга, жил тогда — и это очень характерно для него — в одном из наиболее грязных закоулков столицы, в до предела замызганном доме, со своей сестрой<sup>5</sup>, не очень-то отличавшейся от брата-поэта, «чародея», который мог весь вечер просидеть в компании, не проронив ни слова. И если он иногда что-то и изрекал, то нечто малоприятное, совсем не то, что хотелось бы от него услышать.

Всякого рода сплетни о Сологубе получили тогда широкое распространение в кругах богемы, в них, вероятно, не было и искорки правды.

Сологуб был поначалу осмеян, признан в полной мере лишь немногими, а затем за одну ночь стал знаменитым — как автор «Мелкого беса»<sup>6</sup> (в немецком переводе названного «Демон»<sup>7</sup>), романа, который в художественной форме представил читателям мистически постигнутую квинт-эссенцию русского мещанства<sup>8</sup> (мелкой буржуазии). Это было открытием для России одной из самых темных сторон русской психики, над объяснением которой уже трудились — каждый на свой манер — Гоголь и Достоевский. Насколько далеко от русских немецкое или вообще западноевропейское филистерство, настолько они склонны погружаться в болото того мещанства, которое в экзальтированной форме находит выражение в образе Передонова, героя сологубовского романа.

С этого времени я уже неоднократно встречался с Сологубом, но между нами не было ни того, что можно было бы назвать близким знакомством, ни разговоров на «интимные»

личные темы. Тому и другому я обязан Анастасии Николаевне Чеботаревской, только что возвратившейся из Парижа молодой писательнице и переводчице<sup>9</sup>. Мы как-то раз ужинали с ней в литературном ресторане «Вена»<sup>10</sup>, как вдруг в зале появился Сологуб и присел за наш столик. Появление Сологуба в ресторане и то, что он подсел к нам, уже само по себе было чем-то из ряда вон выходящим для этого очень своеобразного, скрытного, постоянно погруженного в себя человека. Еще больше я был удивлен, когда Сологуб, известный своей бережливостью (несмотря на получаемые им высокие гонорары), заказал какое-то дорогое питье и стал рассказывать о том, как он, только недавно познакомившийся с Анастасией Николаевной, безуспешно разыскивал ее целый день, пока кто-то не посоветовал ему зайти в «Вену», где ее часто можно было застать. Сологуб казался совершенно изменившимся, совсем не таким, как обычно, и после этого «признания», которое также представлялось совершенно неожиданным для него, стал весьма словоохотливым, причем в том, что он говорил, не было ничего злого, ехидного, он явно старался со слегка наивной откровенностью завоевать благосклонность Анастасии Николаевны. Ей же было свойственно воспринимать жизнь не в темных, а в розовых ее тонах, и уже поэтому она, казалось, не очень подходила «серьезному» мрачноватому поэту, особенно учитывая разницу в их возрасте — Сологуб был уже тем, кого у англичан принято называть эфемизмом *elderly gentleman*<sup>11</sup>. Все говорило о противоположных друг другу характерах, о людях с разным образом мыслей, о разнородных натурах. Но у мужчин с интеллектом выше среднего любовь всегда нечто таинственное, загадочное. Если у женщин в 99 случаях из 100 можно точно определить, почему они любят или выходят замуж за того, а не за другого мужчину, то подобное определение у выдающихся представителей сильного пола «причинности» их любви почти всегда невозможно. Так и для меня осталось непонятным, что привело Сологуба, такого, каким я его знал, к этой добросердечной, одаренной и, наверно, очень симпатичной, но пропитанной духом богемы «литературной» даме.

Некоторое время спустя после этого очень затянувшегося и содержательного вечера в ресторане «Вена» услышал я, что Анастасия Николаевна и Федор Кузьмич стали счастливой парой, и вскоре при одной случайной встрече в ресторане имел возможность лично убедиться в этом, тем более, что влюбленная пара, как это было принято в Петербурге, сразу же пригласила меня к себе на чай.

С тех пор Сологуб с неизменной симпатией относился ко мне, он видел во мне не только друга своей супруги, но и кого-то вроде крестного отца их поздней счастливой любви. И уже совсем в конце, в тяжелейший период большевистской поры, когда я случайно встретил Сологуба на Невском проспекте, он пригласил меня заглянуть к ним домой (он тогда проживал в версте отсюда на Васильевском острове), чтобы попить чайку с Анастасией Николаевной и отведать пирога, который он где-то добыл для нее и осторожно, двумя руками, держал перед собой.

Такова была моя последняя встреча с этим милым человеком. На обратном пути я задумался над тем, как иногда — однако достаточно редко! — из самых противоположных натур получается счастливая пара, ибо любовь таит в себе волшебство, которое сознательно или бессознательно учит людей приспособляться друг к другу: Сологуб под влиянием супруги стал другим, но и Анастасия Николаевна изменилась и как любящая секретарша вошла в мир творчества поэта, стала его помощницей во всем в повседневной «практической» жизни, она жила только для Федора Кузьмича, как и он для нее.

Позже я случайно слышал, что Сологубы из голодного Петербурга бежали куда-то в провинцию и им посчастливилось приобрести там корову, которая не только обеспечивала их молоком, но и вообще помогла добывать средства к существованию.

И затем, уже здесь, в Ревеле, получил я печальное известие, что нервы супруги Сологуба в большевистском окружении окончательно сдали и в какой-то момент она не выдержала и покончила жизнь самоубийством, причем как раз тогда, когда вопрос об эмиграции супружеской четы не только был уже

решен, но должен был вот-вот воплотиться в жизнь<sup>12</sup>. Несчастная бросилась в Невку. Ее труп был найден значительно позже.

Сологуб от всего произошедшего был на грани умопомешательства. Позже он до известной степени поправился, но многие странности остались.

Теперь, после затяжной болезни, приведшей к воспалению легких, смерть унесла его из этого мира, который всегда был чужд поэту Сологубу и который он мог принять только как посредника в любви к Анастасии Николаевне и никогда как «пустое чудовище», каковым он ему неизменно представлялся. Смерть была ему всегда ближе, чем жизнь. Он всегда был готов следовать за зовом смерти и, конечно, в последний миг своей жизни видел в ней избавление и с примиренностью бедняка шел к ней.

Многое из того, о чем писал Сологуб, не будет *ktema eis aei*<sup>13</sup> — вечным достоянием человечества, но его задушевные рассказы о детях и его книга о демонической чудовищности мира русского мещанства еще долго будут привлекать внимание читателей и покойный поэт займет свое место в истории русской литературы.

## КОММЕНТАРИИ

- <sup>1</sup> С графами Соллогубами. Среди представителей этого аристократического рода были и писатели (граф Владимир Александрович Соллогуб, 1813–1882).
- <sup>2</sup> Рассказ «Тени» был опубликован в журн. «Северный вестник» (1894. № 12. С. 1–20). Впоследствии он печатался под несколько измененным наименованием — «Свет и тени». Первый сборник рассказов Ф. Сологуба также носил название «Тени» (1896). Собственно, рассказ не был дебютом Ф. Сологуба в литературе. На самом деле первое выступление Ф. Тетерникова в печати состоялось десятью годами раньше, когда в одном петербургском журнале для детей было напечатано его стихотворение «Лисица и еж» (Весна. 1884. № 4. С. 117–119). Но, действительно, известность Ф. Сологуба как прозаика началась с публи-

каций его рассказов в «Северном вестнике» и с появления сборника «Тени».

- 3 Здесь мемуаристу изменила память. На самом деле в рассказе не идет речи о смерти ребенка. Он заканчивается тем, что мать вместе с сыном увлекается таинственной мистической игрой теней и «в глазах их светится безумие, блаженное безумие».
- 4 Речь идет о сборнике «Стихи. Книга первая», вышедшем в свет в декабре 1895 г.
- 5 С 1892 г. Ф. Сологуб жил в Петербурге вместе с сестрой — Ольгой Кузьминичной Тетерниковой (1865–1907), с которой он был очень дружен. Они проживали на одной квартире вплоть до смерти Ольги. Ф. Сологуб всегда вспоминал о ней с чувством глубокой нежности. См. о ней: *Черносвитова О. Н.* Материалы к биографии Федора Сологуба // *Неизданный Федор Сологуб.* М., 1997. С. 232–235.
- 6 Э. Мешинг прав, когда он утверждает, что Ф. Сологуб получил всероссийскую известность, стал по-настоящему знаменитым именно благодаря своему роману «Мелкий бес», вышедшему отдельным изданием в марте 1907 г. и вслед за тем неоднократно перепечатававшемуся. Но утверждение Э. Мешинга, что это произошло за одну ночь, — явное преувеличение. На самом деле роман «Мелкий бес», законченный еще в 1902 г., сначала встретил непонимание со стороны издателей и критиков и был откровенно недооценен ими. Публикация отдельных глав романа в 1905 г. в журнале «Вопросы жизни» не вызвала хвалебных отзывов.
- 7 Первый перевод романа на немецкий язык вышел в 1919 г. и носил название “*Der kleine Dämon*” («Маленький демон»).
- 8 Слово «мещанство» дано в тексте воспоминаний в транслитерированном виде — *Meschtschanstwo* и поэтому требовало разъяснения для немецкого читателя, оно и приведено в скобках.
- 9 Анастасия Николаевна Чеботаревская (1876–1921) — писательница, переводчица. Приехала из Парижа в Петербург осенью 1905 г. и стала работать в редакции «Журнала для всех», затем в газете «Товарищ». Познакомилась с Ф. Сологубом в 1907 г., когда задумала подготовить и издать книгу автобиографий современных русских писателей. Это положило начало их сближению. Совместная супружеская жизнь началась после завершения дачного сезона 1908 г. Официальное бракосочетание состоялось 14 сентября 1914 г. См. вступительную статью А. В. Лаврова к публикации: Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская // *Неизданный Федор Сологуб.* С. 290–302.

- <sup>10</sup> «Вена» — петербургский ресторан (ул. Малая Морская д. 13/8), популярный в столичных литературно-художественных кругах. Об этом ресторане как месте встреч петербургской богемы и о его хозяине Осипове Э. Мешинг писал и в другом своем мемуарном очерке — «Воспоминания о петербургской богеме» (Öitsituled. V. 1926. Lk 68). О посещении этого ресторана и о предполагавшихся там встречах с А. Н. Чеботаревской Ф. Сологуб упоминает в письмах к ней от 12–13 и 20 января 1908 г. (см.: Неизданный Федор Сологуб. С. 306–307). Описываемая здесь встреча, скорее всего, могла произойти в самом конце 1907 или в первых числах января 1908 г.
- <sup>11</sup> *Elderly gentleman* (англ.) — пожилой джентльмен, джентльмен преклонного возраста.
- <sup>12</sup> А. Н. Чеботаревская 23 сентября 1921 г. вышла из дома, с дамбы Тучкова моста бросилась в реку и утонула. Ф. Сологуб уже с конца 1919 г. стал испрашивать разрешения властей на выезд за границу, но долгое время его ходатайство оставалось без ответа. В начале 1921 г. разрешение, как будто, было получено, но затем аннулировано. И лишь в сентябре 1921 г. последовало уже официальное разрешение на выезд супружеской четы за рубеж, в Эстонию, где их уже ждали. См. об этом в цит. выше статье А. В. Лаврова (Неизданный Федор Сологуб. С. 300. См. также с. 381, 384).
- <sup>13</sup> *Ktēma eis aei* (греческ.) — известное греческое изречение: нетленное сокровище, непреходящая ценность.

## RESÜMEE

*Andrejevi kiht Bloki näidendis "Saatuse laul" («Песня Судьбы»)*

Dina Magomedova

Artiklis analüüsitakse Leonid Andrejevi loomingu reministsentse Aleksandr Bloki draamas "Saatuse laul".

Teemat "Blok ja Leonid Andrejev" on 1960.–1970. aastatel põhjalikult käsitletud Tartu kirjandusteadlane V. I. Bezzubov. Suurem osa võrdlustest ja tähelepanekutest on tehtud Bloki kriitilise proosa põhjal. Bloki ja Andrejevi dramaturgia põhimõtteid pole kunagi süsteemselt kõrvutatud, eraldi tekstipõhiste seoste väljaselgitamisest rääkimata. Puuduvad ulatuslikumad võrdlevad uurimused Andrejevi loomingu reministsentsidest Bloki lüürikas.

Bloki-käsitlustes on korduvalt esitatud küsimusi "Saatuse laulu" mitmesuguste allikate kohta. Ühtegi näidendi olemasolevatest interpretatsioonidest vaidlustamata ja ümber lükkamata peab autor vajalikuks viidata veel ühele tekstile, mis kuulub nn "Andrejevi kihti" koos draamaga "Inimese elu" («Жизнь Человека»). Jutt on Andrejevi jutustusest "Pimedus" («Тьма»), mis ilmus 1907. a almanahhis "Šipovnik" ja 1907.–1908. aastatel pälvis rohkem kriitikat.

"Saatuse laulus" eraldi välja toodud "Andrejevi kiht" ei välista selle mõistmist maailma vangistatud Hinge gnostilise süžee kaudu. Vastupidi, meile avaneb veel üks "vastavuste" plaan, mis võimaldab draama mõtte rohkeid ümberkodeerimisi teksti suhestumise kaudu erinevate allikatega. Sellest, et Andrejevi jutustuse tekst sisaldab potentsiaalselt mitte ainult empiirilist, vaid ka universaalset sümbolset mõtet, annab tunnistust mitte ainult artiklis viidatud evangeelne alltekst, vaid ka "Pimeduses" selgelt tajutavad "igavese tagasipöördumise" ja muistse "mälestuse" motiivid, mis on erakordselt olulised ka "Saatuse laulus".

*K. Slutševski ja M. Lermontov  
(viiejalalises trohheuses Slutševski luuletustest)*

Lea Pild

Artiklis analüüsitakse vene sümbolistide eelkäija Konstantin Slutševski viiejalalises trohheuses luuletusi. Metodoloogiliselt osutub artikli autori jaoks tähtsaks Kirill Taranovski töö "Luulerütmi ja teema vahekorra", milles on kasutatud mõistet "Lermontovi tsükkel". Viimasesse lülitab Taranovski kõik luulevariatsioonid, mis on loodud XIX sajandil Lermontovi luuletuse «Выхожу один я на дорогу...» eeskujul.

K. Slutševski on pöördunud selle Lermontovi teksti poole kogu oma loomingu vältel vähemalt kaheksal korral. 1898. aastal ilmunud "Kogutud teostes" asuvad Lermontovi luuletusest inspireeritud tekstid üksikute luuleraamatu osade või tsüklite "piirimail". Järelikult on "lermontovlikel" tekstidel eriline funktsioon Slutševski "Kogutud teoste" kompositsioonis.

Oma loomingu algusaegadest peale orienteerus Slutševski üsna teadlikult just Lermontovi poeediisiksusele. Seda soodustasid ka kirjanduskriitikud, kes juba 1850.–1860. aastate piirimail kuulutasid Slutševski "teiseks Lermontoviks" (Apollon Grigorjev). Slutševski samastas end kuulsa poeediga vaid varjatult, kuid avalikult astus Lermontoviga pidevalt poleemikasse, süvendades oma luules "lermontovlikke" antiteese. Lermontovi luule üks keskseid teemasid on Hea ja Kurja vastasseis. Sama vastanduse leiame ka Slutševski luulest. Lermontovi jälgedes püüdis Slutševski oma luuletustes kirjeldada Kurja (kui kõige Oleva alge) modifikatsioone. Oma loomingulise teekonna lõpul teeb Slutševski katse luua esteetilis-intellektuaalne utopia. See realiseerub poeetilise jutustusena teispoosusest (Slutševski luuletsükkel "Hauatagused laulud"), mis Slutševski arvates peaks kindlasti eksisteerima, kuna vaid usk hinge surematusse võib päästa inimkonna totaalset masendusest.

*Pasternaki naaber: Zinovi Davõdovi elulookirjeldus*

Oleg Lekmanov

Artikkel käsitleb praeguseks täiesti unustatud prosaisti ja luuletaja Zinovi Davõdovi (1892–1957) elu ja loomingut. Toetudes arhiivimaterjalidele ja luuletustele ainsast, autori eluajal ilmunud luule-raamatust “Veter” (Tšernigov, 1919), rekonstrueerib autor Davõdovi elulooseigid, mis olid iseloomulikud 1920ndate aastate lõpu vene ja ukraina noortele modernismi poole püüdlevatele literaatidele.

*M. Tsvetajeva kirjanduslik lähikond 1900-ndatel aastatel: luuletaja kirjanduslikust debüüdist*

Maria Borovikova

Artikkel käsitleb Marina Tsvetajeva poeeditee algust tema loomingu-  
guliste sidemete kontekstis sümbolist Lev Kobõlinskiga (Ellis). Ühtlasi tehakse katse valgustada lähemalt nende suhete lugu.

Tsvetajeva kogumikus «Вечерний альбом» (1910) ilmusid ajavahemikus 1908–1910 kirjutatud luuletused. Sel perioodil suhtles Tsvetajeva tihedalt poeet Ellisega. 1910-ndatel aastatel andis Ellis välja kaks luulekogumikku — “Stigmata” (1911) ja “Argo” (1914). Teises kogumikus ilmusid luuletused, mis olid kirjutatud aastatel 1905 kuni 1913 — seega perioodil, mil Ellis tihedalt õdede Tsvetajevatega suhtles. Ellise kogumik on üles ehitatud lähitult tema sümbolistlikust maailmavaatest — iga osa sümboliseerib teatud etappi lüürilise kangelase müstilisest teekonnast. Esimene osa «Табакерка с музыкой» sümboliseerib “kaotatud paradiisi”, mis on seotud lapseõlvemaailmaga. Seal on kolm luuletust pühendusega Tsvetajevatele. Kuid autor märgib lisaks sellele, et kõik kogumiku “Argo” esimese osa luuletused arendavad kogumiku «Вечерний альбом» teemat. Lapse maailmal, “kaotatud paradiisi” maailmal on oma keel — see on unenägede ja muinasjuttude maailm ning poeet üritab “kaotatud paradiisi” taas leida, pöördudes nende “lapse maailma” representeerivate žanrite poole. Kuid tema üritus on asjatu — une ja muinasjuttude keel on mõistetav vaid lapse vastuvõtlikule teadvusele, mille Poet on juba igaveseks kao-

tanud. Osutub, et ideaalne poeet, kes vastab sellele tõelisele, kuid kaotatud maailmale, on laps-poeet. Sellist ideaalset poeeti nägi Ellis noores Marina Tsvetajevas. Autor oletab, et see mõjutas Tsvetajevat ennast — Tsvetajeva esikkogumiku lüürilise laps-kangelase kuju on otseselt seotud Ellise teoreetilise kontseptsiooniga.

*«Имя твое — птица в руке»:  
millest on tehtud Tsvetajeva luuletused*

Roman Voitehhovitš

Tsvetajeva luuletust «Имя твое — птица в руке...» (1916) on põhjalikult uuritud, kuid seost esimese värsirea «Есть имена, как душиные цветы...» (1915) poetikaga ei ole täheldatud. Mõlemal juhul rikastab teksti adreassaadi nime assotsiatiivne ulatus. “Sofija Parnok” ja *dušnõje tsvetõ* (umbesed lilled) seostub kasvuhoonega, prantsuskeelsete sõnadega *soif* ja *parfum*. Paronüümiline tähendus tõrjub välja nime Sofja etümoloogilise tähenduse. Tsvetajeva jaoks on väärtuslikud nii nimede päritolu kui ka nende kõla (siit ka nimede Ariadne ja Antrilija võrdlus). “Maailmanimede Helena, Roland, Caesar salapärasest tõmmet” selgitas Tsvetajeva nende “kõlaga” ja oma kuulumistajuga.

Jakobsoni järgi on nimi märk, millel puudub oma tähendus. Täheenduse puudumine avab võimalused interpretatsioonidele. Sama toimub ka “tumedate/pimedate” sõnadega — glossidega (vrld luuletus “Kurlõk”). Mõnikord osutub tumedaks ka loetud raamatu pealkiri, näiteks “Ars Amandi” (vrld “Kak žgutšaja, ottotšennaja lest’...” / nagu põletav, lihvitud meelitus...). Tsvetajeva kirjutas: “Pealkiri on hea, see mind paeluski”.

Luuletuses Blokile asendab Tsvetajeva nime Blok “proosalise” semantika (vrld vene *блок*, prantsuse *Bloc*, saksa *Block*: rahn, ehitusplokk jne) “luulelisega”. Tekst on üles ehitatud erinevate metafooride ahelana. Autor üritab, kuid ei suuda “tabada” Bloki nime. See avaldub esimeses kaksikvärsis: «Имя твое — птица в руке, Имя твое — льдинка на языке...» / Sinu nimi on nagu linnuke peos / Sinu nimi on nagu jääkristall keelel. Lind rabeleb käte vahelt välja, jääkristall sulab (vrld lumehelbe motiiviga luuletuses

“Ošibka”). Nagu ütleb vanasõna, käes võib olla vaid “varblane”, aga mitte “kurg” (s.o mittevajalik). Bloki nimi libiseb käest tänu illusoorsele ja lühidusele: «Одно единственное движение губ. Имя твое — пять букв».

Kolmandas kaksikvärssis ei libise see, mis oli käes ja suus, enam minema: «Мячик, пойманный на лету, Серебряный бубенец во рту...» Pallikene ei lenda eesmärgini ja kelluke ei helise suus. Neljas kaksikvärss: «Камень, кинутый в тихий пруд, Всхлипнет так, как тебя зовут...». Kivi kaob, kuid see on juba purustav, mitte habras. Tsvetajeva läheneb sõna *блок* semantikale, kuid “tehnilised” assotsiatsioonid on asendatud “lapselikega”: lapsele on iseloomulik soov linnupoeg või lumehelbeke kinni püüda, võtta suhu kõristi (“kelluke”), visata kivi vette.

Üha selgemalt eristub võrdlustes heliline komponent. *Блок* muutub helijäljenduseks («бульк»/mulks, «цок»/plaks jne). Tsvetajeva kirjutab, et Mandelštami luuletus «Звук осторожный и глухой...» tekitab «ebatavaliselt ulatuslikud assotsiatsioonide ringid», tema luuletuses on samasugused “ringid” üksteise järel fikseeritud. Lõpupoole ilmuvad riimid sõnaga *блок* samast riimipeas. Viimane sõna *глубок* on juba Bloki nime ja veel ka sõna *Бог* anagramm.

Siin on märgatav side Mandelštami luuletusega «Образ твой, мучительный и зыбкий...». Mandelštami kangeline teeb vea, millest tahab hoiduda Tsvetajeva lüüriline “mina”: ta nimetab otse «образ твой»/sinu kuju (“Issand”), ja kuju kohaloleku tunne lahkuib “linnuna”, jättes rinna “korvi” tühjaks. Tsvetajeva loobub etteantud tähendustest, seepärast õnnestub tal “kinni püüda” uusi. Sama võib täheldada ka meetrumi tasandil, kus Tsvetajeva läheneb vabavärsile, kuid säilitab seejuures riimi. Seega ei saavuta ta lihtsalt vabadust, vaid omapära, loob uusi tähendusi ja võimalusi.

*Jevgeni Zamjatini “Mälestused Blokist”: genees ja struktuur*

Fjodor Vinokurov

Zamjatini ja Bloki keerulisi omavahelisi suhteid, mis olid tingitud lahkavamustest mitte ainult esteetiliselt, vaid ka ideelisel pinnal,

pole seni spetsiaalselt uuritud. Käesolev artikkel üritab mõningal määral seda tühimikku täita. Artikli objektiks on Jevgeni Zamjatini "Mälestused Blokist" s.o. tekst, mis kujutab endast Zamjatini Bloki-retseptiooni nii isiksuse kui loomingu tasandil.

Erilist tähelepanu pälvivad faktivead Zamjatini "Mälestuste" tekstis, seda enam, et nimetatud teost kasutatakse sageli biograafiliste faktide allikana Bloki 1918.–1921. aastate tegevust ja loomingu käsitlevas teaduslikus kirjanduses.

Võrreldes "Mälestusi" teiste (ilukirjanduslike, publitsistlike ja biograafiliste) allikatega, ilmneb selle teksti kahetine iseloom — juba väljakujunenud "valemite" kasutamine on sundinud autorit fakte transformeerima. Antud juhul oleks korrektsem rääkida pigem juba iga fakti transformeerimise *astmest* (või usaldusvääruse *astmest*) kui usaldusväärusest/mitteusaldusväärusest.

Zamjatini "Mälestused Blokist" on erilised ka selle poolest, et memuaaride vormis esitatakse sisuliselt kontseptuaalne artikkel. "Mälestuste" episoodide süsteemne kõrvutamine Zamjatini muude biograafiliste ja publitsistlike tekstidega lubab järeldada, et "konstrueeritus" ja "pseudo-tõepärasus" on antud teksti ülesehituse põhimõttelised iseärasused.

Zamjatin konstrueerib süžee kahe põlvkonna autoritest, kes poleemika käigus avastavad sügava loomingu ja isiksustevahelise suguluse: tees (Blok — Kauni Daami laulik) — antitees (Blok — "Kaheteistkümnne" ja "Sküütide" autor) — süntees (Blok — tulise Kauni Daami — revolutsiooni laulik).

Blok on kui Zamjatini elu- ja loomingu kontseptiooni kehas. "Mälestuste" faktivead ja moonutused (mis on seletatavad materjali esitamise kontseptiooni, mitte puuduliku mäluga) on tingitud teose publitsistlikust iseloomust. Kõige selgemalt ilmneb see eripära lõppvariantist välja jäänud, "Mälestuste" publitsistlikku alust paljastavates osades.

*Hieronymus Jassinski Anton Tšehhovi kirjanduslikust staatusest*

Jelena Nõmm

Artiklis vaadeldakse Jassinski suhtumise dünaamikat tema noorema kaasaegse Anton Tšehhovi kirjanduslikesse edusammudesse. Analüüsi objektiks on Jassinski 1890–1900. aastate kirjanduskriitilised artiklid. Kirjandusliku edu fenomen huvitab Jassinskit ammu- sest ajast — juba 1880. aastate keskpaigast püüab ta sihipäraselt leida suhet oma lugejaskonnaga. Saanud 20. sajandi alguses mitmete ajakirjade kirjastajaks ja toimetajaks, tekkis Jassinskil taas vajadus tabada lugejate maitset ja võita nende poolehoid. Teisalt pani sajandivahetus mõtlema kirjanduse arengu, kirjanike kanoniseerimise, kirjanduslike “auastmete” ning suuruse ja labasuse üle kunstis.

Juba 1890. aastate esimesel poolel reageeris Jassinski üsna tundlikult Tšehhovi teoste populaarsusele lugejate hulgas. Isegi tema positiivsed retsensioonid Tšehhovi kogumikele sisaldasid kahemõttelisi detaile kirjaniku kohta. Tšehhovi kanoniseerimise aktiivse protsessi ajal 20. sajandi alguses esindas Jassinski opositsiooni. Oma kirjanduskriitilistes artiklites püüab Jassinski tõestada, et Tšehhovi edusammud kirjanduses ja lugejaskonna huvi tema teoste vastu on vähese kirjandusliku talendi tunnus.

Jassinski suhtumisel Tšehhovi kuju kanoniseerimise protsessi olid ilmselged põhjused. Ta hindas oma noorema kaasaegse edusamme kirjanduses iseenda ebaõnnestumiste taustal. Jassinski poolt ülesehitatud kirjanduslikud hierarhiad ja “suurte inimeste” teooriad peegeldasid tegelikult tema mõtteid ta enese kohast kirjanduses. Auahne ja ettevõtliku inimesena püüdis Jassinski igati kirjandusliku kuulsuse poole. Isiklike kogemuste põhjal veendus ta, et kirjaniku populaarsus lugejate seas ei tähenda veel tema staatuse tunnustamist ja kindlustamist “suure kirjanduse” maailmas. Seejuures ärritas Jassinskit Tšehhovi näide — kirjanik ei teinud erilisi jõupingutusi, et saavutada edu nii lugejaskonna juures kui ka tunnustust kirjanike seas. Samas rõhutas ka Jassinski, et Tšehhovi annet tunnustasid erinevad, omavahel opositsioonis olevad kirjandusrühmitused.

Iseenda ja Tšehhovi kirjanduslikku karjääri võrreldes nägi Jassinski seal palju ühist: sarnane algus, sarnaste žanrite, teemade ja süžeede kasutamine. Erinevused hakkasid ilmnema 1880–1890. aastate vahetusel (nimelt Tšehhovi talendi küpsemisel ja tema koha kindlustumisel kirjanduslikul Olümposel). Tšehhovit 20. sajandi alguses “suurte kirjanike” reast välja lülitades ja talle kiiret kirjanduslikku unustust ennustades püüab Jassinski teadlikult võrdsustada Tšehhovi staatust oma seisundiga kirjanduses, et taastada sel moel ajaloolist õiglust.

*«Библией мух бьете!»: A. Remizovi autobiograafiline müüt*

Sergei Dotsenko

Remizovi naljad, narrused, pilapettused, tema omapärane välimus ja käitumine on talletatud tänu memuaaridele ja kinnitavad arvamust, et Remizov oli “jurodivõj” (nõdrameelne). Tema teoste ebarahilik ja ekstravagantne stiil tekitas ka selliseid assotsiatsioone. Tundub, et asi pole kriitikute ja memuaristide subjektiivses arvamuses, vaid kirjaniku teadlikus käitumises nii elus kui ka loominguks. Remizovi jaoks on nõdrameelsuse fenomen alati olnud refleksiivsuse objektiks nii varjatult tema loominguks kui ka ilmselgelt autobiograafilistes teostes (nt “Podstrižennõmi glazami” ja “Utšitel’ muzõki”).

Paljud episoodid Remizovi elust toovad esile nõdrameelsuse tunnuseid. Nõdrameelsuse kohustuslikeks tunnusteks olid üksindus, hüljatus, kodutus, rändamine ja vabatahtlik kannatus. Ja just neid rõhutas Remizov oma elu meenutades.

Rääkides Remizovist nõdrameelsuse kontekstis tuleb rangelt eristada kaht seisukohta. Esiteks tuleb silmas pidada Remizovi nõdrameelsust päriselus ja teiseks tema loodud autobiograafilist nõdrameelset oma loominguks. Sellest jaotusest lähtudes on Remizovi nõdrameelsus osaliselt tema mängu lõpptulemus, teiste pilapettus. Järelikult on võimalik taastada nii kirjaniku reaalne kuju kui ka loominguiline kuju “kirjanik Remizovist”. Uurimisobjektina pakub huvi just see teine, loominguiline kuju, mida kutsutakse “Remizovi autobiograafiline müüt”.

Nõdrameelsus on Remizovi jaoks teadlik käitumise viis nii igapäevaelus kui ka loomingus. Seda analüüsimate on võimatu seletada hulka fakte tema elust ja loomingust, sealhulgas ka autobiograafilist müüti iseendast.

*Võitlus kirjaniku staatuse eest kirjanduslikus hierarhias ja usurpeerimise taktika (A. M. Remizovi arhiivi materjalide põhjal)*

Alla Gratšova

Artikkel keskendub kirjaniku emigratsiooniperioodi loomingu filosoofilis-eetilistele dominantidele, mida analüüsitakse seoses tema viimase, lõpetamata jäänud teose «Лицо писателя» materjalide trükiks ettevalmistamisega. Kogu loomingulise tegevuse jooksul oli Remizovi jaoks kõrgeimaks vaimseks autoriteediks mütologiseeritud ja idealiseeritud Teaduste Akadeemia, mis hiljem jagunes NSV Liidu Teaduste Akadeemiaks ja emigreerunud teadlasi ühendavaks «Akadeemiaks paguluses». Reaktsioonina negatiivsele hinnangule, mis anti tema teostele nõukogude akadeemilise «Vene kirjanduse ajaloo» 10. osas, kavandas Remizov raamatu iseendast pealkirjaga «Лицо писателя», milles pidi avalduma kirjaniku talent kogu ulatuses ning määratletama tema koht kirjanduslikus hierarhias. Plaanitud teose üheks aspektiks pidi saama järkjärguline enesedemütologiseerimine. Raamat pidi sisaldama Remizovi enda kirjutatud: 1) «intervjuud Remizoviga»; 2) tema loomingu põhiprobleeme käsitlevaid peatükke; 3) elulookirjeldust. Kavandatud raamatu tiitliautoriks — kirjaniku viimaseks «maskiks» — pidi saama N. Kodrjanskaja. Pärast Remizovi surma jäi lõpetamata raamat Kodrjanskaja kätte, kes komponeeris selle ümber, «parandas» ja tsenseeris Remizovi teksti, jättes välja selle, mis ei vastanud harjumuspärasele «Remizovi müüdile». Töö tulemusena valmis teos «Aleksi Remizov» (Paris, 1959). Käesoleva artikli autor seadis eesmärgiks rekonstrueerida ja publitseerida Remizovi kirjutatud algupäraseid materjalid. Remizovi teksti «Intervjuu (Voprošanije)» põhjal on A. M. Gratšova näidanud, kuidas kirjanik, ehitades üles vene proosameistrite hierarhilist astmestikku, määratles täpselt

oma koha sellel — “teises reas: pärast Gogolit, Tolstoid ja Dostojevskit”.

*Poeet pärast poeesiat: David Samoilovi enese-identifitseerimine*

Andrei Nemzer

Artiklis analüüsitakse David Samoilovi küpse ea (1960.–1980. aastate teine pool) enesetunnetust, mis avaldus nii luuletustes kui peegeldus pidevalt ka poeedi päevikumärkmetes. See enesetunnetus on sügavalt kahetine. Ühelt poolt tunneb Samoilov end suure luuletraditsiooni legitiiimse järeltulijana, teisalt — lahkunud geenius- (kellest viimasteks pidas ta Pasternakki ja Ahmatovat) “asetäitjana”, peaaegu usurpaatorina. See isiklik probleem projitseerub pidevalt palju üldisemale — vene luule olukorrale XX sajandi viimasel kolmandikul. Sellest lähtuvad ka Samoilovile iseloomulikud vastuolud arutlustes peaaegu kõigi kaasaegsete poetide — vanemate (tinglikult “õpetajate”), eakaaslaste ja nooremate üle. Neile kõigile esitatakse aeg-ajalt väga tõsiseid etteheiteid ja kõik nad osutuvad teises kontekstis õigeksmõistetuteks.

Artikli põhiosa keskendub luuletuse “Exegi” (1986) interpretatsioonile. Naljatilevas vormis ja sügavalt tõsise sisuga luuletus kujutab endast Samoilovi mõtiskluste tulemust oma kohast kirjandustraditsioonis ja tema kaasaegse vene luule üldistest joontest. Lähtudes noorpõlvesõbra Sergei Narovtšatovi kontseptsioonist, mille järgi poetide “sõjaaegne põlvkond” mängis “kollektiivse geenius-” rolli, loob Samoilov mängulise ja kahtlemata illusoorse poeedikuju, kes ühendab endas kõike kõige paremat sellest, mida olid vene luuletajad 1940.–1980. aastatel loonud. Seejuures on “kollektiivne geenius” esiteks lahutamatu seotud suure luuletraditsiooniga (otsesed viited Horatiusele ja tema oodi Puškini-variatsioonile, ning varjatud, kuid mitte vähem tähtsad viited Ahmatova luuletustele), teiseks — ambivalentne: samaaegselt reaalne ja väljamõeldud, suursugune ja “tobe”, ning kolmandaks, assotsieeruv mitte niivõrd Samoilovi kaasaegsete kui tema endaga. Lõpptulemusena osutub luuletus siiski “ausambaks” mitte mütoloogilisele “kollektiivsele geeniussele” vaid täiesti reaalsele “Exegi” autorile.

*Vene pagulaskirjaniku staatus ja "limitroofne" kirjandus*

Pavel Lavrinets

Vene pagulaskirjaniku staatuse pärast Esimest maailmasõda Venemaa endistel läänepoolsetel äärealadel moodustunud riikides määras vene pagulaskirjanduses ja kohalikus rahvuskultuuris kehivate seisuslike hierarhiate keeruline läbipõimimine. Rahvuslikus kirjandushierarhias kuulus võtmepositsioon kohalikule kirjandusele, mis siiski vajab välist tunnustust. Kodumaa kaotanud põgeniku ja võõra, võimalik, et vaenuliku, riigi hävinguga oma jõuetust tõestanud kultuuri esindaja madal staatus moodustas pingevälja maailmatasemel kirjandusega ja endiste (Peterburg, Moskva) või praeguse (Pariis) metropolide kultuurieluga. Kirjaniku positsiooni mõjutasid tegelik või näiline päritolu (K. Balmonti leedu, M. Artsibaševi emapoolne poola, mida Leedus interpreteeriti kui leedu päritolu), rahvuslik temaatika loomingu (Igor Severjaninil Eesti teema), tähelepanu uutele riikidele ja nende kultuuridele. Leedu kirjanduselu käsitlevad materjalid demonstreerivad, kuidas mure rahvuskultuuri madala prestiiži ja selle saavutuste vähese tuntuse pärast maailmas lõi soodsa vahendajarolli, millest kujunes rahvusliku kirjanduse legitimeerimise mehhanismi osa. Venekeelses ajakirjanduses leedu kirjandust tutvustavate artiklite ja tõlgetega esinenud Leedu kirjanikud või tõlkijad, kes polnud endale nime teinud vene kirjanduses, sellist positsiooni ei saavutanud. Selle pälvisid leedu luule tõlkija, leedu kirjandust tutvustavate väljaannete toimetaja ning artiklite autor J. Škljar ja K. Balmont.

*Kirjaniku s(t)aatusest Eestis*

Rein Veidemann

Mõiste "kirjaniku staatus" sisaldab varjatult kirjaniku vahekorda ühiskonnaga. Staatus toob nähtavale ka ühiskonna sisemise hierarhiseerituse.

Erinevalt Lääne-Euroopast ja ka Venemaast oli kirjanduskeeleana eesti keel üksnes ühe seisuse — talupoegade — keel. Pikka aega määras kirjaniku staatust Eesti ühiskonnas nn sümboolne kapital.

Eesti kirjanikud eristusid 19. sajandil lihtrahvast eeskätt **vaimse autoriteedi** alusel. Neil oli sama staatus, mis kooliõpetajatel, sest nad valdasid **seletamiskunsti**. Enamikel juhtudel need rollid katkusidki, sest paljud köstrid ja rahvakooli õpetajad tõlkisid või muandasid saksakeelseid tekste talupoegadele lugemiseks.

Esimeseks kutseliseks kirjanikuks Eestis võib pidada Eduard Vildet. 1896. aastal ilmunud romaaniga “Külmale maale” ja aktiivse ajakirjandusliku tegevusega saavutas ta positsiooni, kust alates võis kirjanikus näha **arvamusliidrit**. Vilde populaarsuse taga polnud ainult tema viljakus ega tihe seotus ajakirjandusega, vaid ka tema ühiskonnakriitiline hoiak.

1905. aasta Vene revolutsioon toob endaga kaasa olulisi muutusi kirjaniku staatuses. Kirjanikust saab — ja temalt ka oodatakse — **revolutsionäärlust, avangardsust, mässu, prohvetlikkust**. Keskkikka jõudnud Vilde osales aktiivselt 1905. aasta revolutsiooni-sündmustes. Kuid senise ühiskonna- ja kultuurilise mõtteviisi murdjaks sai uusromantismi ideoloogilises raamistikus sündinud “Noor-Eesti” liikumine.

Noor-Eesti kaks peamist ideoloogi, luuletaja Gustav Suits ja prosaist ning kriitik Friedebert Tuglas kehastasid seda kõige esinduslikumalt.

Eesti annekteerimise varjamiseks 1940. aasta suvel Nõukogude liidu poolt “lavastatud” riigipöördes kasutati osavalt ühelt poolt kirjanikkonna endi seas hõõguvaid isiklikke ja maailmavaatelisi vastuolusid, teiselt poolt aga just kirjaniku kui eesti ühiskonna **vaimse liidri** staatust.

Andrei Ždanov määras (*sic!*) Eesti NSV uueks peaministriks luuletaja Johannes Vares-Barbaruse, kellest pärast Eesti liitmist Nõukogude Liiduga, sai Ülemnõukogu Presiidiumi esimees (Nõukogude Eesti esimene “president”).

Nii osutusid kirjanikud otseselt kaasa haaratuks võimupoliitikkasse. Neid kasutati lihtsalt ära võimupöördele “inimlikuma” näo kujundamiseks. 1940.–50. vahetusel sattusid nad aga ise stalinistlike repressioonide ohvriks.

1950. aastate keskpaigast, pärast Stalini surma, aga eriti Hruštšovi sulast alates kujunes Eesti Kirjanike Liit koos teiste loomingu- gulate liitudega üheks eestluse tugipunktiks ja demokraatliku

ühiskonna “avalikkuse” mudeliks. Sellisena eksisteeris ta kuni Eesti taasiseseisvumiseni 1991. See oli “**terve mõistuse**” ja “**mööduka rahvusteadvuse**” kindlus. Kirjanike liidu ja eesti kirjanike nõ **staatuse tähetunniks** sai loominguliste liitude pleenum 1.–2. aprillil Toompeal Ülemnõukogu (1920–30. aastate Eesti parlamendi) istungite saalis. Juba koha enda sümboolsus rõhutas ootuste oreooli, millega eestlased olid ümbritsenud selleks ajaks oma kirjanikke, kunstnikke, muusikuid, teatri-inimesi.

Mitte kunagi varem — aga ka mitte hiljem — pole eesti kirjaniikud kogenud sellist rahvapoolset tähelepanu, imetlust ja usaldust. Sel hetkel saavutas eesti loovharitlaskond **absoluutse autoriteedi** seisuse. Loominguliste liitude pleenumit hakati kutsuma Eesti haritlaseleidi parlamendiks ja see juhatas sisse Rahvarinde asutamise ning Eesti taasiseseisvumiseni viinud “laulva revolutsiooni”.

1990. aastatel toimuvad kirjaniku staatuses olulised muutused. Nüüd hakkab seda üha olulisemal määral mõjutama meedia. Oluliselt on kaotanud kirjanikuks-olemine kui profession, mis on asendunud paljude juhuslike tellimustöödega (mitmed tänased noored autorid töötavad *copy-writer*’ina) või siis “projektidega”, mille teostamiseks võisteldakse Kultuurkapitali toetuse saamise pärast. Kirjanik ja kirjandus on intellektuaalse fakti asemel **turufakt**.

Kirjandus ja kirjanikkond, kes varasematel aegadel toimis ühiskonda integreerivalt, olles teatavas mõttes ise eesti ühiskonna vaimse keskme märgiks, on 21. sajandi alguses osutunud **perifeerseks** nähtuseks.

*Väljavõtteid K. Slutševski kirjavahetusest.*

*K. Slutševski ja A. Dostojevskaja kirjavahetus.*

*Täiendusi väljaandele: K. K. Случевский. Стихотворения и поэмы. СПб., 2004. (Новая библиотека поэта)*

Lev Sobolevi publikatsioonid ja kommentaar

L. I. Sobolev publitseerib lisad väljaandele: K. K. Slutševski. Luuletused ja poemid. SPb., 2004 (seeria “Novaja biblioteka poeta” (NBP)). Siin trükitakse ära arhiivimaterjalid (seerias “NBP” ilmunud Slutševski luuletuste versioonid ja 2004. aasta osast välja-

jäänud teosed — «Кантата на двухсотлетие Петербурга», «Валдайский колокольчик» ja «Целую ночь просиявши на небе...»), ning ka seeriast “NBP” väljajäänud trükimaterjalid — luuletus «В герцогском склепе в Веймаре» (kogumikust “XXV let. 1859–1884”) ja luuletus «Великий четверг в Кремле в 1900» (ajalehest “«Московские ведомости”, 1900, nr 97). Publitseeritakse ka K. K. Slutševski kirjad D. V. Averkijevile, A. A. Aleksandrovile; N. N. Strahhovi ja A. N. Maikovi kirjad K. K. Slutševskile ja K. K. Slutševski kirjavahetus A. G. Dostojevskajaga.

*E. Meschingu unustatud mälestused F. Sologubist*

Sergei Issakovi publikatsioon, eessõna, tõlge saksa keelest ja kommentaarid

Riias sündinud baltisakslane Edgar Mesching (1875–1933) oli alates 1890ndate aastate lõpust mõjuka saksa ajalehe “Frankfurter Zeitung” Peterburi korrespondent. Ta omas laialdasi sidemeid nii Vene impeeriumi kõrgkihtides kui ka liberaalse vene haritlaskonna seas. E. Mesching tundis sügavat huvi kirjanduse ja teatri vastu, oli kirglik bibliofiil ning tema peadeks tuttavateks olid paljud XX sajandi alguse vene kirjanikud, teiste hulgas ka tol ajal väga populaarne poet ja proosakirjanik Fjodor Sologub. 1920. a veebruaris põgenes E. Mesching nälgivast Petrogradist Eestisse, kus hakkas Tallinnas ilmuva saksakeelse ajalehe “Revaler Bote” kaastöötajaks. Ta avaldas artikleid vene kirjandusest ka eesti väljaannetes, tegeles vene kirjanike teoste tõlkimisega saksa keelde, tegi kaastööd kohalikule venekeelsele ajalehele “Vesti dnja”. 1929. aastal asus elama Riiga, kus ka suri. E. Meschingu saksakeelsed mälestused “Fjodor Kuzmitsch Sologub. 1863–1927” ilmusid ajalehes “Revaler Bote” (1927. 21. dets. Nr 292) vastukajana teatele kirjaniku surmast.

Vene kirjandusloolastele on need ilmselt teadmata. E. Meschingu memuaarid ei sisalda kuigi palju uusi fakte F. Sologubi eluloost, siiski pakuvad need huvi kui teatud “kvintessents” kirjaniku kujust, mis oli tekkinud Peterburi-Petrogradi haritlaskonnas XX sajandi alguses. Mälestused annavad lugejale võimaluse tutvuda ka uurijatele tundmatu memuaristi enese huvitava isiksusega.

## CONTENTS

### RUSSIAN MODERNISM AND LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY

D. M a g o m e d o v a (Moscow). The "Andreyev" layer in Blok's play "Pesnya Sud'by" .....	9
L. P i l d (Tartu). Konstantin Slucevsky and Lermontov (on Slucevsky's poems, written in five-foot choreus) .....	19
O. L e k m a n o v (Moscow). Pasternak's neighbour: Zinovy Davydov's biography .....	35
M. B o r o v i k o v a (Tartu). Marina Tsvetayeva's literary environment in the 1900-s: on the history of the literary debut .....	41
R. V o i t e k h o v i c h (Tartu). "Imya tvoe — ptica v ruke...": What Tsvetayeva's poems are made of .....	54
F. V i n o k u r o v (Tartu). "Vospominaniya o Bloke" by Yevgeny Zamyatin: genesis and structure .....	67

### MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE "THE STATUS OF THE WRITER IN RUSSIAN LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY: THE METROPOLIS AND DIASPORE"

E. N õ m m (Tartu-Narva). I. Yasinsky on Chekhov's literary status .....	90
S. D o t s e n k o (Tallinn). "You swat flies with the Bible!": the autobiographic myth of A. Remizov .....	102
A. G r a c h y o v a (S.-Petersburg). Struggle for the status of an author in the literary hierarchy and the tactics	

of imposture on the materials of A. M. Remizov's archive) .....	139
A. N e m z e r (Moscow). The poet after the poetry: the self-identification of David Samoylov .....	150
P. L a v r i n e t s (Vilnius). The status of Russian emigrant author and "limitrophe" literature .....	175
R. V e i d e m a n n (Tallinn). On the status (= fate) of the writer in Estonia .....	195

## PUBLICATIONS

From K. K. Sluchevsky's correspondence. <i>Publication and commentary of L. S o b o l e v</i> (Moscow) .....	204
The correspondence of K. K. Sluchevsky with A. G. Dostoyevskaya. <i>Publication of the text of L. S o b o l e v</i> .....	209
The additions to the edition: K. K. Sluchevsky. Verses and long poems. The New Library of a poet. S. Petersburg, 2004. <i>Publication of the text of L. S o b o l e v</i> .....	222
S. I s a k o v (Tartu). The forgotten memories by E. Mesching about F. Sologub. ....	233
Edgar Mesching. Fyodor Kuzmich Sologub. 1863–1927. Memories. <i>Translation from German, publication of the text and commentary of S. Isakov</i> .....	239
Summaries .....	246
Contents .....	260

## ИЗДАНИЯ КАФЕДРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА С 1993 г.

### **Блоковский сборник XII.** Тарту, 1993.

Том посвящен памяти З. Г. Минц. Включает статьи А. Лаврова, Т. Милютиной, А. Хансена-Леве, А. Пайман, А. Заблоцкой, Н. Пустыгиной, В. Топорова, С. Поляковой, Т. Никольской, Н. Богомолова, С. Доценко, И. Белобровцевой и С. Кульюс, М. Гаспарова, Б. Плеханова, О. Малевича, а также список печатных трудов З. Г. Минц, составленный Г. Пономаревой.

### **Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, I (Новая серия).** Тарту, 1994.

Том, продолжающий «Труды по русской и славянской филологии», включает статьи Ю. М. Лотмана, М. Гришаковой, В. Беспрозванного, И. Булкиной, Л. Вольперт, И. Пильщикова, П. Торопыгина, П. Рейфмана, Л. Пильд, В. Гехтман, Е. Горного, С. Исакова, А. Кретьова, а также публикации Л. Киселевой и Р. Лейбова.

### **Классицизм и модернизм.** Сб. статей. Тарту, 1994.

Совместный сборник кафедры русской литературы Тартуского университета и Института славянских и балтийских языков Стокгольмского университета. Статьи Ю. М. Лотмана, М. Гришаковой, Е. Погосян, Л. Киселевой, М. Л. Гаспарова, П. Торопыгина, Г. Пономаревой, А. Данилевского, П. А. Енсена, С. Витт, П.-А. Бодина, А. Юнгрен, М. Лотмана.

### **Блоковский сборник XIII: «Русская культура XX века: метрополия и диаспора».** Тарту, 1996.

Труды международного семинара, состоявшегося в Тарту в октябре 1994 г. Статьи Л. Иезуитовой, К. Кумпан, Г. Пономаревой, Л. Пильд, И. Белобровцевой, С. Доценко, К. Постоутенко, Т. Гланца, Г. Слобин, Э. Гаретто, А. Конечного, Ю. Абызова, А. Арсеньева, Т. Цивьян, Р. Хьюза, О. Раевской-Хьюз, С. Даниэля, С. Исакова, С. Митюрева, О. Костанди, А. Эткинда, Р. Полчанинова.

**Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 4: «Свое» и «чужое» в литературе и культуре.** Тарту, 1995.

Сборник материалов международного семинара, проходившего в Тарту в июне 1993 г. Статьи Ю. Лотмана, Н. Каухчишвили, Е. Хеллберг-Хирн, П. У. Меллера, Л. Киселевой, Л. Вольперт, П. Торопыгина, П. Рейфмана, А. Розенхольм, Л. Пильд, Р. Казари, И. Аврамец, Ю. Пярли, Б. Хеллмана, Т. Суни, Н. Башмаковой, Л. Бюклинг, П. А. Енсена, Е. Берштейна, Д. П. Пиретто, П. Песонена.

**Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, II (Новая серия).** Тарту, 1996.

Включает статьи Ю. М. Лотмана, М. Лотмана, Е. Погосян, Р. Лейбова, Л. Вольперт, П. Рейфмана, В. Беспрозванного и Е. Пермякова, Г. Пономаревой, Л. Пильд, А. Данилевского, а также публикации Т. Милютиной и Л. Киселевой.

**Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация:** Материалы международного семинара. Тарту, 1997.

Сборник материалов семинара, проходившего в Тарту–Таллинне в сентябре 1996 г.; подготовлен совместными усилиями кафедр русской литературы Таллиннского педагогического университета и Тартуского университета. Включает статьи Б. Колоницкого, С. Гардзонио, М. Цимборской-Лебоды, Р. Берда, Т. Двинятиной, Т. Цивьян, Н. Каухчишвили, Л. Бюклинг, М. Магидовой, О. Костанди, В. Паперного, Л. Спроге, В. Хазана, С. Туровской, Н. Грякаловой, М. Лотмана, А. Рогачевского, Г. Пономаревой, И. Белобровцевой, а также публикации А. Данилевского, Г. Пономаревой, Т. Милютиной, К. Худзинской.

**Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц.** Тарту, 1998.

Статьи и публикации А. Лаврова, О. Хансена-Леве, Т. Никольской, В. Каменской, Л. Пильд, Г. Пономаревой, М. Лотмана, В. Топорова, П. Рейфмана, А. Штейнгольд и Е. Таборисской, П. Пустыгиной, Г. Левинтона, С. Доценко, И. Белобровцевой и С. Кульяс, Л. Спроге.

**Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 6: Проблемы границы в культуре.** Тарту, 1998.

Сборник материалов международного семинара в Тарту в сентябре 1997 г. Статьи Л. Киселевой, Е. Григорьевой, Ф. Björling, Е. Погосян, Я. Росса, Т. Степанищевой, Л. Пильд, Л. Спроге, Т. Суни, И. Лоцилова, К. Lodge, М. Чудаковой, Т. Шор, Т. Хутгунена, Х. Костов, И. Белобровцевой и С. Кульяс, М. Кёнёнен, С. Турома, Е. Курганова.

**Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, III <Новая серия>: К 40-летию «Тартуских изданий».** Тарту, 1999.

Статьи Ю. М. Лотмана, Е. Погосян, Л. Вольперт, Т. Кузовкиной, Р. Лейбова, Е. Петровской, Л. Пильд, А. Данилевского, Г. Пономаревой и Т. Шор; публикации Л. Киселевой (пьеса А. А. Шаховского и воспоминания В. В. Шмидт), воспоминания Е. Тальберг, а также список дипломных работ по кафедре русской литературы 1949–1998 гг. (сост. Г. Пономарева).

**Тютчевский сборник II.** Тарту, 1999.

Материалы «Тютчевских чтений», прошедших в Стокгольмском университете 13–15 декабря 1995 г. Сборник подготовлен Институтом славянских языков Стокгольмского университета и кафедрой русской литературы Тартуского университета. Статьи А. Юнгтрен, Р. Лейбова, А. Осповата и О. Ронена, П.-А. Будина, К. Рогова, М. Неклюдовой, В. Мильчиной, С. Долгополовой и А. Юнгтрен, Т. Динесман, Л. Киселевой, публикации А. Осповата и А. Юнгтрен, Л. Киселевой (спецкурс Ю. М. Лотмана о Тютчеве).

**Пушкинские чтения в Тарту 2: Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г.** Тарту, 2000.

Статьи М. Гришаковой, Ф. Федорова, А. Немзера, М. Салупере, Т. Степанищевой, Р. Лейбова, В. Мильчиной, С. Гардзонио, Г. Левинтона, Е. Погосян, Л. Киселевой, М. Неклюдовой, А. Осповата, Р. Войтеховича, Б. Леннквист, О. Лекманова, С. Олеск, И. Белобровцевой и С. Кульюс, А. Смит, Т. Шор, Я. Каплинского, Л. Пильд, Г. Мондри, Л. Спроге, Г. Пономаревой, Р. Вейдемана, Л. Зубовой, а также публикация Л. Киселевой.

**Блоковский сборник XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв.** Тарту, 2000.

Статьи J. Elsworth'a, Е. Ивановой и Р. Щербакова, Л. Пильд, Е. Нымм, Е. Григорьевой, О. Лекманова, А. Грачевой, Р. Войтеховича, О. Ронена, Г. Пономаревой, а также публикация А. Лаврова.

**Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IV <Новая серия>.** Тарту, 2001.

Статьи Ю. М. Лотмана, Е. Погосян, Л. Вольперт, П. Рейфмана, Л. Киселевой, Т. Фрайман, Т. Кузовкиной, А. Немзера, Л. Пильд, Р. Войтеховича, М. Гришаковой; публикации Г. Пономаревой (письма Иго-

ря Северянина — коммент. С. Исакова) и Б. Плюханова (письма Бориса Вильде к матери — коммент. Л. Киселевой).

**Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 8: История и историософия в литературном преломлении.** Тарту, 2002.

Сборник материалов международного семинара в Тарту в мае–июне 2001 г. Статьи Е. Погосян и М. Смержевских, Л. Вольперт, А. Осповата, А. Долинина, Д. Бетеа, Л. Киселевой, Т. Гузаирова, Т. Кузовкиной, Р. Лейбова, Б. Хеллмана, Л. Пильд, Р. Войтеховича, Н. Ruutu, E. Kahla, С. Исакова, М. Kõnönen.

**Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века.** Тарту, 2003.

Статьи Н. Богомолова, Т. Цивьян, Л. Пильд, Е. Нымм, М. Одесского, М. Спивак, Р. Войтеховича, М. Боровиковой, С. Доценко, О. Лекманова; публикации А. Лаврова, А. Галушкина, А. Грачевой.

**Лотмановский сборник 3.** Москва: О.Г.И., 2004. 1006 с.

Сборник материалов международного конгресса «Семиотика культуры: культурные механизмы, границы, самоидентификации», прошедшего в Тарту и Таллинне 25 февраля – 3 марта 2002 г. и посвященного 80-летию со дня рождения Ю. М. Лотмана. Включает 72 статьи ученых из 12 стран. Сборник подготовлен кафедрой русской литературы Тартуского университета.

**Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, прошедшей в Тарту 26–28 сентября 2003 г. и посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева.** Тарту, 2004.

Статьи Т. Фрайман, М. Велижева, И. Булкиной, И. Веницкого, Е. Ляминной и Н. Самовер, Ф. Дзядко, Д. Иванова, Д. Хитровой, М. Салупере, Л. Киселевой, Д. Ребеккини, Т. Гузаирова, Т. Кузовкиной, Л. Пильд, Р. Войтеховича, Л. Вольперт, Р. Лейбова и А. Осповата, А. Долинина, Б. Каца, Г. Пономаревой.

**Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, V <Новая серия>.** Тарту, 2005.

Статьи Е. Погосян, Д. Иванова, Л. Киселевой и Т. Степанищевой, Т. Гузаирова, Т. Кузовкиной, Л. Вольперт, Л. Пильд, Р. Войтеховича, Р. Лейбова, А. Данилевского, А. Немзера. Сборник также включает разделы «Из истории кафедры» и «In memoriam».

**Русская филология 6–17:** Сборники науч. работ молодых филологов (Раздел «Литературоведение»). Тарту, 1995–2006.

Материалы ежегодных международных студенческих конференций, проходивших в Тарту с 1994 по 2005 гг. В конференциях принимали участие молодые филологи из Эстонии, России, Финляндии, Латвии, Польши, Швеции, Дании, Чехии, Болгарии, Германии, Великобритании.

## ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ КАФЕДРЫ

**Studia Russica Helsingiensiа et Tartuensia 10:** «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи.

Материалы совместного семинара исследователей русской литературы и культуры Тартуского и Хельсинкского университетов, прошедшего в Тарту 9–11 сентября 2005 г.

## БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК 1964–2003

1. Блоковский сборник: Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года / Ред. Ю. М. Лотман. Тарту, 1963. 573 с.
2. Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1972. 590 с.
3. Блоковский сборник III: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1979. 168 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 459).
4. Блоковский сборник IV: Наследие А. А. Блока и актуальные проблемы поэтики / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1981. 276 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 535).
5. Блоковский сборник <V>: Мир Блока / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1985. 142 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 657).
6. Блоковский сборник VI: А. Блок и его окружение / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1985. 159 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 680).
7. Блоковский сборник VII: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1986. 162 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 735).
8. Блоковский сборник VIII: А. Блок и революция 1905 года / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1988. 163 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 813).
9. Блоковский сборник IX: Памяти Д. Е. Максимова: Биография и творчество в русской культуре начала XX века / Ред. В. И. Беззубов. Тарту, 1989. 178 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 857).
10. Блоковский сборник X: А. Блок и русский символизм: Проблемы текста и жанра / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1990. 183 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 881).

11. Блоковский сборник XI / Ред. В. И. Беззубов. Тарту, 1990. 146 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 917).
12. Блоковский сборник XII / Ред. А. Мальц. Тарту, 1993. 226 с.
13. Блоковский сборник XIII: Памяти В. И. Беззубова: Русская культура XX века: метрополия и диаспора / Ред. А. А. Данилевский. Тарту, 1996. 355 с.
14. Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц / Ред. Л. Пильд, Г. Пономарева. Тарту, 1998. 285 с.
15. Блоковский сборник XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. / Ред. Л. Пильд. Тарту, 2000. 247 с.
16. Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века / Ред. Л. Пильд. Тарту, 2003. 211 с.



ISSN 0207-4702  
ISBN 9949-11-428-4