

ISSN 0494-7304 0207-4702

TARTU ÜLIKOOLI  
TOIMETISED

---

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

---

881

БЛОКОВСКИЙ  
СБОРНИК

X

TARTU  1991

---

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

ALUSTATUD 1893. a.

VIINIK 881

ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ В 1893 Г.

---

---

А. БЛОК И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ:  
ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА И ЖАНРА

**БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК**

**X**

ТАРТУ 1990

Редакционная коллегия:

В. И. Беззубов, А. В. Лавров, Ю. М. Лотман, З. Г. Минц (отв. ред.),  
В. Н. Невердинова, Л. Н. Киселева (секретарь редколлегии)  
Ответственный редактор тома: З. Г. Минц

## К ИЗУЧЕНИЮ ПЕРИОДА «КРИЗИСА СИМВОЛИЗМА» (1907—1910)

### Вводные замечания

З. Г. Минц

В настоящее время совершенно очевидно, что традиционное и общепринятое в советском литературоведении разделение русского символизма на «старший» (декаданс 1890-х годов) и «младший» (собственно символизм начала 1900-х годов) не описывает всей, весьма динамичной истории этого направления, даже до времени его официального роспуска (1910)<sup>1</sup>. В частности, оно почти не учитывает процессов, происходивших в «новом искусстве» во 2-й половине 1900-х годов. Мистические «зори», вдохновлявшие младосимволистов-«соловьевцев», погасли уже к 1903—04 гг. Что же было потом? Мне приходилось писать о необходимости выделять в истории символизма в России по 1910 год еще два вполне самостоятельных этапа: время Первой русской революции (1905—1907) и период так называемого «кризиса символизма» (1907—1910)<sup>2</sup>. Символизм 2-й половины 1900-х гг. (без выделения литературы 1905—07 гг. в особую группу) в последние годы весьма плодотворно исследуется русистами ФРГ, однако, в основном, в аспектах поэтики, общего механизма эволюции от «символизма-1» к «символизму-3» (А. Ханзен-Леве)<sup>3</sup> и типологии эволюции художественной системы позднего символизма к постсимволизму (И. П. Смирнов, Деринг-Смирнова).<sup>4</sup> Но не менее важными (а в плане логики науки — даже как бы «первичными») представляются соби́рание, изучение и систематизация фактов, текстов и событий литературной истории русского символизма 1905—07 и 1907—1910 годов.<sup>5</sup> В настоящей работе будут рассмотрены лишь некоторые самые общие особенности историко-культурной ситуации 1907—10 гг. в их соотношении с литературной ситуацией символизма.

Первая русская революция с ее открыто общедемократическим характером не случайно стала для многих символистов

«первой любовью», захватив их героикой, красотой «океана народной страсти» (Брюсов). Но в годы баррикадных боев, террористических акций и крестьянских восстаний, а особенно на излете борьбы, открылись и неожиданные стороны происходящего: неучастие в революции больших пластов самого народа, интересы которого хотела отразить революция, чернотенный характер многих стихийных выступлений масс, неизбежность культуроразрушающих процессов и т. д.

Все это хрестоматийно известно. Однако в решительное противоречие с фактами вступает представление о том, что эта историческая ситуация вызвала страх и растерянность у всех, за единичными исключениями, русских писателей, что послереволюционное десятилетие — «позорное десятилетие» отечественной культуры и что весь смысл литературы 1907—17 гг. — в стремлении повернуть вспять ход истории. По сути дела, речь должна идти о противоположном процессе: вся «большая» литература послереволюционных лет — прямо или опосредованно — обратилась к рассмотрению опыта потерпевшей поражение революции.

Развитие в годы реакции «желтой» беллетристики, детектива, порнографии весьма показательно в культурологическом отношении. Эта «массовая культура», возникновение которой после поражения революции, разумеется, отнюдь не было случайностью, порой захлестывала и периферию символизма, и периферию реализма; как «младшая» литературная линия, она могла находиться в каких-то сложных потенциальных связях с будущим развитием культуры; но к творчеству Ал. Блока, Ф. Сологуба, Д. С. Мережковского или Вяч. Иванова она имела не большее отношение, чем к М. Горькому или пролетарским поэтам. Упреки символистской литературе в «порнографии» (как, в адрес другого лагеря, — обвинения в «бескультурье», «хулиганстве» и т. д. и т. п.) должны рассматриваться как факты обострившейся литературной полемики, истории публицистики и критики, а не как обнаружение истины о тех или иных авторах и направлениях.

Осмысление непредвиденных результатов «дней свободы» в литературе конца 1900 — начала 1910-х гг. могло идти двумя путями. С одной стороны, исходным могло оказываться признание, что сама революция была исторически неизбежной («разумной» и «действительной»), но обнажила неспособность значительных слоев народа к подлинно революционной защите своих интересов и, в этом смысле, их как бы «ненародность» или «недостаточную», «неполную» народность. Ср. антимещанскую тему в дооктябрьском творчестве М. Горького или его позднейшую (1920-е гг.) концепцию крестьянства. С другой стороны, в качестве исходного феномена, определяющего пути истории, могло выступить само большинство (нации, демократической

массы, человечества и т. д.), природа людей как «исторических действующих», а вопрос о возможности / невозможности или о характере протекания будущей революции оказывался производным от решения первой проблемы. Такая постановка вопроса, в свою очередь, порождала самые разнообразные решения — от «вехистских» или толстовских до общедемократических устремлений глубже понять раскрывшуюся в 1905—07 гг. сущность русского национального характера. Особое место здесь занимали поиски русских символистов.

Жестокость борьбы не должна была испугать и не испугала художников и теоретиков «нового искусства». Столь существенная уже для декадентов 1890-х гг., но постоянно возобновлявшаяся и на следующих этапах истории символизма своеобразная романтическая концепция мирового зла как творческого и одновременно разрушительного и взрывного начала породила мысли о неизбежности и «оправданности» метафизического Зла в борьбе со злом эмпирически-бытовым («мещанское», бытовой хаос повседневности как лики «безобразного»). Отсюда — апология борьбы и поэтизация самых крайних ее форм. Практически это облекалось (как некогда у романтиков) в интерес к гностическим<sup>6</sup>, демонологическим, еретическим и т. п. движениям, а одновременно — в поэтизацию революции (бунта, борьбы как таковой), понимавшейся как неотвратимость крови, невинных жертв и смертей, без всякой сентиментальности и вне какого-либо дидактизма.

27 февраля 1900 г. в «Книжках Недели» вышла «Краткая повесть об антихристе», завершившая публикацию в этом же повременном издании «Трех разговоров» Вл. Соловьева. Главной мыслью и «Трех разговоров», и «Повести» была мысль о необходимости борьбы со злом, направленная, как убедительно показал Л. Мюллер, против «непротивления злу насилем» и, в частности, против воплощения этой идеи в «Воскресении» Л. Толстого.<sup>7</sup> В «Трех разговорах», и особенно явно — в «Повести», проповедником «непротивления злу» оказывается сам Антихрист, пришедший в мир (согласно представлениям эсхатологической христианской литературы) перед концом света. «Тысячелетнее царство Христово» наступает лишь после жестокой борьбы и победы всех христианских церквей над этим «демократом» и «борцом за мир».

В черновике стихотворения В. Брюсова «Брань народов» (18 августа 1899, опубл. в сб. «Tertia Vigilia» — осень 1900) имеется относящийся, видимо, к дням окончательной подготовки сборника к печати (лето 1900 г.) эпитафия из «Трех разговоров»: «Детушки, антихрист!»<sup>8</sup> Само стихотворение опирается, вероятно, на ту же эсхатологическую традицию, что и Вл. Соловьев; не исключено и воздействие двух первых частей трилогии Д. С. Мережковского «Христос и антихрист» («Отверженный»

/раннее название «Смерти богов»/ вышел отдельной книгой в 1896 г., журнальный вариант «Воскресших богов» печатался в 1899 г.). Оно дает вполне декадентское, но вместе с тем и отчетливо предреволюционное решение темы. «Брань народов» — «естественное» героическое состояние человечества, идеи же «вечного мира» принадлежат антихристу (сатане):

Брань народов не утихнет  
Вплоть до дня, когда придет  
Власть имеющий антихрист —  
Соблазнять лукавый род

.....  
Царь, во лжи многообразный,  
Свергнет пышности порфир,  
В мире к вящему соблазну  
Установит вечный мир<sup>9</sup>.

Апологию «звериного» начала, разрушающего «тюрьмы» цивилизации, находим и в др. произведениях Брюсова начала века.

«Лик хаоса, сошедшего в мир» (А. Белый), первоначально мог, питая романтическую героинку старших символистов (В. Брюсов, К. Бальмонт) и близких к ним художников (М. Волошин), отпугивать младосимволистов, чаявших мгновенного и радостного Преображения мира. Однако уже в канун революции Вяч. Иванов, ученик Вл. Соловьева и последователь и критик Ницше, в «Эллинской религии страдающего бога» (опубл. 1904 г.) настоятельно повторяет, что искомый идеал «гармонического» бытия («Аполлон») недостижим «вне Диониса» — начала, связанного с максимальным разгулом иррациональной стихии, хаоса.

Конечно, одно дело — поэтические декларации и апология не только борьбы, но и крови, смерти (Ал. Блок «Шли на приступ. Прямо в грудь...», 1905) и совсем другое — реальное зрелище жертв 9 января, виселиц и погромов, произведшее столь глубокое впечатление, например, на Ф. Сологуба. Однако поскольку правительственные репрессии изображались как зло, требующее возмездия (Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб и др.), а смерть жертв революции — как героическая гибель, часто — жертвенная (А. Блок, Андрей Белый, Ф. Сологуб, В. Иванов), то революция в целом продолжала оставаться для символистов началом высоким, «титаническим».

Поэтому и настроения символистов в 1907 году и позже никак не были ужасом перед «кровью» (и, тем более, не сводились к нему). Если чего-то нельзя было простить революции, то не избытка героинки, а как раз противоположного — ее поражения, ее недостаточной титаничности.<sup>10</sup> Именно с

этой «точки» и начинался новый период в мироосмыслении и творчестве художников «нового искусства» — «символизм-3».

Два основных круга представлений подлежали переосмыслению: о коренных свойствах человека (нации, человечества) и о месте искусства в мире. Первый подводил символизм значительно ближе, чем раньше, к реальности истории, к путям реализма, второй — с еще большей, чем в предреволюционные годы, силой — подчеркивал специфику символизма и значимость «миров искусства».

Недостаточная «титаничность» революции (и ее «действительных») вновь приковала внимание символистов к тому давно известному русской литературе социальному типу, который в XIX веке именовался «маленьким человеком», а со времен А. Чехова и М. Горького получил имя «мещанина». (Нетрудно заметить, что, при полной смене художественной аксиологии, социально-психологическое содержание этого литературного образа изменилось мало; в обоих случаях под ним подразумевались принадлежность героя и его прототипа не столько к определенному сословию, сколько к большинству (социума, человечества) и исключенность его из социальной, интеллектуальной и т. п. элиты). Старшие символисты сближали «мещанина» с романтически отвергаемым ими образом «человека толпы» (ср. «Смерть богов. Юлиан Отступник» и «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» Д. Мережковского)<sup>11</sup> или же подчеркивали всечеловеческую и даже космическую природу образа («Мелкий бес» Ф. Сологуба, 1892—1902, опубл. 1905). В годы революции этот образ человеческой серости, пассивности, злой слабости стал периферийным, отступив перед героикой «титанов» и массовых «стихий», а также перед образом страдающего народа у Ал. Блока, Андрея Белого, Ф. Сологуба и ряда других символистов, «облученных» демократическими воздействиями. Однако на спаде революции, и особенно с 1907 года, «мещанин» вновь входит в произведения «нового искусства», хотя и в сильно измененном облике. Образ этот теперь — не универсальная модель человека (или «человека толпы»), а персонаж, соотнесенный с мыслями о современной России и о национальном характере.<sup>12</sup> Привлекает он, в основном, писателей, вошедших в русский символизм в начале XX века, или «старших», но испытавших воздействия младосимволизма.

В изображении «мещанина» поздним символизмом остро ошутимы традиции Ф. Достоевского: мысли о сложности, противоречивости человека, о его иррациональности. Провинциал-«мещанин» у Ал. Ремизова (ср., например, Стратилатова — чиновника, прямого потомка Акакия Акакиевича — в «Неуемном бубне», 1910) одновременно и сер и неожиданно своеобразен, религиозен и кощунствен, силен и слаб; он прекрасный знаток старины и любитель «клубничной» литературы (с которой сбли-

жается... «грозная» «Гавриилиада»); он деспот и жертва деспотизма и т. д. Герой этот окружен плотным бытом, но порой сам от него страдает. Дело не только в том, что к столь принципиально неоднозначному герою невозможно относиться однозначно.<sup>13</sup> В сложном и противоречивую оценку человека мещанского мира у символистов через христианский гуманизм Достоевского проникают элементы гуманизма XIX века.

Не менее важно другое — из маленьких мирков «маленьких людей» составляется Россия, ее настоящее, вне которого нет и ее будущего. Негероичное, нетитаническое — значительная и грозная сила истории. «Устроители жизни» не могут с ней не считаться.

Но образ маленького, мелкого как исключительно важного, определяющего жизнь в «этом» мире имеет и обратную сторону. Гонимый роком, «тьмой» провинциально-мещанской жизни и собственными темными инстинктами, мещанин в символистской литературе после 1907 г. соединяет заботность с преступными наклонностями; он обладает особого рода негативной активностью: это — разрушитель, *хулиган* или толпа разрушителей и хулиганов (Ф. Сологуб «В толпе», 1907; ср. у героев Ремизова соединение тяги к свету и «безобразий»). Рядом с мыслями о значительности и грозности «незначительного» возникает представление о негероической активности, о нетитанической и непэтической, хотя и страшной силе. Это представление (как и элементы гуманности и демократизма в концепции человека), по сути дела, разрушает романтико-героический ницшеанский пафос — краеугольный камень панэстетического мироощущения символизма.

Даже самое поверхностное описание художественного мира в постреволюционном творчестве Ал. Ремизова, Ф. Сологуба, в «Пепле» (1909) или «Серебряном голубе» (1910) Андрея Белого, в «Страшном мире» (1909—16) или цикле «Возмездие» (1908—13) Ал. Блока подсказывает сопоставление его с творчеством М. Горького, И. Бунина, А. Куприна и др. писателей-реалистов конца 1900-х — начала 1910-х гг. Такие сопоставления предпринимались неоднократно<sup>14</sup> и выявляли ряд интересных сходств и различий между поздним символизмом и реализмом эпохи 1910-х гг.<sup>15</sup> К сожалению, многие из работ, где встречались подобные сопоставления, страдали прямолинейностью: сходства художественных позиций ретушировались — различия (действительно, очень важные) всячески подчеркивались. При этом все специфически символистское характеризовалось в работах 1930-х — начала 1950-х гг. как реакционное, а позже — либо как «ошибочное», либо, во всяком случае, «не дотягивавшее» до вершинных достижений реализма. Высказывания М. Горького о писателях-символистах, принадлежавшие своей эпохе и требующие объяснений, принимались за абсолютную истину; столь же

полемичные оценки Горького символистами объявлялись клеветой и т. д. В результате за литературоведческим субъективизмом пропадала общность творчества больших художников одной эпохи, равно потрясенных разгромом революции и пристально вглядывавшихся в новые личины «страшного мира», чтобы понять смысл истории.

Не обращаясь здесь к сопоставлению символистской и горьковской картины мира, отметим лишь, что именно интерес к характерам и ситуациям «нетитаническим», к смыслу «обыденного» сближал символизм конца 1900-х — начала 1910-х гг. с внесимволистской литературой.

Это, с одной стороны, в известном смысле стимулировало «кризис символизма»: «новое искусство», обращаясь к современности, истории, быту, национальному характеру, как бы оказывалось на территории, уже давно освоенной искусством реалистическим, отказываясь (или частично отходя) от собственно символистских «миров впечатлительности». Но одновременно, совершая подобную художественную экспансию в «чужую тему», символизм резко расширял смыслы и функции символистского поэтического языка, раскрывал его возможности говорить *обо всем* и, главное, способствовать созданию нового видения мира (нередко более сложного и углубленного, чем в искусстве иных типов, и сыгравшего столь важную роль в истории русской и мировой литературы XX века).

Проблема «мещанина-хулигана» вводит нас и в иной круг представлений и художественных поисков, характерных для большого числа художников-символистов конца десятилетия. Мировосприятие панэстетическое могло примириться (и возбужденно-радостно примирялось до поражения революции 1905—07 гг.) с мыслью о неизбежности универсального эсхатологического разрушения мира, однако принять мир, оставшийся в живых, но разрушающий свою культуру и искусство, мир мещанина-«хама», погромщика, символизм не мог. Романтический максимализм «нового искусства» определил механизм поворота от прославления «дионисизма» как «нового разрушения эстетики» (Блок) к апологии искусства, культуры, традиции как основных ценностей. Как раньше гибель всей культуры, так теперь ее универсальное бытие становилось доминантной ценностью. Отсюда — центральная в жизни символизма 1907—09 гг. полемика «Весов» с культуроразрушающими тенденциями «мистического анархизма»<sup>16</sup>. Нападки на «мистический анархизм» в 1907 г. собственно и были границей, за которой начался «символизм-3».

Полемика «Весов» с «мистическим анархизмом» была для символизма неслыханно резкой. Здесь впервые было явно нарушено неписаное правило — маскировать от «непосвященных» разногласия внутри символизма (существовавшие, по крайней мере, уже с середины 1890-х гг.), перенося споры на страницы

художественных произведений и излагая свою позицию «эзотерическим» языком. Однако и полемика 1907—08 гг. не всегда принимала открытие формы, часто проникая в глубинные пласты значений создаваемых в эти годы символистских текстов. Вообще отзвуки этой полемики намного шире общеизвестных ее фактов. Вернемся в этой связи к рассказу Ф. Сологуба «В толпе», где стихия «дионисизма» оказывается несущей разрушение и смерть.

Изображение празднования семисотлетия «древнего и славного города Мстиславля»<sup>17</sup> — это и страшная память о Ходынке, и жизнь современной Сологубу провинциальной России, и общие мысли о мещанине и мещанской толпе. Хищная толпа, собравшаяся на окраине города накануне обещанной раздачи подарков к юбилею города, обуянная жадностью и порожденным ею безумием, губит себя и разрушает все на своем пути. В толпе гибнут и «белый, смешливый и прилежный мальчик»<sup>18</sup> Леша Удоев, и его сестры, не затронутые еще грязью жизни, весело рвавшиеся на праздник общей радости.

Грозная ночь перед раздачей подарков вначале действительно напоминает какой-то праздник, но это — страшная мистерия разгула стихийных человеческих страстей. Еще вечером «темный» сосед «светлых» Удоевых Шуткин с непонятной злобой говорит: «Ловко бы теперь подпалить город».<sup>19</sup> Образ праздника-пожара (генетически восходящий к «Бесам» Достоевского) развертывается затем в лейтмотив огней, горящих на пустыре, который связан с символикой гибели.

Тема гибели, всеобщего разрушения и сожжения, возникая как будто без всякой сюжетной или психологической мотивации, получает самые разнообразные и страшные проявления: «Бесприменно кого-нибудь из слабеньких раздавят»<sup>20</sup>, «Я нож припас, — хриплым голосом сказал длинный и тощий оборванец»<sup>21</sup> и т. д. Но если праздник смертоносен, то чувство гибели порождает особое страшное веселье и особое погибельное «праздничное» искусство. «Пели непристойные песни. Плясали бесстыдно <...> Гармоника гнусно визжала <...> Пьяная безносая баба неистово плясала и бесстыдно махала юбкою, грязною и рваною», а потом «запела отвратительным, гнусавым голосом»<sup>22</sup> и т. д.

Весь этот разгул грязных страстей («огни» и «нож» в сочетании с иступленными плясками и пением), завершающийся кровью и смертью, — не что иное, как травмированная «дионисия», казавшаяся еще недавно грозной, но притягательной (не только в «Эллинской религии...» Вяч. Иванова, но и в «Гимнах Дионису» самого Ф. Сологуба). Теперь «дионисизм» («мистический анархизм») и его апология в искусстве ассоциируются только с хулиганской бесчеловечностью и разрушением.

Поэтому кардинально меняется содержание высшей символистской ценности — Красоты, эстетического.

Красота как фантазия одинокого мечтателя (1890-е гг.), как мистическая сила преображения «унылой» и безобразной земной жизни, — сила, трансцендентная «этому» миру (начало 1900-х гг.) или имманентная человеческой природе («дионисизм» эпохи революции), — сменяется отождествлением Красоты и «третьей действительности» — искусства, культуры. В этом смысле столь часто цитируемые слова Ф. Сологуба о «легенде», в которую преобразуется «грубая жизнь», вовсе не тождественны столь же известным строкам из его раннего стихотворения «Я — бог таинственного мира...» (1896): «...для свободы / Зову я ночь, покой и тьму». Поэтическая и фантастико-утопическая линии «Навях чар» (1908—09) порождены верой в искусство, в художественную игру как основу эстетизированной педагогики Триродова, превращающей общую жизнь — Альдонсу в — общую же — жизнь прекрасную, Жизнь — в — Культуре («легенду»). Воззрения позднего Ф. Сологуба частично сближаются с идеями А. Рёскина о красоте как силе социального преображения мира. Конечно, писатель, насквозь пропитанный скепсисом и иронией, Сологуб и к собственному поэтическому идеалу относится иронически. В какой-то мере в самих «Навях чарах» — в «поэтической реальности» текста — миры, куда Триродов уводит своих воспитанников («Соединенные острова», «Звезда Маир»), — лишь поэтические «легенды» идеального педагога и создателя его образа Федора Сологуба. Но это — не тающие «как дым», «как облака» мечты «о том, / Чего нет на свете» (З. Гиппиус). За фиксированные как художественные тексты, они получают и материальную, и идеальную реальность фактов культуры, искусства. А само искусство оказывается теперь для Сологуба глубинным смыслом таких кардинальных символов его творчества, как «звезда Маир», «мечта» и даже Смерть (в одном из значений этого образа: преображенная, прекрасная жизнь; ср. ранний цикл «Звезда Маир», 1898, 1901). Возникает (характерная для Ф. Сологуба вообще, но вышедшая на поверхность лишь с середины 1900-х годов) возможность рационализированного истолкования соловьевского «синтеза» как культуры, суммы созданных и материально воплощенных духовных чаяний человечества.

В чем-то сходное понимание искусства (хотя и полностью чуждающееся утопий преображения мира и философских мотиваций вообще) лежит в основе и той господствующей в позднем символизме доминантной художественной тенденции, которая уже современной символизму критикой определялась как «модернизм», «стилизация», «стиль модерн»<sup>23</sup> и в равной мере противостояла и мироотрицанию декадентов, и утопиям младосимволизма и «дионисизма», и реалистической традиции. Она не случайно воплотилась отчетливее всего в творчестве и критике либо «декадентов» (В. Брюсов), либо тех, кто, примыкая к символизму, до

1907 г. составлял его периферию, исповедующую идеалы «самоценного искусства».

Прежде, чем характеризовать «стиль модерн», следует напомнить о еще одной стороне общей внутрисимволистской литературной ситуации конца 1900-х гг.

«Новое искусство», особенно в XX веке, эволюционировало стремительно. Произведения каждого следующего его этапа появлялись в годы, когда представители предшествующего еще создавали порой самые значительные свои произведения. Каждый новый шаг в истории символизма порождал поэтому все бóльшую внутреннюю неоднородность направления, достигшую апогея в рассматриваемые годы.

В конце 1900-х годов все более значительным становилось творчество Ал. Блока и Андрея Белого; активно действовал внутри символистской культуры Вяч. Иванов. Все эти художники шли в искусстве своими путями, лишь какими-то гранями поисков соприкасаясь с «модернизмом» и, в основном (особенно Блок), его не принимая. Еще дальше отошел от поисков эпохи Д. С. Мережковский, вообще во многом выйдя из рамок «нового искусства». Но в те же годы писали и художники, оставшиеся верными канонам декадентства (Сологуб-поэт, З. Гиппиус), младосимволизма (С. Соловьев, Вл. Пяст) или «мистического анархизма» (Г. Чулков). Пестроту картины увеличивало начавшееся размывание границ «нового искусства», поиски «синтеза» символизма и реализма в конце 1900-х годов — сложный и многогранный процесс, на одну линию которого мы указали выше, но который требует особого рассмотрения.

Однако и новые поиски, имеющие прямое отношение к «символизму-3», были весьма разнообразными. В творчестве Блока с весны 1909 года они отожделились темой и апологией искусства в «Итальянских стихотворениях» (1909), в ряде статей и в незаконченных «Молниях искусства» (1909—1921), в творчестве Андрея Белого — сборником «Урна» (1909) с его стремлением гармонизировать и изображаемые эмоции, и самую стихотворную стихию лирики, в статьях и поэзии Вяч. Иванова — сохранением утопической темы искусства как «устроителя жизни», утратившей, однако, «дионисийский» пафос.

Прямое отношение к модернистской культуре имели и такие процессы, как интерес символизма и символистов к автометаописаниям — художественным (Д. Мережковский «Старинные октавы», 1906) и критическим (А. Белый «Луг зеленый», 1910, «Символизм», 1910, Вяч. Иванов «Заветы символизма», 1910, А. Блок «О современном состоянии русского символизма, 1910, и др.).<sup>24</sup> Здесь тоже выявилась та тенденция «удвоения искусства искусством», та металитературность, которую можно считать основой поэтики позднего символизма.

Частое обращение к «чужому тексту» сопровождало русский

символизм на всех этапах его развития. Переложения мифов, сказок, легенд символистами «первой волны» (Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт) и собственные вариации в мифологическом духе<sup>25</sup>; «неомифологические» произведения, пронизанные реминисценциями из мировой литературы, фольклора, сакральных текстов и т. д., которые раскрывали тайный, символический смысл изображаемого;<sup>26</sup> иронические стилизации младосимволистов в годы «угасания Зорь» («арлекинада» лирики Блока и «Балаганчика», 1906; раздел «Прежде и теперь» сборника Андрея Белого «Золото в лазури», 1904); — все эти произведения, еще не забытые ни символистами, ни их читателями, создавали ту общую атмосферу, которая окружала тексты «стиля модерн» и казалась во многом внутренне родственной им. И уж совсем близкими к произведениям «стиля модерн» были многочисленные и разнотипные символистские стилизации 1907 и следующих лет. Это и прямо связанные с предшествующей литературной ситуацией (1905—07) обращения к фольклору («Ярь» С. Городецкого, 1907, «Посолонь», 1907, и др. произведения Ал. Ремизова, творчество раннего М. Пришвина и т. д.), и такие «вариации на тему» произведений мировой культуры, как «Бесовское действо...» Ал. Ремизова (1908) и т. п. «Бесовское действо...», например, кажется родственным пьесе М. Кузмина «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» (1907), но первое из них порождено младосимволистским фольклоризмом, а вторая — модернистская стилизация христианской легенды, отмеченная печатью жеманной и иронической «красивости» и эротики.

Конечно, поздне-символистские модернистские стилизации заметно отличались от названных выше групп произведений. Они не создавали *идеального* мира фантазии, свободной от оков реальности и ей противопоставленной, как это было у декадентов. Цитаты в них не были символическими «ключами» для понимания мистериального, вселенского смысла сюжета. Чаще всего они просто указывали на то, к миру какой именно культуры следует относить изображаемое (ср. роль цитат из Пушкина в «петербургских» произведениях С. Ауслендера). Ирония в текстах «стиля модерн» лишена трагического, «гейневского» звучания, свойственного творчеству Белого и Блока в период их отхода от соловьевской мистики: ирония у М. Кузмина не «растрavляет раны», а скорее пытается их лечить. Стилизованный мир здесь не связан с приближением к «нормам» народного, национального начала, как у Городецкого и Ремизова, и т. д., и т. п. Самые новые, только что зародившиеся вещи «стиля модерн» привлекали внимание и воспринимались как «последнее слово» русского символизма конца 1900-х — начала 1910-х гг. Неожиданность и новизна ставили их как бы в центр «символизма-3». Вместе с тем глубоко не случайно и появление в конце 1900-х гг. текстов, отно-

шение которых к «стилю модерн» не может быть определено однозначно. Таково, например, творчество А. Кондратьева. Произведения его — вариации на темы античной мифологии — получают объяснение лишь в контексте символизма 2-й половины 1900-х гг., однако, в известной части, они были написаны значительно раньше. Так, рассказ «Пирифой» вошел в книгу «Белый козел. Мирологические рассказы» (Спб., 1908), однако имеет авторскую датировку: 1899—1900. В перспективе 1890-х гг. идеи «Пирифоя» сопоставимы с апологией античности как мира Красоты (Д. Мережковский), с противопоставлением пошлой современности и героики древности («Как изменилась его родная страна; какие большие города на ней выросли, какие дороги! Не было больше чудовищ, пожиравших людей. Но вместе с ними исчезли герои и боги...»<sup>27</sup>), с поэзией вымысла, доступной только «безумцам» и детям,<sup>28</sup> — т. е. с проблематикой «неоромантизма» конца XIX в. (ср. ранние «романтические» легенды М. Горького и др.). В перспективе же конца 1900-х гг. — таких рассказов сборника, как «Домовой (Очерки деревенской мифологии)» и др., — в «Пирифое» начинает ощущаться нарочитая сделанность, условность, стилизованность, присущие творчеству А. Кондратьева рассматриваемого периода (а также обращение, хотя и ироническое, к национальной демонологии).

Идейный и структурный водораздел между произведениями «стиля модерн» и другими символистскими текстами, обращенными к культурным ценностям прошлого, все же, безусловно, мог быть проведен; наличие его ощущалось современниками. В плане концептуального специфика модернистской «стилизации» — в том, что именно здесь понимание художественного текста как высшей ценности получило наиболее полное воплощение. При этом не только часть демократической и марксистская критика, но и сами представители «символизма-3» (например, М. Кузмин) могли осмысливать свои установки в духе идей «самоценного искусства». Однако в свете художественного опыта XX века дело выглядело не совсем так.

В «символизме-3» не было ни бунтарского пафоса, ни веры в мистическое преображение мира. Насквозь скептический, он призывал, вместе с тем, вернуться к ценностям «этого» мира («кларизм» Кузмина). Однако среди этих ценностей самой безусловной оказывалась Культура, — взгляд, высокий смысл которого трудно отрицать.

Как художественные структуры, модернистские «стилизации» отличаются не только от близких им явлений символистской литературы, но и от стилизаций более традиционных типов. Они ориентированы не на «чужое слово» и даже не на «чужой текст» (хотя к ним очень близки разнообразные «вариации на темы» — литературные обработки, травестики, пастиши, — о которых речь шла выше), а на *сам феномен искусства*, в котором акцентирова-

ется именно «искусственность» — отделенность от реальности. Ср. мысли Инн. Анненского в «Книгах отражений» (1906 и 1909) и других его статьях о том, что эстетические эмоции имеют качественно иную природу, чем навеянные восприятием реальности.

В произведениях М. Кузмина, С. Ауслендера, раннего А. Н. Толстого и др. «искусственный» мир тесно связан с темами из мира искусства. Но искусство здесь — не только (и не столько) тема, сколько организатор художественного времени и пространства. Поэтический мир этих произведений оказывается *изображающим произведение искусства*, сдвинутым в сторону той нарочитой (хотя подчас и очень тонкой) «ненатуральности», цель которой — сделаться моделью не внетекстовой реальности, а художественных моделей этой реальности. Такой способ изображения, во Франции ярко продемонстрированный, например, прозой А. Ренье, в России был тоже достаточно широко известен — но, прежде всего, в живописи, начиная с «Мира искусства», и в театральных стилизациях, начиная с В. Мейерхольда. В словесном искусстве он становится языком только в конце 1900-х гг.

Эффект «искусственности» (и «искусности»!) создается особым повествовательным стилем, на который обращали внимание и критики 1900-х годов (А. Горнфельд и мн. др.), и позднейшие исследователи. На некоторых чертах его останавливается в упоминавшейся работе о Ф. Сологубе М. Дрозда, подчеркивая «отрешенность» и ровность повествования, лишенного оценок и эмоций, а также ориентированность на язык поэзии. Впрочем, в творчестве М. Кузмина стихия «поэтической прозы» сталкивается с противоположным устремлением — к «прекрасной ясности», логичности структуры фразы, а также с интонациями лукавого «наива». К этому следует добавить собственно стилизующие особенности модернистского нарратива, воспроизводящего (хотя и очень условно — отдельными синтаксическими структурами, отдельными историзмами или реалиями) язык изображаемой эпохи, но язык именно литературный, письменный, даже при передаче диалогов (последнее особенно заметно в драматургии). Весь рассказ как бы проигрывается перед читателем на подмостках театра (что поддерживается и частым изображением спектаклей, картин, созданий архитектуры, образов балета). Своеобразный аромат придает повествованию и контраст условных синтаксически-интонационных структур и точность, предметность лексики.

На уровне темы в плане художественной прагматики бросается в глаза стремление максимально отдалить мир произведения от читателя: во времени («чужая эпоха»), в пространстве («чужая страна»), в пространстве социальном («виконты» и «маркизы») и т. д. Здесь, пожалуй, всего интереснее попытки М. Кузмина изобразить «свое» как «чужое» (ср. его рассказы из современ-

ной петербургской жизни: «Картонный домик», 1907; о жизни петербургских немцев и др.). Вместе с тем из-за постоянного присутствия «надисторического» пласта значений, «отчужденность» не мешает свободно перекидывать мост между изображаемой эпохой и любой другой (в том числе — и современной).

Стилизованные произведения неотделимы от иронии, постоянно напоминающей о текстовой («ненастоящей») природе изображаемого. Менее устойчиво, но достаточно характерно сочетание детально описанного быта с фантастикой (тоже иронически «ненастоящей») — черта, ведущая к Э.-Т.-А. Гофману (ср. позднейшее восприятие А. Ахматовой искусства 1910-х гг. как «гофманианы»). Совершенно очевиден неоромантический характер поэтики позднего символизма: неоромантизм здесь — обязательный «остаток», получаемый при «вычитании» из «нового искусства» эстетической утопии младосимволизма. Рассмотрим поэтический мир произведений «стиля модерн» на нескольких примерах.

В 1907 году в «Петербургском альманахе» «Белые ночи», среди произведений, еще прямо связанных с настроениями эпохи революции («Два всадника» Евг. Иванова и др.), были опубликованы «Два рассказа» С. Ауслендера: «Вечер у господина де Севираж» и «Валентин мисс Белинды», написанные под явным воздействием прозы М. Кузмина (вообще важным для Ауслендера). Первый из рассказов — история из эпохи якобинской диктатуры — действительно напоминает по идеям и поэтике более ранние символистские произведения в духе «самоценного искусства». Но смысл его глубже.

Обреченные на казнь аристократы устраивают тайные вечера, главный закон которых — полное игнорирование страшной реальности, осознанная замена «трагической действительности» «приятными выдумками»,<sup>29</sup> — тем более — и по-особому — приятными, что в них, конечно, никто не верит, что это — страшная и увлекающая игра в преддверии неизбежной гильотины. Здесь о казненных говорят как о живых, о прошлом — как о настоящем, а нарушитель традиции изгоняется из общества как трус и предатель.

Намеренно ненастоящий, выдуманный мир «вечеров» — это мир Красоты, но не величественной, а жеманно-кукольной, галантно-условной. Даже кажущееся врывание в этот мир живой страсти (свидание рассказчика, виконта де Фраже, с красавицей госпожой Монклер) не изменяет его условного характера: «страсть» складывается из мимолетного кокетства г-жи Монклер и выкованной террором холодности виконта. После гибели всех членов общества притворявшийся лояльным де Фраже изливает свою страсть в пламенном письме к погибшей любовнице, которое укладывается затем в шкатулку рядом с другими письмами к умершим «предметам чувства» виконта, а сам он, математик,

вновь берется «за свои чертежи и вычисления», так как еще на площади <где происходила казнь. — З.М.> некоторые внезапно пришедшие мысли открыли» ему «верный путь к доказательству так долго мучившей» его теоремы.<sup>30</sup>

Итак, смысл жизни — в «игре» и презрении к реальности во имя «чистой науки» (заменяющей здесь «чистое искусство» и отчасти сосуществующей с ним: ср. описания интерьеров, нравов, одежды героев как атрибутов «мира искусства»)? И так, и не так.

Во-первых, кажущийся открыто реакционным взгляд на Французскую революцию глазами аристократа-виконта не покрывает общую «картину мира» рассказа (да такой рассказ и не мог бы быть напечатан в «Белый ночах»). Гильотины слишком напоминают «столыпинские галстуки» и казни после военно-полевых судов. В персонажах же (особенно в образе повествователя) видны не только аристократы-денди, презирающие смерть от рук плембеев, но и интеллигенты, продолжающие думать и творить накануне гибели. В этом смысле в произведении можно уловить даже некоторую «дидактическую» струю — рассказ о мужестве перед лицом смерти, об «интеллигенции и реакции».

Но, конечно, глубинный смысл рассказа снимает и эту «дидактику»: игнорирование реальности, как мы видели, — тоже игра. В конечном итоге «реальными» (= не мгновенными) оказываются *только тексты*: любовное письмо, спрятанное в шкапулке, и доказанная теорема. Рожденные страшной реальностью и творчеством мужественно-холодного лицемера, они преобразились творчеством в Красоту — единственную истинную ценность, способную сохраниться в истории.

Второй рассказ — «Валентин мисс Белинды» — варьирует тот же круг представлений, но в сюжете «легком» и со «счастливым концом», весьма типичным для творчества М. Кузмина и его учеников. Юноша, страстно влюбленный в прекрасную, но легкомысленную актрису, совершает почти рыцарские подвиги, чтобы первым увидеть мисс Белинду в день Валентина и, как того требует обычай, быть удостоенным за это чести стать на целый год «ее Валентином». Иронические интонации, с самого начала вкрапленные в повествование, как бы предваряют финал рассказа. Герой, пробравшийся в дом мисс Белинды, оказывается в «мире искусства»: роскошных интерьеров, прекрасных картин, окружающих красавицу-актрису. Но сам юный герой, видимо, еще «слишком настоящий», и поэтому он не устает «настоящей» любви мисс Белинды, а получает лишь условную «игровую» роль ее платонического телохранителя в течение целого года.

Впрочем, в мире и этого рассказа, как можно было ожидать, высшую ценность имеет именно не настоящее, а «игра в жизнь».

В произведениях М. Кузмина, С. Ауслендера, А. Н. Толстого

или — с другим, трагическим знаком — Инн. Анненского, по сути дела, уже заложены основы «преодоления символизма» постсимволизмом 1910-х годов. Но это пока еще зародыши *постсимволизма как целого*. Хотя предакмеистические тона в «стилизациях» конца 1900-х — начала 1910-х гг. более заметны, но это еще не акмеизм, как и не футуризм. С футуризмом искусство «эпохи стилизаций» связано подчеркиванием словесной «фактуры» и сущности литературного текста, ироническим снижением «высокого» (ср. в связи с этим творчество П. Потемкина), с акмеизмом — представлением о ценности «миров искусства», о «жизни-в-Культуре». Но в «символизме-3» нет ни футуристического антиэстетизма, открытого словесного эксперимента, «авангардного» отрицания традиции, ни акмеистических ценностей («адамистское» жизнеутверждение, пафос вещного, непосредственно предметного мира); акмеизм, особенно на первых порах, нередко даже чуждался иронии в своих стилизаторских устремлениях.

Можно считать глубоко значимым, что в атмосфере «башни» Вяч. Иванова или рядом с ней формируется раннее творчество В. Хлебникова, с одной стороны, и О. Мандельштама — с другой. Но не менее существенно и то, что и «префутуризм» П. Потемкина, и «предакмеизм» М. Кузмина в конце десятилетия еще не мыслятся ни самими этими писателями, ни их литературным окружением как отражение тенденций, выходящих из рамок символизма или, тем более, конфронтирующих с ним.

«Символизм-3» с его открытым культом красоты как искусства, культуры — завершение «нового искусства» и зародыш не только тех или иных постсимволистских (в том числе — и послеоктябрьских) литературных группировок, но и многих кардинальных тенденций искусства XX века. Но если в произведениях социальной и национальной темы символизм еще до самороспуска направления доказал свою способность стать языком для любых идейных поисков века, то модернистские стилизации обнаружили такую способность уже после «кризиса символизма».

Это не случайно. Как уже говорилось, центральный пафос «символизма-3» воспринимался как вариант идеалов «самоценного искусства», игравших важную роль при зарождении символизма (2-я половина 1880-х — начало 1890-х гг.), но затем отнесенных и старшим, и особенно — младшим символизмом на периферию направления. Их выход на поверхность в искусстве после 1907 года зачастую воспринимался самими символистами (прежде всего — Ал. Блоком) как показатель кризиса, знак утраты наиболее глубоких и новаторских идей направления. «Модернизм» казался возрождением идеалов, чуждых русской культуре в ее вершинных проявлениях.

Да и сами «модернисты» еще, в известном смысле, «не ведали,

что творили». Их «искусство-игра», нарочито легкомысленное, зачастую возвращало к декадентскому устремлению «по ту сторону добра и зла», отстраняясь от вопросов «трагической действительности». Общекультурный пафос позднего символизма был наиболее серьезно отражен в критике «Весов» — в статьях В. Брюсова, Андрея Белого, Эллиса и др. Однако, с одной стороны, и в «Весав» этот пафос был искажен субъективизмом Эллиса и Белого, а с другой — творчество модернистов в своей подчеркнутой внеидеологичности заметно отличалось и от позиции «Весов» (особенно — от тех же Белого и Эллиса), что представляло его гораздо более поверхностным, чем оно было. Лишь в свете постсимволизма 1910-х гг. модернистская «картина мира» раскрылась как целое. Понадобился высокий и трагический опыт перехода от культурного пафоса символизма и раннего акмеизма к послеоктябрьскому творчеству А. Ахматовой и О. Мандельштама, кровавые годы фашистской и сталинистской культурофобии, чтобы защита искусства, идеи «умножения» культурного пространства обнажили свои гуманные потенции.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вопрос о «символистах после символизма» (позднее творчество Ал. Блока, Андрея Белого, Д. Мережковского, В. Брюсова, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, К. Бальмонта и многих других художников, активно работавших в 1910-х и до начала 1940-х годов) требует особого и очень серьезного рассмотрения. В настоящей работе он не затрагивается. Литература начала 1910-х годов рассматривается нами, лишь если речь идет о произведениях, созданных в конце 1900-х годов или полностью вписывающихся в проблематику и поэтику символизма этих лет.

<sup>2</sup> Минц З. Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса) // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1987. — Вып. 735: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII.

<sup>3</sup> Hansen-Löwe A. Der russische Symbolismus (Докторская диссертация) Wien, 1984.

<sup>4</sup> Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. — М.: Наука, 1977; Смирнов И. П., Дёринг-Смирнова Р. Символизм и постсимволизм.

<sup>5</sup> Поскольку символизм эпохи революции в плане поэтики (но не «картины мира») был относительно близок к младосимволизму, мы будем, вслед за А. Ханзен-Леве, определять «новое искусство» 1907—10 гг. как «символизм-З».

<sup>6</sup> См.: Соловьев Владимир. Гностицизм (впервые — в энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона, Т. VIII (Германия — Гог). — Спб., 1893. — С. 950—952.

<sup>7</sup> См.: Müller L. Anmerkungen zu den «Drei Gesprächen». — In: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Vladimir Solowjew. B. VIII. Münchener Wewel Verlag, MCMLXXIX, SS. 419 ff.

<sup>8</sup> См. комментарий: Брюсов Валерий. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1973. — Т. 1. — С. 602.

<sup>9</sup> Там же. — С. 224.

<sup>10</sup> Ср. разочарование Брюсова в царизме после поражения России в войне с Японией.

<sup>11</sup> Впрочем, Мережковский уже в первых частях трилогии делает (пока еще редкие) попытки противопоставить истинных «детей природы» (няня императора Юлиана Лабда, готовые умереть за одно слово Юлиана солдаты-варвары, мать Леонардо крестьянка Катарина и др.) серой и безликой мешанской (=городской, буржуазной) «толпе».

<sup>12</sup> Об обращении литературы конца 1900-х — начала 1910-х гг. к поискам тайны национального характера писалось много. (См. сноску 15, а также обобщающую работу последних лет: *Бабичева Ю. В.* Литература в годы реакции // История русской литературы: В 4 т. — Л.: Наука, 1983. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917). — С. 576—579, 600 и след.).

<sup>13</sup> Романтический сатирик и стилизатор Ф. Сологуб создает образы «мещан» как однолинейные, но зато внутрь мещанского мира он нередко помещает «светлые, чистые» домики, где живут светлые, знающие уют и любовь дети. О Сологубе как стилизаторе см.: *Дрозда Мирослав.* «Мелкий бес» Ф. Сологуба — роман в стиле модерн // *Studia Russica*. XI. — Budapest, 1987.

<sup>14</sup> См., например: *Касторский С. В.* Статьи о Горьком. — Л.: СП, 1953; *его же.* Повести М. Горького. «Городок Окуров». «Жизнь Матвея Кожемякина». — Л., 1960 и др.

<sup>15</sup> Одна из лучших работ, содержащая объективный и достаточно детальный анализ проблемы, — монография: *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. — М., 1975. Автор книги выделяет понятие «промежуточных» (между реализмом и модернизмом) литературных феноменов, к которым он относит и творчество Ал. Ремизова.

<sup>16</sup> См.: *Азадовский К. М., Максимов Д. Е., Брюсов и «Весы»* (К истории создания) // Лит. наследство. — М., 1976. — Т. 85: Валерий Брюсов; *Лавров А. В., Максимов Д. Е.* «Весы». // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. — М., 1984.

<sup>17</sup> *Сологуб Ф.* В толпе. — Спб.: книгоиздательство «Освобождение», 1909. — С. 5.

<sup>18</sup> Там же. — С. 11.

<sup>19</sup> Там же. — С. 25.

<sup>20</sup> Там же. — С. 26.

<sup>21</sup> Там же. — С. 30.

<sup>22</sup> Там же. — С. 33 и 34.

<sup>23</sup> *Дрозда М.* Ук. соч. См. также: *Грыгар М.* К определению стиля модерн в русской и чешской поэзии // *Russian Literature*. — 1980. — В. VIII. — N 4.

<sup>24</sup> См.: *Миц З. Г., Пустыгина Н. Г.* «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов // Тез. 1 всесоюз. (III) конф. «Творчество А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975.

<sup>25</sup> *Григорьев А. Л.* Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. — Л., 1975.

<sup>26</sup> См.: *Миц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1979. — Вып. 459: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III.

<sup>27</sup> *Кондратьев Ал.* Белый козел. Мифологические рассказы. — Спб., 1908. — С. 112.

<sup>28</sup> См.: там же. — С. 114.

<sup>29</sup> Белые ночи... С. 40.

<sup>30</sup> Там же. — С. 49.

## А. БЛОК И Е. ИВАНОВ В ГОДЫ ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

(К вопросу о генезисе образа Христа в поэме «Двенадцать»)

Л. А. Ильюнина

О значимости появления в конце революционной поэмы А. Блока образа Христа написано немало, но объясняется он преимущественно исходя только из контекста поэмы, вне зависимости от того, какое место занимал этот образ в мировоззрении поэта, вне зависимости от той сложной эволюции, которую переживал он в его предреволюционном творчестве.<sup>1</sup> Между тем та неуловимость и двойственность, которой пронизан образ Христа в «Двенадцати», сложилась у Блока уже в годы первой русской революции, в годы, когда появилась в сознании поэта связь «Революция — Христос». В настоящей работе мы ограничимся только одним аспектом вопроса: мы попытаемся воссоздать ту человеческую, идейно-нравственную атмосферу, в которой складывалось у Блока отношение к Христу — атмосферу его дружбы с Е. П. Ивановым, в спорах с которым оформлялся образ Христа в поэзии Блока и обозначилась связь «Христос — Революция». Впервые об этой связи Блок пишет Е. П. Иванову 25 июня 1905 года. Имя Христа в этом письме возникает внезапно, после вдохновенно-стихийного описания революционного города и своего состояния: «Знаешь ли, что мы те, от которых хоть раз в жизни надо, чтобы поднялся вихрь? Мы сами ждем от себя вихрей <...> хочу действительности, чувствую что близится опять о г о н ь, что жизнь не ждет <...>. Близок огонь опять, — какой, не знаю. Старое рушится. Никогда не приму Христа».<sup>2</sup> После этого письма на протяжении ряда лет между Блоком и его другом продолжался постоянный спор о принятии или непринятии Христа и его вероучения.<sup>3</sup> Ответное письмо Е. П. Иванова задает тон всему этому спору, — он верит в единство, близость «сверх чувств и верований», но позиция Блока его пугает. Приведем важнейшую часть этого письма: «Саша, опрометчиво ты говоришь «никогда

не приму Христа». Как о таком небесном принятии Христа говоришь не приму никогда, разве можно это знать наперед <...>. Но если ты всю жизнь не будешь принимать Христа, а жить Жизнью и светиться, то ты сам, того не зная, будешь принимать Христа <...>. Ибо жизнь более сознаний и верований <...> и мы понимаем друг друга без слов, тайно, ночью, понимаем, сознанием же многого еще не принимаем <...> Кто знает, может твое «антихристианство» нужно, и не для тебя посылается, а для мира, чтобы мир внимал, чтобы мир стал что-нибудь слышать о тайных, ибо это лучше, чем стать совсем глухим. Люди как-то нынче при одном упоминании слова Христос гложут, затыкают уши и не слышат, ничего слышать не хотят. Другой предтеча научит их слушать о тайнах. Как ведет вдохновение и силы, так пусть каждый и идет».<sup>4</sup> Отвечая Е. Иванову 5 августа 1905 года, Блок сознается в том, что его письмо с отречением от Христа было «во многом вызвано рассудочной судорогой» и что теперь (10 дней спустя) он думает иначе. Эти новые мысли звучат в стихотворении, которое Блок прикладывает к письму, — «Девушка пела в церковном хоре...».

В первой строфе стихотворения, воспроизводящей картину церковной службы, Блок перефразирует прошения-ектеньи: «о плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих, плененных» — «о всех усталых в чужом краю» (о плененных), «о всех кораблях, ушедших в море» (о плавающих, путешествующих), «о всех забывших радость свою» (недугующих, страждущих). Во второй строфе мечта «усталых людей» о светлой жизни, вероятно, скрывает за собой воспоминание о реальных событиях 1905 года. В последней строфе крушение надежд, несбыточность молений связаны с образом ребенка, — «плачущего высоко у Царских врат», — над царскими вратами под куполом храма обычно изображался Христос, часто — Христос младенец. Имя здесь не названо, но позиция определена: «Причастный тайнам, / плакал ребенок / О том, что никто не придет назад», — позиция любви и сострадания, пророческого знания о будущей гибели «усталых людей», жалости к ним. Имя не названо, а сам образ ребенка возникает в ореоле трагической безысходности.

Та же нота звучит и в написанном 10 октября 1905 г. стихотворении «Вот Он — Христос, в цепях и розах», посвященном Е. П. Иванову. В стихотворении Блок напрямую обращается к образу Христа и его вероучению, которое он определяет в строках: «И не постигнешь синего ока / Пока не станешь сам как стезя,

Пока такой же нищий не будешь,  
Не ляжешь истоптан в глухой овраг,  
Обо всем не забудешь и всего не разлюбишь,  
И не померкнешь, как мертвый знак».

Все эти строки составлены из евангельских цитат. «Мертвый знак» — реминисценция слов: «Аще зерно пшеничное павши в землю не умрет, то останется одно, а если умрет, принесет много плода» (Иоан, 12, 24). В этих словах провозглашается идеал жертвенности, смирения,<sup>5</sup> обозначенный в первой строке, которую, видимо, нужно понимать в соответствии с заповедью блаженства «Блаженны нищие духом» (Мф, 5, 1). Строка «Обо всем не забудешь и всего не разлюбишь» — реминисценция слов о нелюбви к миру и тому, что в мире, и об отречении, забвении ценностей этого мира (Мф, 8, 22; Иоан, 2, 15). За строкой «Пока не станешь сам, как стезя» стоит евангельское: «Аз есмь путь, истина и жизнь» (Иоан, 14, 6).

Но сам центральный образ стихотворения не сугубо евангельский, видимо, он связан с размышлениями Е. П. Иванова «о твари земной» и о «колосащемся в поле Христе», которого проповедовал он.<sup>6</sup>

Единый, светлый, немного грустный,  
За ним восходит хлебный знак,  
На пригорке лежит огород капустный,  
И березки и елки бегут в овраг.

Ср. в дневнике Е. Иванова за 1905 год: «Пускай в самом человеке откроется небо, ночное ли, дневное ли, ясное иль мрачное, и вырастут леса, травы, цветы, горы и море... Тогда среди этого земного и небесного станет Христос».<sup>7</sup>

Но для лирического героя стихотворения Блока Христос и его путь закрыты, отчуждены, видит он Христа из окна тюрьмы, через решетку. О причинах этого отчуждения Блока Е. Иванов пишет в своих «Воспоминаниях»: «... когда в наших разговорах мы говорили о Христе, то пока дело шло об образах, в которых он являлся в природе, то в восходящем на горе солнце, то плывущим в солнечном отражении как на челне золотом в реке, то колосащимся в хлебном колосе на жниве — все это было понятно и близко Ал. Блоку, но как только начиналось толкование с моей стороны, как только появлялся намек на «тексты» (из Св. Писания), тут сразу захопнется бывало наше взаимопонимание <...> Не через толкования человеческие открывался Христос ему, а через вдохновение Духа, в ударах вдохновения; я этого тогда еще не понимал и видя выражение усталой тоски на все мой «премудрые толкования», я сам впадал в унылую тоску...»<sup>8</sup>.

Путь Христа евангельского и того, которого проповедовал Е. Иванов, неприемлем, потому что у поэта есть другой путь, о котором он пишет в стихотворении «Осенняя воля» (июль 1905 г.). В этом стихотворении присутствует тот же образ тюрьмы и пути «нищего, распевающего псалмы» за ее окнами:

Кто взманил меня на путь знакомый,  
Улыбнулся мне в окно тюрьмы?  
Или каменным путем влекомый,  
Нищий, распеваящий псалмы?

От этого пути лирический герой отрекается:

Нет, иду я в путь никем не званный,  
И земля да будет мне легка!  
Буду слушать голос Руси пьяной,  
Отдыхать под крышей кабака.

Блок, как и лирический герой его стихов 1905 года, не может принять аскетический путь Христа, потому что ему противоречит в это время отношение Блока к жизни в целом, а также к революционному подвигу, революционному восстанию. Его позиция наступательная. Об этом он пишет Е. П. Иванову 25 июня 1905 года: «Хочу много ненавидеть <...>. Если бы ты знал лицо русской деревни — оно переворачивает, мне кто-то начинает дарить оружие <...>. Знаешь, что я хочу бросить? Кротость и уступчивость».<sup>9</sup> Для Е. П. Иванова революция — это жертвенность, самоотречение, готовность «положить душу за други своя», он верит в романтико-утопический идеал всемирного бескровного братства, он стоит на позиции всепрощения, прощения даже врагам. (См. об этом запись: «Да здравствует свобода...»: «Подлинный революционер не из-за добычи прежде всего восстает, а из-за дела свободы, плоды которой не он первый пожнет, нет, он отдает себя в жертву за свободу, чтоб пожали другие (б. д., хран. в собр. М. С. Лесмана). Царство свободы Е. П. Иванову представляется как «время грядущего царства, когда звери, люди и растения перестанут страдать и обнимутся в мире всего мира».

О том, что Блок и Е. П. Иванов связывали свое отношение к революции с Христом, свидетельствует запись в дневнике Е. П. Иванова 1906 г. «Приходил Блок. Говорили о революции и о Христе. Опять о колоссящемся в поле и в городе грядущем».<sup>10</sup>

В августе 1906 года Блок пишет драму «Король на площади», в которой нашло художественное воплощение его понимание революции. И опять в этой драме присутствует память о евангельском образе Христа, на этот раз облеченная в остро полемическую форму. Его словами о себе говорит Шут: «Я — сама Истина» (См. Иоан, 14, 16), «Я — пастырь добрый» (См. Ин. 10, 11), «Буду пасти вас, стада мои, жезлом железным» (См. Ап. 2, 27, Пс. 2, 9). Шут в драме как будто бы занимает место отсутствующего убитого сына, он вместо (αυτι) Христа рядом с Отцом-Зодчим и Духом — дочерью Зодчего; на это указывает евангельская реминисценция в конце драмы: «Я послал вам Сына моего возлюбленного, — и вы убили его, я послал вам

иного Утешителя — дочь мою...» (См. Лк. 20, 9, Мф, 21, 33). Таким образом, восстание, описанное Блоком, вырастает почти до масштабов богоборческих, и справедливость его для Блока оправдывается лишениями бедных, их смертями и болезнями, идеал самоотречения, жертвы для него неприемлем. В замене Христа Шутом в драме (Шутом в народе называли Дьявола, и Блок об этом наверняка знал) поэт как бы испытывает тот вариант, о котором он писал в 1918 году: «А надо, чтобы шел Другой».

Осенью 1906 года Блок напишет Е. П. Иванову о причинах своих расхождений с ним: «Тебя я отрицал, когда во мне ломался человек. Теперь сломался — и я тебя уважаю глубоко и люблю (как мертвый живых?)»<sup>11</sup>.

На этом явный спор поэта с Е. П. Ивановым кончился, но его отголоски мы находим в размышлениях и разговорах Блока и Е. П. Иванова на тему народа и интеллигенции. Статьи Е. П. Иванова «Интеллигенция и церковь», «Национализм и церковь», «Демон и церковь» появились на 3—5 лет позднее блоковских, но в дневнике его развернутые в статьях положения появились уже в 1904—1905 гг. Блок и Е. П. Иванов одинаково определяют настоящее состояние интеллигенции в России как состояние полной опустошенности, беспочвенности, тоски по живой жизни и неподготовленности к принятию реальных перемен; только Е. Иванов объясняет это состояние отсутствием духа, веры, а Блок находит причины социальные, исторические; 7 сентября 1907 г. Е. П. пишет в дневнике: «Чтоб им пусто было. И стало нам пусто. Многим посылалось подобное проклятие, но, может быть, ни к кому оно так не приставало, как к нам, к нашему времени. Кто же это мы, которым, как я говорю, пусто стало <...>, кому нечего делать, потому что не для кого делать, ибо жизнь ушла, и осталась одна щемящая скукою пустота и нечем жить, когда нет Жизни с нами».<sup>12</sup> Блок же пишет о скуке дворянских усадеб, отпылавших домашних очагов, о смертельной тоске безыдности, «распахнутых на улицу дверей и окон».

И для Блока, и для Иванова книжной культуре интеллигенции противостоит живая, мощная стихия народа. Но эту народную стихию Блок и Е. П. Иванов понимают по-разному: для Е. П. — эта стихия в Церкви, для Блока эта стихия безымянна, может быть — это сектанство, может быть старообрядчество, может быть неизвестная «живая церковь» (см. ст. «Стихия и культура»).

В целом позиция Блока в это время (1907—1908 гг.) уже гораздо ближе к идеалу жертвенности и сострадания, который он отрицал в 1905 г. И, может быть, эти перемены были следствием продолжительного общения с Е. П. Ивановым. В нем Блок увидел то, что потом связало их на всю жизнь: деятельную человечность, любовь к людям, ставшую жизненным принципом. Именно в

1905—1906 гг. поэт пишет Иванову, что он его очень любит и что он ему очень близок и необходим. В статье «Народ и интеллигенция» Блок, цитируя «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя, говорит о необходимости сострадания, «которое есть начало любви», о неизбежности жертвы «броситься под ноги народу», о самоотречении и одновременно преданности, обреченности души, которая могла бы стать в одну из черных ночей путеводным заревом для заблудившегося человечества»,<sup>13</sup> что позднее Блок назовет «сораспятием». Этот путь Блок признает единственным и благим, но настоящей веры в осуществимость его, какая была у Е. П. Иванова, у Блока не было. И в этом опять проявляется двойственность его позиции, драматичность, напряженность ее: «В самом деле, нам непонятны слова о сострадании, как начале любви, о том, что к любви ведет Бог, о том, что Россия — монастырь, для которого нужно умертвить себя для себя же. Непонятны, потому что мы уже не знаем той любви, которая рождается из сострадания».<sup>14</sup>

В этих словах опять слышится вопрос о принятии или неприятии христианского пути сострадания и аскезы, но теперь этот вопрос важен не только для Блока и его лирического героя, но и для России в целом. В 1907 году поэт пишет два стихотворения, в которых он пытается ответить на этот вопрос: «Ты отошла, а я в пустыне...», «Когда в листе сырой и ржавой...» И в том и в другом стихотворении Блок отождествляет себя с Христом и заявляет о неразрывности своего пути и пути России. Но в первом стихотворении его герой — «невоскресший Христос», и он «не знает, где приклонить ему главу» в «родной Галилее» — России, а во втором — вопрос о том, будет ли «причален челн» Христов к распятому на «печальных просторах» родины, остается без ответа. Стихотворение «Когда в листе сырой и ржавой...» — только первая часть триптиха «Осенняя любовь», который кончается стихами о «восторге мятежа», о страсти и «темном рае», которые для лирического героя не менее ценны, чем Христос.

У Е. П. Иванова в письмах, написанных незадолго до смерти Н. Г. Чулковой в 1910 году, есть комментарий-характеристика творчества Блока этого периода — периода «прохождения через ад богооставленности»: «В «звездах» преполовляются зарева пожаров преисподнего огня, в котором мир горит <...> и это друг мой близкий. А Блок знал и «тайный жар стихов», его ведет через этот огонь, проводит <...> Здесь наша близость, это близость Вергилия и Данте, проходящих через ад» (Собрание Л. Д. Барановой).

Тема Христа останется постоянной темой отношений Блока и Е. Иванова на протяжении всех 1910-х годов, до самой революции. Об этом свидетельствуют их переписка и многочисленные записи в дневнике Е. Иванова и в дневниках Блока за это время. Подробный разбор этого материала выходит за рамки данной

работы (отношения Блока и Е. П. Иванова в период первой русской революции), мы отметим только важнейшие моменты «возврата темы Христа» у Блока в 1910-е годы.

Знаменательно, что в итоговой статье 1910 года «О современном состоянии русского символизма» Блок, объясняя то, что произошло с ним и с символистами в период первой русской революции, опять использует образ Христа, искушаемого в пустыне. «Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда нам предстали царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига. Оттого так легко было проситься за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм».<sup>15</sup>

«И, возведя Его на высокую гору, диавол показал Ему все царства вселенной во мгновение времени. И сказал Ему диавол: Тебе дам власть над всеми царствами и славу их; ибо она предана мне, и я, кому хочу, даю ее. Итак, если Ты поклонишься мне, то все будет Твое. Иисус сказал ему в ответ: отойди от Меня, Сатана, написано: Господу Богу твоему поклоняйся и ему одному служи» (Лк, 4, 5—8). Блок пишет о том, что символисты стали обладателями этих **многих** царств.

Но зачем подарила ты мне  
Луг с цветами и твердь со звездами —  
Все проклятье твоей красоты.

Блок еще раз признается в отречении от пути подвига, и путь к восстановлению, воскрешению провозглашает тот же, что и Е. П. Иванов, который в 1910 году в газете «Утренняя звезда» печатает статьи с призывами к подвигу, к возврату к «первой любви». Блок для обозначения подвига художника берет термины аскетической литературы: «послушание», «трезвение», «смирение», «духовная диета», — о знакомстве его с литературой свидетельствует то, что в 1914 году, читая I том «Добролюбия», в котором содержатся поучения христианских подвижников, Блок ставил на полях и в тексте значки, обозначающие согласие или утверждение, а однажды написал: «Знаю, все знаю».

Знаменательно и то, что, определяя свой путь в это время (1911 г.), А. Блок пишет о «Трилогии вочеловечивания», опять невольно адресуясь ко Христу, потому что сам термин «вочеловечивание» взят в «Никейском Символе веры», где о Христе сказано: и «воплотившись от Духа Свята и Марии Девы и вочеловечшася», — и, может быть, осмысление этого термина Блоком было как-то связано с Е. П. Ивановым, в дневнике которого мы находим много размышлений на эту тему. В частности, в записной книжке 31 марта 1910 г. Е. П. пишет: «Всякая идея, чтоб воплотиться, должна прежде вочеловечиться, иначе она оста-

нется хоть и божески высокою, но и отвлеченную» (дн. № 26, л. 64, с. 1, ИРЛИ, Ф. 6, 62).

Кроме того, можно предположить, что образ Бертрана в драме «Роза и крест», говоря о котором в записке для МХТ, Блок неоднократно подчеркивает, что он подлинный человек и христианин («судьба человека, который любил ее <Изору. — Л. И.> христианской любовью и умер за нее, как христианин...») — Блок А. Собр. соч., т. 4, с. 530), одним из источников имеет отношения поэта с Е. П. Ивановым, таким же, как Бертран, немимозантным, немного юродивым, но чистым, верным, сердечным человеком.

Однако, говоря (хотя и бегло) об отношениях Блока и Е. П. Иванова в 1910-е годы, не следует преувеличивать их единомыслия и духовной близости. Блок пишет, что Е. П. даже «физически замучил его своими Христами»; раздражает его и история женитьбы Е. П. Иванова, которую он осмыслял мистически-религиозно; все, написанное Евгением Павловичем на религиозные темы, кажется Блоку беспомощным, непонятным, пугающим. Много лет спустя после смерти Блока Е. П. Иванов писал, что сам он был виноват в неприятии Блоком религиозной экзальтации своего друга, потому что, как писал Блок в статье «Литературные итоги 1907 года»: «о Боге нельзя говорить при обилии электрического света, а можно только плакать одному, шептать вдвоем...» (Блок А. Собр. соч., т. 5, с. ). В 1940 году внимательный критик Блока и близкий знакомый Е. П. Иванова Р. В. Иванов-Разумник писал о сути отношений Е. П. Иванова и Блока: «Вот откуда его «никогда не приму Христа». Принять надо было не умом, а существом, то есть вновь вернуться к тому, что давала Блоку Она в годы зорь». В том же письме определяется суть отношений Блока с Е. П. Ивановым: «Блок — растет, Женя — каков в колыбельке, таков и в могилку. Он сразу достиг такой вершины (Христос), что с нее уже не видел путей, и все плоды мира для него прогоркли. Блок от «Прекрасной Дамы» совершает путь на землю, к «Нечаянной радости», болеет и горит революцией 1905 года, — как позднее и в 1917—1918 гг. ищет путей. В письмах Жени нет ни революции 1905 года, ни повешенных 1906—1910 гг., ни каких бы то ни было «общественных интересов» (собрание М. С. Лесмана).

Проникновение в идейно-нравственную атмосферу отношений Блока с Е. П. Ивановым дает нам почву для того, чтоб сказать, что образ Христа в конце революционной поэмы появился у Блока не случайно, что Христос поэмы так же неуловим, двойствен и внезапен, как и в предреволюционном творчестве Блока, что этот образ всегда был иррациональной, амбивалентной составляющей поэтического сознания Блока, что для него это был не отвлеченный символ добра — «этическое начало» (как часто пишут исследователи поэмы) и не миф о «жизни прекрас-

ной, светлой», а лицо, историческая сила, с которой было связано определенное отношение к жизни, определенное понимание ее, которое Блок и принимал и не принимал.

Понимание образа Христа в поэме «Двенадцать» как образа, несущего в себе множество смыслов, «вошедших в него за двухтысячелетнюю историю христианства, преломленных в какой-то мере и отобранных в индивидуальном опыте Блока»,<sup>16</sup> дает возможность углубить прочтение поэмы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Исключение составляют статьи З. Г. Минц — Поэма «Двенадцать» и мировоззрение Блока эпохи революции» (Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1960. — Вып. 98) и Л. Ереминой — «Старинные розы» А. Блока (Филологические науки. — 1982. — № 4).

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.-Л., 1965. — Т. 8. — С. 131. Е. П. Иванов в 1922 г. в статье «Заклечение в вечной памяти Блока» говорит о прямой связи между отходом Блока от соловьевства с отречением от Христа: «Знаменательно, что это погребение спутницы «дней, залитых небывалым огнем», совпало с его явным отречением от веры отцов, от веры в Христа, с неприятием Его.

Кончились англообразные пути, «примелькались белые процессии», как пишет он, «и я почти не снимаю шапки. Не вы виноваты в этом — время такое». (Собрание Н. И. Ильина, музей А. Блока).

<sup>3</sup> О том, что их отношения с Блоком надо рассматривать под «знаком Христа», писал Е. П. Иванов. «Когда он <Блок. — Л. И.> говорил по существу, или читал стихи свои мне, он не мне только читал, но и Тому, Кого я осмелился носить с собою <Е. П. всегда носил в нагрудном кармане Евангелие. — Л. И.> <...> без этого постоянного тайного общения Александра с вопросом о Христе, «а что Он скажет?» нам не понять глубины творчества А. Блока (Блоковский сборник. I. — Тарту, 1964. — С. 370).

<sup>4</sup> ИРЛИ, ф. 662, № 42, п. 12.

<sup>5</sup> В дневнике Е. П. Иванова за 1907 г. (27 апреля) эти евангельские слова связаны с Блоком: «... Это вроде Блока — умирание упавшего «на землю «в блудницах» — и к злодеям причтен». Может нельзя и воскреснуть, не умерев, как зерно, попавши на землю» (ИРЛИ, ф. 662, дн. № 20, л. 39).

<sup>6</sup> Стихотворение было написано Блоком непосредственно после разговора с Е. П. Ивановым, о чем свидетельствует запись в дневнике последнего: «8 октября 1906 г. приходил к нам А. Блок. Говорил ему о Демоне и Марии и о Христе в городе и полях грядущем. В поле среди колосющихся злаков и сам колос как колосющийся Христос волнуется в полях». (Блоковский сборник. I. — Тарту, 1964. — С. 396).

<sup>7</sup> ИРЛИ, ф. 662, дн. № 14, л. 5. Эту же тему благовествования Христа для «всей твари земной», а не только для человека Иванов будет развивать и в своих толкованиях на Евангелие. Следует заметить, что и в толкованиях и ранних статьях на религиозные темы Е. П. Иванов выступает как человек, близкий к «новому религиозному сознанию», высказывает он иногда критические слова в адрес церкви, не приемлет аскетический дух в христианстве, защищает юношескую влюбленность и брачную любовь, стихийность, права гениальности и вдохновения на свободу от религиозных законов, обязательных для всех, кто «по долгу живут, под страхом наказания и кроме долга и страха ничего не знают <...> ни гор, ни моря» (ИРЛИ, ф. 662, дн. 14). Задача Е. П. Иванова — «Христа примирить с миром» (ИРЛИ, ф. 662, дн. 14).

<sup>8</sup> Собрание Н. П. Ильина, фонд музея А. Блока.

<sup>9</sup> Блок А. Собр. соч., т. 8. С. 130—131.

<sup>10</sup> Блоковский сборник. 1. — Тарту, 1964. — С. 396.

<sup>11</sup> Блок А. Собр. соч., т. 8. С. 166.

<sup>12</sup> ИРЛИ, ф. 662, дн. № 20, л. 58, с. 1 (7 сент. 1908). В отношении к интеллигенции Е. П. Иванов занимает двойственную позицию: он и обличает ее, и считает себя ее частью. См. статью «Интеллигенция и церковь»: «Интеллигенцию и церковь я беру как два глубоко противоположные явления нашей жизни, взаимную борьбой которых определяется многое в общем хаосе нашей неурядицы. Интеллигенция — носительница духа человеческого. Человека взятого таким, каким он есть, остающегося прежде всего «самим собою» — без божества и вдохновенья небес.

Это — дух отрицания и сомненья, но он в то же время есть «царь познания и свободы». Он чудеса человеческого познания и человеческой свободы противопоставляет чуду небес <...>. Быть самим собою — первая заповедь интеллигенции. <...> Я далек от мысли об отождествлении народа с церковью, от мысли, что народ церквен, и действует в духе церковном, нет, но народ глубоко стихийен, общинен, в нем нет индивидуального развития духа человеческого, и оно враждебно ему, то же самое скажу и о Церкви...» (собрание М. С. Лесмана).

В статье «Демон и Церковь» (1906) Е. П. Иванов обращает свои упреки не только к интеллигенции, но и к церкви, сам занимая позицию «меж двух враждебных станом»; «Есть Церковь, есть интеллигенция. Церковь глубоко неинтеллигентна, интеллигенция глубоко нецерковна. Несмотря на то, что считается интеллигенция принадлежащей к православному церкви, рознь, враждебность между церковью и интеллигенцией глубочайшая, и это не только у нас в России, но и в других странах, католических и протестантских, так что можно сказать, враждебное отношение меж церковью и интеллигенцией ныне явление вселенское. — Почему так? — Да потому что за всей интеллигенцией, за всей культурой человеческого познания и свободы, которою живет и которую несет интеллигенция, — стоит некто <...> Кто ж этот некто, стоящий за интеллигенцией с ее культурой, которую церковь не принимает.

Это — Демон, «человек познания и свободы», безбожник <...>. Демон стоит за нами, не даром на утре нашей литературы, нашего слова, в поэзии Пушкина и Лермонтова, этот образ так ярко выступил. В трагедии Тамары и Демона мы видим путь, которым церковь и интеллигенция идут к объединяющему их огненному перерождению, в трагедии Демона наша трагедия.

Ныне исторически переживается тот момент, когда мы видим Демона, подошедшего к стенам церковным, в которых живет Тамара, монахиня прекрасная, чистая Дева.

Возникает колоссальный мировой вопрос, как войти интеллигенции в обитель церковную, когда церкви, оставаясь в глубине своей староверческими, считают культуру Дьявольщиной, того, с кем интеллигенция пришла — Демона, за Дьявола, как, одним словом, интеллигенции войти в Церковь, не перестав быть интеллигенцией, не отрехшись от культуры и Демона своего.

Поистине вопрос колоссальный, потому что в нем заключен вековечный вопрос, как Демону с Богом примириться, не перестав быть Демоном, «человек познания и свободы». <...> В старину, когда Церковь была в полной силе, она успешно могла подавлять огнем и мечом всякое зарождение человеческой культуры: культура пряталась, таилась у колдунов и ведьм, и ученый врач ничем не отличался от колдуна <...> Но времена меняются. В людях человек проснулся, а этот человек и есть Демон, царь человеческого познания и свободы. И уже теперь Демон идет к стенам церкви как враг со своими пламенными красными знаменами, а демон, как мы сказали — вся подлинная интеллигенция <...> и сближения своего с рясою церковною, с Церковью интеллигенция стыдится, ибо войти интеллигенции в церковь — это значит изменить своей интеллигентности, культуре, изменить тому, кто стоит за интеллигенцией и культурой, Демону, а это стыдно. Стыдно потому, что возвращающийся в староверчество церковное интеллигент, тем самым признает Демона дьяволом, и всякое стремление к познанию и свободе — дьявольщиной. Демон же не дьявол, Демон великую правду человеческую несет в себе

и великое страдание, крест богооставленности, а разве дьявол может страдать?

Поймите, этот разговор о Демоне не есть отвлеченное метафизическое рассуждение, а самое глубокое переживание всей интеллигенции, переживание нашей интеллигенции суть переживания Демона <...>

Знаете, интеллигенция есть тоже Церковь, но только во ад сошедшая, ставшая церковью отверженною, богооставленною... Культура есть дары Демона, о которых он молодой Тамаре говорит в повести Лермонтова:

«Я опущусь на дно морское,  
Я поднимусь за облака,  
Я дам тебе все, все земное.  
Люби меня».

У интеллигенции, отверженной церкви Демона есть свои ясы — темному простолудью «студент» кажется дьяволом, чертом, безбожником, соблазнителем честного народа <...> Демон отверженный небом избранник во ад богооставленности низведен. Церковь Христова, идя по стопам Христа, должна во ад сойти, как Он сошел <...> — Как во ад сходять? — Любя. Любовь открыла первым девушкам, что Демон не Дьявол. Любовь и во ад к нему низвела, чтоб вместе или погибнуть или вместе выйти оттуда. Церковь должна стать Тамарою, любящей Демона. — Но — Демон — враг церкви? — «Любите врагов ваших». Здесь последний смысл любви к врагам. — Но Демон — Иуда Церкви. — «Умой ноги Иуды», приклонившись к его ногам, ибо сам Христос такой пример дал на «тайной вечери», возлюбив своих сущих в мире до конца возлюбил их», до Демона-Иуды возлюбил их.

Во омовении ног Иуде-Демону есть любовь и сходжение во ад его. И если Христос, Господь и Учитель, умыл ноги и Иуде, ученику своему, то тем более Церковь наша, которая не испорчена, должна умыть в любви ноги тому, кто на месте Иуды-Демону <...> И предвижу произойдет нечто с обеими церквями нашего времени: церковью носящей имя Бога и церковью отверженной, носящей имя Демона! Какое-то огненное крещение церквей, Голгофа огненная, и от прежнего проклятого не останется камня на камне, все будет разрушено, и явится Церковь Христа истинного церковью во ад сошедшая и с Демоном из ада исшедшая <...> Это — церковь «последнего времени», Возлюбленная церковью любимого ученика Христа, Иоанна, апостола с девичьим лицом.

Господа! В этой церкви Иоанна, «последнего времени» — соединение церкви с интеллигенцией, переход от староверчества ветхозаветного к Царству Силы и Славы сына Человеческого» (Собрание М. С. Лесмана).

<sup>13</sup> Блок А. Собр. соч., т. 5. С. 210.

<sup>14</sup> Там же. — С. 326.

<sup>15</sup> Блок А. Собр. соч., т. 5. С. 435.

<sup>16</sup> Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока. — Л.: Сов. писатель, 1980. — С. 149.

## А. БЛОК О ЖЕНСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Т. Л. Никольская

В статье «О прозе Александра Блока» Д. Е. Максимов указывал на присущую блоковской прозе органичность «объединения сфер литературы, культуры и жизни».<sup>1</sup> Эта черта проявилась и в высказываниях А. Блока о женском творчестве.

В 1900-е и в особенности в 1910-е годы вопрос о женском творчестве получил в России особую остроту в связи с усилившейся борьбой женщин за равноправие во всех областях жизни. В споры о том, какой должна быть современная женщина, включились писатели и поэты самых различных направлений, предлагавшие свои часто взаимоисключающие концепции современной женщины и женщины будущего. Так, например, К. Бальмонт читал доклад «Образ женщины в мировой поэзии», в котором рассматривал женщину как предмет возвышенного обожания, вечную музу, вдохновляющую поэтов всех времен и народов.<sup>2</sup> А. Крученых в докладе «О женской красоте»<sup>3</sup> на материале русской поэзии XIX—XX веков, в том числе и блоковской, приветствовал процесс развенчания неземной вечно-женственной героини, спуск женщины с неба на землю, переход к большей конкретности в изображении женщины, превратившейся из волшебного видения в «простую Зинку»<sup>4</sup>, расхаживающую «в сереньком платье на стоптанных каблуках».<sup>5</sup>

В 1914 году «Московская газета» провела среди читателей специальную анкету под названием «От Тургенева до Танго. Опыт анкеты о вечноженственном»<sup>6</sup>. На анкету откликнулись Ф. Сологуб, А. Толстой, А. Серафимович, В. Немирович-Данченко, Н. Крандиевская и многие другие. Федор Сологуб отстаивал право женщин на «простор морали без обязательств»<sup>7</sup>, заявляя, что «женщина учит человечество товарищеским отношениям, новому праву без принуждений»<sup>8</sup>. Популярный беллетрист Марк Криницкий, известный своим «женоненавистничеством», обвинял современную женщину в мелкопрактичности и хищничестве<sup>9</sup>. В. Немирович-Данченко, прославившийся идеализацией русской женщины, называл тургеневскую девушку «нежным венчи-

ком рабьей поры»<sup>10</sup>, оставившей в наследство современной женщине безволие и пассивность. По его мнению, только в начале XX века женщина «выздоровела от целых веков удушливого подполья, поняла свои права и стала выше прежней тепличной или полураздавленной»<sup>11</sup>.

В поэзии и прозе получил распространение тип женщины-декадентки, нашедший наиболее талантливое воплощение в повести В. Брюсова «Последние страницы из дневника женщины» (1910), героиня которой смело переступает нормы морали. Попытка передать психологию современной женской души сделана Брюсовым и в поэтическом сборнике «Стихи Нелли» (1913), написанном от лица вымышленной поэтессы. Упрощенная трактовка декадентки, восходящая к поэтической маске Мирры Лохвицкой, дана в поэзии эгофутуристического периода И. Северянина. Различные модификации «женщины-танго» встречаются в прозе Г. Чулкова и Л. Зиновьевой-Аннибал, стихах Л. Столицы, К. Большакова, В. Шершеневича<sup>12</sup>. Л. Столица в статье «Новая Ева» писала о двух типах модных женских образов: «1-й желтоволосый или даже лилово-голубо-зелено волосый, гибкий до змеиности и бледный до прозрачности, с почти святыми глазами и развратными устами. Это — женщина-танго. 2-й тип — в черных, а иногда и в красных стриженных кудрях, угловатый, как мальчишка и ловкий, как апаш, с почти невинным личиком и наглой улыбкой. Это — женщина-гамен»<sup>13</sup>.

Широкое отражение в литературе получила борьба «новой женщины» против морали «двойного стандарта», выразившаяся в желании ни в чем не отличаться от мужчин. В 1910 году литературный критик А. Джорджадзе заявил, что женщина может быть и Дон Жуаном, и Ловеласом, и Саниным<sup>14</sup>. Ярким примером мелодраматизированного Санина в юбке может служить героиня шеститомного бестселлера А. Вербицкой «Ключи счастья» Маня Ельцова<sup>15</sup>. Тип женщины завтрашнего дня, отрицающей женственность и берущей на себя мужские функции, выведен в пьесе А. Каменского «Завтра»<sup>16</sup>. Экстремальный вариант «свободной от предрассудков» женщины дан в рассказе В. Винниченко «Честность с собою». Героиня рассказа Дара приезжает в гостиницу и требует, чтобы лакей привел к ней в номер мужчину. Заметив на лице лакея недоумение, Дара повторяет: «Ну, чего стоите, не понимаете, что ли. Если бы мужчина потребовал женщину, вы бы не удивились»<sup>17</sup>. Характерно, что авторские симпатии явно на стороне героини. В статье «Новая женщина» А. Коллонтай подчеркивает, что Дара не теряет ценности как человек от ее ненужного поступка с «покупной любовью»: «Разве не поступают также большинство мужчин, которых мы, однако, продолжаем уважать»<sup>18</sup>. Противопоставляя литературные образы женщин прошлого, типичной чертой которых было отречение от плоти, ношение «мантии непорочности»

даже в супружестве, новому женскому типу, который не бежит от жизни и земных радостей, Коллонтай находила в поведении «современной женщины» свою этику, «быть может более совершенную, чем пассивная добродетель пушкинской Татьяны, чем трусливая мораль тургеневской Лизы»<sup>19</sup>.

Отличительной чертой новой женщины Коллонтай считала борьбу за внутреннюю свободу и экономическую самостоятельность. По ее мнению, одной из первых вывела «самостоятельных» героинь Т. Щепкина-Куперник. Героини ее повестей готовы ради своей работы пожертвовать часами близости с любимым человеком<sup>20</sup>. Как отмечает Коллонтай, героиня нашумевшего романа Е. Нагродской «Гнев Диониса» Таня, так же, как и женщины Щепкиной-Куперник, дорожат свободой художника. Переживая бурный роман с демоническим красавцем Стариком, Таня тяготеет к несовместимости всепоглощающей страсти с планомерной усидчивой работой и даже в медовый месяц выторговывает себе у Старика свободный день для творчества<sup>21</sup>.

В 1910-е годы появились женские произведения, показывающие и обратную сторону обретенной свободы, трудности, с которыми приходится сталкиваться одиноком необеспеченным женщинам, ищущим самостоятельности. Много таких книг носило характер исповеди. В лекции «Женщина о себе» поэтесса М. Моравская приветствовала такую литературу, как необходимую для подлинного освобождения женщины: «Женщины только теперь по настоящему заговорили о себе <...> Женщина современная, женщина перелома не нашла еще правдивого воплощения в литературе, женщина находится в периоде эволюции, поэтому трудно теперь создать типичный образ женщины. Пусть женщина выскажет все свое интимное. Это важно для женщины, это несет ей освобождение»<sup>22</sup>.

Отношение А. Блока к литературе такого рода высказано в его статьях «Дневник женщины, которую никто не любил»<sup>23</sup>, (написанной в виде предисловия к готовившемуся к публикации дневнику О. К. Соколовой<sup>24</sup>) и «Литературный разговор»<sup>25</sup>. В первой статье Блок противопоставляет дневник Соколовой модной литературе о современной женщине и, в частности, произведениям А. Вербицкой и М. Арцыбашева: «Читаешь и думаешь: отчего столь модные недавно описания любви к двоим и троем зараз были у наших литераторов малоубедительны, а часто — просто смешны? А вот эта женщина, не читавшая ни новых, ни старых литераторов **убедительно** показывает, что такая любовь **действительно** бывает. Не так важно это, как дальнейшее; его показывает уже не беспомощный автор дневника, а сама судьба говорит его устами: двойная любовь оканчивается необъяснимо просто и ужасно, кончается двумя обыкновенными смертями»<sup>26</sup>. Главным достоинством дневника Блок считает «необыкновенную, почти пугающую по временам искренность»<sup>27</sup>. «Литераторы

приукрашали и присочиняли; автору записок — не до украшений, и ему не может прийти в голову, как можно что-нибудь сочинить; оттого и содрогаешься, читая о двух случайных смертях двух обыкновенных людей, гораздо более, чем над десятками талантливых истязаний над сверхчеловеками»<sup>28</sup>. Блок, находившийся в этот период под влиянием А. Стринберга<sup>29</sup>, поражается чистоте и детскости автора записок, прошедшей красной нитью через жизнь, «в которой первую роль всегда играл пол; то есть, следовательно из жизни урезанной, сокращенной, обезличенной»<sup>30</sup>.

К книгам-исповедям Блок относил «Записки Анны» Н. Санжарь. С автором этой книги Блок познакомился в 1908 году<sup>31</sup> и на протяжении шести лет поддерживал это знакомство. Как отмечают Н. Котрелев и Р. Тименчик, интерес Блока к Санжарь был, в частности, «связан с его работой над предисловием к так и не изданному дневнику О. К. Соколовой»<sup>32</sup>, сходство между этими женщинами Блок отметил в своем дневнике<sup>33</sup>. Свою первую книгу «Записки Анны» Санжарь послала Блоку для отзыва в 1910 году. В статье «Литературный разговор» Блок причислил «Записки Анны» к острым книгам «русских во пленников»<sup>34</sup>. В этой же статье он использовал формулу из предисловия Н. Санжарь к 1-му изданию «Записок Анны»<sup>35</sup>: «Это собственно, не литература, а «человеческие документы», — писал Блок, — и в этих книгах есть не одни чернила, но и кровь <...> Книги в лучшей своей части косноязычны, но ведь и настоящие мученики чаще косноязычны»<sup>36</sup>.

«Записки Анны» носят декларативно «антисанинский» характер. У героини записок, отличающейся прямолинейностью и эксцентричностью, с детства выработалось отвращение к мужчинам, в которых дочь проститутки Анна видит только грубых скотов. В начале повествования Анна работает гувернанткой. Ей часто приходится лишаться места из-за потребности рассказывать своим хозяевам с эпатазирующими подробностями о страданиях, перенесенных в детстве. После очередного отказа от дома Анна едет в Петербург, где хочет поступить на сцену. Для заработка она идет позировать к известному художнику. Через несколько сеансов художник делает попытку сблизиться с красивой натурщицей. Сознывая, что теряет последний кусок хлеба, Анна с кулаками набрасывается на почтенного маэстро и зверски его избивает. Вскоре голод толкает Анну на другой эксцентричный поступок. Она приходит в Благородное Собрание, где обращается к мужчинам с предложением взять ее на содержание сроком на год с окладом сто рублей в месяц — эта сумма необходима Анне, чтобы учиться на актрису. С закрытыми глазами она выбирает одного из претендентов и едет с ним в отдельный кабинет ресторана, откуда в решающий момент убегает; заболевает горячкой и попадает в больницу. Неожиданно для

себя самой Анна становится писательницей. У нее появляются деньги, знакомства в литературных кругах. Но неугомонная героиня одержима новой идеей. Отвергая брак как сделку, она решает стать матерью-одиночкой и мечется по городам в поисках отца своего ребенка, который, по ее представлениям, должен быть человеком в высшем смысле этого слова. Наконец Анна встречается профессора, в котором видит свой идеал, приходит к нему после лекции и с мужской прямоотой излагает свое желание: «Не пугайтесь и сядьте, — говорит она оторопевшему от неожиданности ученому, — перед вами не развратница, не бесстыдная самка, а смелый искренний человек, силой воли и убеждений ставший выше предрассудков»<sup>37</sup>. Анна предлагает профессору прежде чем дать ответ, испросить разрешение у жены и, взвесив все обстоятельства, прислать ей свое решение в письменном виде. Но профессор не согласился стать отцом ребенка Анны. Отчаявшись в поисках, Анна страдает от одиночества и хочет покончить с собой<sup>38</sup>. И лишь в последний момент жажда жизни пересиливает, героиня остается жить и пробует победить свою гордыню, чтобы войти в мир с любовью к людям.

Исповедальный тон и дневниковая форма сближают с «Записками Анны» повесть В. Рудич «Ступени»<sup>39</sup>. Героиня повести Лида уравновешеннее и рационалистичнее Анны. Страницы дневника Лиды показывают, как изменяется с возрастом ее отношение к любви. Беззаветная влюбленность в красивого, но пустого кузена сменяется лстящим самолюбием ухаживанием «старика» Ивана Ивановича, столь же, как и кузен Валериан, духовно далекого героине, пробующей свои силы в литературе. Чтобы заработать на жизнь, Лида поступает на службу в типографию. Необходимость каждый день ходить на работу изменяет отношение героини к любви. У Лиды одновременно протекают два романа, но ни с одним из своих избранников она не хочет строить семью. Прощаясь после очередного свидания с Валерианом, Лида вздыхает: «Ему-то хорошо, а мне ведь на работу, выспаться бы лучше».<sup>40</sup> В сорок лет героиня «Ступеней» приходит к убеждению, что у одинокой трудящейся женщины любовь должна занимать то же место, что и у мужчины — место праздничного украшения жизни, «как наслаждение отпуском, свободой, зеленью деревьев»<sup>41</sup>. «Раз на нас так же тяжело легла первая, мужская половина проклятия — «в поте лица твоего будешь есть хлеб», — записывает Лида в дневнике, — зачем нам гнущая еще и под специальным женским проклятьем»<sup>42</sup>.

Промежуточное место между Лидой и Анной занимает Магда Валюшко — героиня повести А. Мар «Мимо идущие»<sup>43</sup>. В семнадцать лет Магда вышла замуж, но вскоре разъехалась с мужем, потому что не хотела иметь детей. Поступив в компаньонки к богатой старухе, Магда самостоятельно зарабатывает на хлеб. Так же, как Анна, она уезжает из провинции в Петер-

бург, чтобы начать новую интересную жизнь. Но и в Петербурге продолжается тяжелая однообразная борьба за существование, скрашенная только дружбой с нищим талантливым журналистом. Потеряв работу, Магда под давлением обстоятельств принимает предложение пойти на содержание к богатому чиновнику. Так же, как героиня повести Санжарь, в последний момент она убегает из гостиницы, где обещала провести с чиновником ночь. На этом повесть заканчивается.<sup>44</sup>

А. Блок рецензировал пьесу А. Мар «Когда тонут корабли», принятую в 1917 году к постановке московским Малым театром. О его оценке пьесы свидетельствует запись в дневнике: «Настоящее»<sup>45</sup>.

«Когда тонут корабли»<sup>46</sup> — психологическая драма. Героиня пьесы — тридцатилетняя актриса, «женщина с прошлым» Ютта Лабуньская выходит без любви замуж за богатого бездельника Луку Подгаецкого. На сестре Луки — Марине — женат бывший возлюбленный Ютты пожилой фабрикант Ян Гедройц. Друг Ютты ксендз, платонически влюбленный в Марину, боится, что этот брак может принести боль Марине и советует Ютте уехать с мужем сразу после венчания. Ютта успокаивает ксендза: «Не волнуйтесь <...> с вашей точки зрения, я стану жить приличнее, жить, как все <...> брошу свои романы <...> из меня не вышло настоящей артистки потому, что я никогда не могла отрешиться от личной жизни <...> я хотела любить и быть любимой»<sup>47</sup>. Но «жить как все» Ютте мешает непрощенная любовь к Яну Гедройцу, который представлен как сильная свободная личность, любящая подчинять окружающих своей воле. Отказываясь возобновить старую связь, Ютта в то же время не может жить вдали от Гедройца, которого любила «как собака... как раба... больше»<sup>48</sup>. Но Гедройц требует от Ютты «почти подвига <...>, абсолютной подчиненности, абсолютного доверия»<sup>49</sup>. Сначала он доводит Ютту до слез насмешками и придирками, а затем без объяснения причин перестает ее видеть, не отвечает на письма и телефонные звонки. Узнав от ксендза, что Гедройц распродал свои имения, бросил жену и уехал в неизвестном направлении, Ютта в отчаянии выбрасывается из окна<sup>50</sup>. Минутой позже в ее комнату вбегает счастливый Гедройц: «Я все бросил, все порвал, — обращается он к растерянному ксендзу, — я беру ее, которая любит меня так, как я ее люблю, — стремительно и на смерть — я увожу ее от вас всех <...> и она будет счастлива»<sup>51</sup>.

В пьесе «Когда тонут корабли» в концентрированной форме нашли отражение мотивы прозаического творчества А. Мар: потребность женской души подчинять свою волю воле любимого и переносить от него страдания<sup>52</sup>, борьба смелости и самокритицизма «новой женщины» с робостью и покорностью «старой»<sup>53</sup>, «невозможная» любовь католического священника<sup>54</sup> к своей

прихожанке. Один из критиков назвал А. Мар «психологом истерзанной женской души», глубоко и чисто любящей кого-нибудь, кто недостижим, и на деле отданной на унижающие терзания от грубой чувственности нелюбимых<sup>55</sup>. Вопль истерзанной пошлостью жизни женской души, стремящейся к недостижимому, был близок и понятен Блоку.

Но не только голоса вопленниц слышал в женском хоре Блок. В атмосфере «криков и надрывов»<sup>56</sup>, царившей в литературе начала века, он улавливал немногие светлые голоса, одним из которых был голос П. Соловьевой. В рецензии на ее книгу «Иней» Блок писал: «И вот мы встречаем новую и тихую поэзию. Она нова, потому что подошла в упор к открывшимся глубинам и тиха, потому что только смотрит в них целомудренными грустными глазами. Совсем не уходя от живого, она притаилась, но не пролилась: она знает свою область: не вызывает из бездн темных существ, чтобы помериться с ними, и равно избегает громких славословий: — она вся в "благодарении" и "прощении"»<sup>57</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 5. — С. 708. Далее все ссылки на произведения Блока приводятся по этому изданию.

<sup>2</sup> См.: Бюллетени литературы и жизни. — М., 1915/16. — № 16. — С. 784.

<sup>3</sup> Впоследствии доклад был издан в виде книги: *Крученых А. О женской красоте.* — Баку, 1921.

<sup>4</sup> Там же (страницы не нумерованы).

<sup>5</sup> Там же. В докладе Крученых приветствует отречение Блока от образа прекрасной дамы, «туманной девы»: «Блоку тоже мерещилась «туманная дева», но уже в 1917 г. он от неё отрывается: «Любило и пело сердце тебя, но ведь ты не царица». Пробуждение свершилось. Идет спуск, развенчивание. Появляется современная героиня».

<sup>6</sup> Московская газета. — 1914. — 3 февр.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Русское слово. — 1914.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Подробнее об этом, см. в кн.: *И. Василевский* (Не-буква). Героиня нашего времени. — Пг., 1918.

<sup>13</sup> *Столица Л.* Новая Ева // Современная женщина. — 1914. — № 5. — С. 104.

<sup>14</sup> *Джорджадзе А.* Соч. — Тифлис, 1910. — Т. 2. — С. 68.

<sup>15</sup> Подробнее об этом см.: *Зоркая Н.* На рубеже столетий. — М., 1976. — С. 170.

<sup>16</sup> См.: *Тунина А.* Свободная любовь // Женское дело. — 1916. — № 7. — С. 8—10.

<sup>17</sup> *Винниченко В.* Честность с собою // Земля. — М., 1912. — Кн. V. — С. 127.

<sup>18</sup> *Коллонтай А.* Новая женщина // Современный мир. — 1913. — № 10. — С. 178.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. — С. 159.

<sup>21</sup> Там же. — С. 163.

<sup>22</sup> Бюллетени литературы и жизни. — 1915/16. — № 16. — С. 783; сходную точку зрения высказывал и И. Василевский: «Когда вчитываешься в произведения нынешней женщины <...> понимаешь, что важны все эти книги, как новые голоса, впервые по своему, по-женски, заговорившие о себе» (*Василевский И. Ук. соч. С. 101*).

<sup>23</sup> Блок А. Собр. соч., т. 6. С. 29—37; статья была написана в 1912 г., переработана и впервые опубликована в 1918 г.

<sup>24</sup> Там же. — С. 500.

<sup>25</sup> Блок А. Собр. соч., т. 5. С. 437—441.

<sup>26</sup> Блок А. Собр. соч., т. 6. С. 35.

<sup>27</sup> Там же. — С. 34.

<sup>28</sup> Там же. — С. 36.

<sup>29</sup> О влиянии Стринберга на Блока см.: *Шарыпкин Д.* Скандинавская литература в России. — Л., 1980. — С. 267—270; антиженские мотивы, пронизывающие творчество Стринберга, вызвали резкую отповедь в критической литературе о писателе, появлявшейся в русской прессе в 1890-х годах. Как отмечает Д. Шарыпкин, «поскольку проблема положения женщины в обществе в России была особенно актуальна, вопрос об антифеминизме Стринберга в начале 90-х годов оказался центральным в русской критической литературе о шведском писателе» (*Шарыпкин Д. Ук. соч. С. 260*); однако в 1900-е годы отмечалось, что ненависть Стринберга к женщинам — сложное чувство, вызванное, с одной стороны, протестом против разгоревшегося в Скандинавии феминистического движения, подчас принимавшего уродливые формы, с другой — личными мотивами. Ошибку Стринберга видели в том, что писатель механически отождествил пассивную женскую стихию, присущую в разной степени каждому человеку, с конкретной женщиной и объявил женщинам войну» (*Колтоновская Е.* Август Стринберг // *Вестник Европы.* — 1912. — № 7. — С. 344); Блок в статье «Памяти Стринберга» писал: «Женоненавистничество <...> для Стринберга <...> было Голгофой. В жизни Стринберга было время, когда все женское вокруг него оказалось «бабьим», тогда во имя ненависти к бабьему он проклял и женское; но он никогда не произнес кощунственного слова и не посягнул на женственное; он отвернулся от женского только, показав тем самым, что он <...> мужественный человек, предпочитающий остаться наедине со своей жестокой судьбой, когда в мире не встречается настоящей женщины, которую только и способна принять честная и строгая душа» (*Блок А. Собр. соч., т. 5. С. 457*).

<sup>30</sup> Блок А. Собр. соч., т. 6. С. 501.

<sup>31</sup> См. письмо Блока к матери (*Блок А. Собр. соч., т. 8. С. 268*).

<sup>32</sup> См. комментарий Н. Котрелева и Р. Тименика в кн.: *Лит. наследство.* — М., 1982. — Т. 92, кн. 3. — С. 122; там же см. подробнее историю отношений Блока с Санжарь.

<sup>33</sup> Блок А. Соч., т. 7. С. 113.

<sup>34</sup> Блок А. Собр. соч., т. 5. С. 439. См. также сходную характеристику в рецензии Блока на «Пламень» П. Карпова (Там же. — С. 486).

<sup>35</sup> *Котрелев Н., Тименик Р. Ук. соч. С. 122.*

<sup>36</sup> Блок А. Собр. соч., т. 5. С. 439.

<sup>37</sup> *Санжарь Н.* Записки Анны. — 2-е изд. — М., 1916. — С. 98. Сюжет поиска отца ребенка лежит и в основе пьесы Санжарь «Нелепость», включенной в книгу. Возможно, эту пьесу Блок упоминает в письме к матери от 14 декабря 1908 года (*Блок А. Собр. соч., т. 8. С. 268*).

<sup>38</sup> В письме от 14 декабря 1908 г. Блок писал, что Санжарь «типа людей случайно несамонаблюдавшихся» (Там же).

<sup>39</sup> *Рудич В.* Ступени. — Спб., 1913.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Там же. Критика видела ценность повести в правдивости и безыскусности: «На всех этих ступенях мы читаем человеческие документы» (*Скарбэ.* [Рец.] // *Новое время.* — 1914. — № 13631); «Русская литература также по-

немногу приобщается к циклу правдивых женщин» (*Войтоловский А.* [Рец.] // *Киевская мысль*. — 1914. — № 57).

<sup>43</sup> Повесть была напечатана при содействии В. Брюсова в журнале «Русская мысль» (1913, № 3), в 1914 г. вышла отдельным изданием под названием «Идущие мимо».

<sup>44</sup> Критика отмечала полную противоположность книги типично дамской прозе, относя к достоинством повести правдивость внутреннего тона, непринужденность и откровенность, напоминающую дневник, привлечение внимания к трудностям положения женщины переходного периода (см.: *Колтоновская Е.* [Рец.] // *День*. — 1914. — № 90; *Глаголь С.* [Рец.] // *Столичная молва*. — 1914. — № 354).

<sup>45</sup> *Блок А.* Собр. соч., т. 7. С. 310.

<sup>46</sup> Цензурный экземпляр пьесы (машинопись) хранится в ЛГТБ.

<sup>47</sup> Когда тонут корабли. С. 9.

<sup>48</sup> Там же. — С. 47.

<sup>49</sup> Там же. — С. 71.

<sup>50</sup> Столь же трагичной оказалась и судьба самой писательницы. В отличие от Н. Санжарь, вышедшей замуж за киевского миллионера, владельца художественной коллекции Ханенко и советовавшей с Блоком, как ей лучше с пользой истратить неожиданно свалившееся богатство (см.: *Лит. наследство*. — М., 1982. — Т. 92, кн. 3. — С. 123), А. Мар не удалось устроить свою жизнь. В марте 1917 года она отравилась цианистым калием в московской гостинице. В некрологе в газете «Рампа и жизнь» делаются прозрачные намеки на то, что героем трагически окончившегося романа А. Мар был Пьеро-Вертинский (Рампа и жизнь. — 1917. — № 14. — С. 12).

<sup>51</sup> Когда тонут корабли. С. 96.

<sup>52</sup> Этой теме посвящен роман «Женщина на кресте» (1916).

<sup>53</sup> См. повесть «Идущие мимо».

<sup>54</sup> Обратный вариант показан А. Мар в повести «Тебе одному согрешила» (1915).

<sup>55</sup> *Владимиров Л.* [Рец.] // *Утро России*. — 1912. — № 64.

<sup>56</sup> *Блок А.* Собр. соч., т. 5. С. 565.

<sup>57</sup> Там же. — С. 561.

## А. БЛОК ОБ «АЛИНЫХ АЛЬБОМИКАХ» О. В. СИНАКЕВИЧ (ЯФА)

А. М. Штейнгольд

20 февраля 1917 года на заседании «Общества дошкольного воспитания» обсуждалась поэтическая тетрадь О. В. Яфа «Алины альбомики». В педагогической деятельности учительницы математики Выборгского коммерческого училища детские стихи были почти интимной стороной. Не предназначенные для печати, «Алины альбомики» писались для дочери любимой подруги О. В. Яфа по стоюнинской гимназии В. В. Латыниной (в замужестве Шохор-Троцкой).

Детские стихи были не единственным литературным жанром в богатой духовной деятельности О. В. Яфа, принадлежавшей к семье, надежно хранившей воспоминания о своих культурных корнях. Прадед О. В. Яфа по матери «Иван Алексеевич Второв — восторженный поборник идей великой французской революции, идей свободы, равенства и братства, приятель и единомышленник Рылеева», как характеризует его правнучка, и дед «Николай Иванович Второв — убежденный истинный демократ, активный участник великих реформ», «первый русский этнограф»,<sup>2</sup> — не только оставили дневники и воспоминания, но проповедовали писать и художественную прозу.

О. В. Яфа самоотверженно и бескорыстно занималась педагогической деятельностью, никогда не изменяя активной демократической и гуманистической позиции, хотя «послужной список» ее экзотически широк: преподавание математики дочерям принца Саксен-Альтенбургского, например, последовало за уходом Яфа с Бестужевских курсов в связи с ее участием в студенческих волнениях, оно совмещалось с бесплатными уроками в школе для бедных, открытой после окончания стоюнинской гимназии О. В. Яфа, В. В. Латыниной и О. Н. Пассек, и сменилось преподаванием в «Вечерне-воскресных классах Императорского русского технического общества» за Невской заставой, «где работала раньше Н. К. Крупская и бывал Владимир Ильич».<sup>3</sup>

Ближайшая подруга М. К. Станюкович, О. В. Яфа была своим

человеком в семье писателя, широко общалась с литературной молодежью конца 90-х — начала 900-х годов, постоянно вела дневники, сохранившие колорит эпохи и тонкий рисунок внутренней жизни их автора.<sup>4</sup> В дневниках встречается много стихов О. В. Яфа, которые она, обладая литературным вкусом, не публиковала.

«Алины альбомики» были представлены на суд коллег спустя несколько лет после их создания, когда в ощущении автора они, видимо, перестали быть «собственностью» единственного маленького человека, которому посвящались. (Открывается альбом стихами 1909 года, окончен с началом первой мировой войны). В мемуарах «Жили — были» О. В. Яфа пишет: «Я была приглашена в «Общество дошкольного воспитания» на доклад Евг <ени>Ег<оровны> Соловьевой<sup>5</sup> о моих «Алиных альбомиках».

Присутствовала «incognito», сидя в самом заднем ряду. Доклад был сплошным панегириком автору «альбомиков» — и у меня, признаться, кружилась голова. Особенно завертелось у меня все перед глазами, когда во время прений Соловьева, возражая Михеевой, сказала: «Я думаю, Александр Блок компетентнее нас с вами в этой области, а он в обоих альбомиках нашел лишь два прозаизма». Как?! Соловьева показала, значит, наши альбомы Блоку?! По окончании собрания я подошла к ней и попросила ее передать мне подробнее отзыв Блока о моих виршах. «Он сказал так, — постаралась она вспомнить добросовестно: «Эти стихи должны быть ближе и понятнее детской душе, чем все наши <Подчеркнуто О. Я. — А. Ш.> упражнения в этом жанре, — я разумею нас, присяжных поэтов, так далеко отошедших от психологии детского возраста и растерявших по кабакам наивную непосредственность и свежесть чувства. Автор этих стихов не подделывается к детям, у него самого детская душа: сразу видно, что он не обивал порогов «Виллы Родэ»<sup>7</sup> и тому подобных заведений... И его пером руководила сама Любовь».<sup>8</sup>

Я ног под собой не чувствовала, когда вылетела на улицу. Александр Блок читал мои стихи! И так славно о них отозвался! А до сих пор надо мной только подтрунивали, называли «Дядей Михеем», автором газетных реклам в стихах. Зато теперь я вознаграждена сторицей... Нет, каково, сам Блок!

Не глядя, я вскочила в первый трамвай и долго сидела в уголке, повторяя про себя отзыв Блока. Наконец спохватилась: не пора ли выходить? Через замерзшие окна не видно было, где мы находимся. Я спросила кондуктора: «Какая сейчас остановка?» — «Вилла Родэ», — отвечал он равнодушно.

**Я села не в тот № трамвая и заехала на Острова...**

Выскочила и стала ждать обратного вагона. Стояла перед воротами «Виллы Родэ» и потешалась над собой: «Весело же

подшутила надо мной судьба: теперь уж никак не смогу сказать, что не обивала порогов «Виллы Родэ». Дорогу сюда, во всяком случае, узнала». Перед запертыми воротами было темно и глухо. Ждать пришлось порядочно долго. На морозе я протрезвилась и домой приехала в нормальном состоянии.

Соловьева открыла мое *incognito* редакторше одного детского ж<урнала> (Альмединген)<sup>9</sup>. Она просила меня быть их сотрудницей и смиренно пояснила при этом, что они платят по 11-ти коп. за строчку.<sup>10</sup>

Счастливая гордость делает тон сорокалетней женщины юношески смятенным, однако О. В. Яфа обладает удивительным тактом и тут же разрушает комплиментарную для себя ситуацию мягкой самоиронией. Рассказ об отзыве Блока в мемуарах оформлен как маленькая новелла с отчетливым двухчастным делением: в первой из них в состоянии рассказчицы нарастает чувство удовлетворения, граничащего с восторгом, во вторая, «нисходящая» часть новеллы все расставляет на свои места, возвращая героиню-рассказчицу в мир обыденности. «Головокружения от успехов» хватило лишь на то, чтобы спутать номер трамвая, а пребывание у ворот «Виллы Родэ» не только ничем не осложняет жизнь скромной учительницы, но напротив, приводит ее в чувство, и все в ее жизни возвращается на прежние места. Рассказ об одном из важнейших для себя событий О. В. Яфа решает как рассказ о несобытии, возможно, бессознательно опираясь на поэтику любимого ею чеховского рассказа.

Однако «событие» состоялось. В стихах О. В. Яфа «сам Блок» увидел новое соотношение «взрослого» и «детского» миров. Не только искусственность «присяжных поэтов» противопоставляет Блок органике непрофессионального, от жизни идущего взгляда, но сам детский мир с его «наивной непосредственностью детского чувства» предстает самостоятельной ценностью. Мир детства ощущается здесь не как объект творчества взрослых, но как сфера жизни, способная противостоять извращенности «страшного мира». Проникновение в детский мир возможно лишь в логике его законов, чистота детского мироотношения особенно чутка и нетерпима к подделке и лжи. О. В. Яфа в отзыве Блока оказалась как бы посланцем взрослого мира в детский и посредником между ними («автор этих стихов не подделывается к детям, у него самого детская душа»). Поэт очень точно уловил воспитательный и художественный принцип «Алиных альбомиков» — их антидидактизм. Автор стихов раскрывает перед ребенком мир, где, несмотря на известный налет сентиментальности, все правда и все всерьез.

По реальной праяснове и по ее отражению в стихах мир «Алиных альбомиков» — любовный мир в самом широком смысле. В очень щедрой духовной жизни О. В. Яфа поистине материнское чувство к Але было, по ее признанию, самой яркой точкой: «С

4 мая этого навсегда памятного для меня 1907 года <дата рождения Е. А. Шохор-Троцкой. — А. Ш. > среди всех школьных треволнений, общепедагогических и общеполитических интересов и вопросов, — забилась новая живая и светлая струнка, которая до сих пор, день ото дня и год от года ширясь и углубляясь, отогревает меня, обогащая новыми интересами и мечтами, новыми чистыми и интимными радостями и отодвигая на второй план все, чем я жила до сих пор», — писала О. В. Яфа. «Живым источником» называла она свою дочку-воспитанницу.<sup>11</sup> Род и характер их близости точнее всего определила сама девочка:

- Алюня, ты кто маме?
- Дочка.
- А папе?
- Толи дочка.
- А бабушке?
- Внучка. И Изавете Бисовне толи внучка.
- А дедушке?
- Толи внучка.
- А Вере?
- Пемянница.
- А Оле?

Она внимательно посмотрела на меня, подумала немного и серьезно ответила: «Деточка Аля — ласточка и звездочка».<sup>12</sup>

В марте блокадной зимы 1942 г. Аля последние надежды на жизнь связывала со своей Олей: «Если заметишь, что я умираю, ты не давай мне умереть».<sup>13</sup> Скорбно вспоминая: «Я одна плелась за саночками с гробом, спотыкаясь и падая», — О. В. Яфа повторила свое признание: «Никогда, никого я не любила так, как ее, мою драгоценную, нежную, кроткую, самоотверженную и любящую до самопожертвования...»<sup>14</sup> Очевидно, Е. А. Шохор-Троцкая, способная пианистка, литературно одаренный человек, несла в себе духовность, щедрость и внимание к людям, которые «Оля» прививала ей с детства. Самому раннему этапу «строительства» этого внутреннего мира и посвящены «Алины альбомки».<sup>15</sup>

Первый «Алин альбомик» состоит из трех частей: стихотворения, сказки и «Дневник-календарик», где записи делались уже совместно с девочкой. Стихи, посвященные разным сторонам детской жизни, незамысловаты, но атмосфера их — тепло, взаимное доверие и деятельное добро. Окружающая ребенка действительность не просто дружественна и справедлива, но требует заботы о близких, щедрости и желания защитить, внимания ко всему живому (а живым делаются в детском сознании и неодушевленные предметы). «Звериный» и кукольный миры незаметно очеловечиваются, а маленькая Аля становится, как правило, не объектом, а творцом добрых отношений, забот, ласки. Таково, например, стихотворение «О том, как Аля хозяйничала».

Повязав крестом платочек.  
Шапку красную надев,  
Аля кофию для дочек  
Собралась сварить на грех.  
Дело это Але ново  
И немножко мудрено.  
Уж печение готово,  
Чашки вымыты давно.  
Куклы ждать уже устали,  
Их ко сну уже клонит...  
Кофе будет им едва ли,  
До сих пор ведь не кипит!  
Аля палочку бросает,  
Чтоб огонь сильнее пылал.  
Кофе все не закипает.  
Что ей делать? Вот скандал!  
«Ну, попьем его как будто,  
Если пить всерьез нельзя», —

решает героиня. Сама собой возникает граница между игрой и жизнью, ведь «по правде» сварить кофе могут только взрослые.

«Как Аля обшивала своих деток»

Куклы с дачи возвратились.  
Осень близко, уж свежо, —  
А они пообносились  
Совершенно — как назло!  
Долго ль в дождик простудиться,  
Грипп схватить, ангину, тиф?  
Аля шить скорей садится  
Кукле Соне теплый лиф.  
Губки бантиком сложила,  
Нитку дли-и-нн-ую взяла,  
Соню на пол положила:  
«До нее ль, когда дела?  
Трудно жить с такой семьей,  
Всех обшить, одеть, обуть...  
Каждый день встаешь с зарею  
И спешишь куда-нибудь.  
За провизией сходила —  
И скорей готовь обед.  
Да гляди, чтоб не шалили,  
Не наделали бы бед» /л. 12/.

Привлекательная для ребенка взрослая жизнь с ее делами, тревогами оказывается и рядом, и как бы в другой плоскости, осуществляется и зовет одновременно. Окружающий мир в сти-

хах О. В. Яфа открывается ребенку так же естественно и ненавязчиво, как внутренняя жизнь. В эпизоде-«эксперименте» постигается смена времен года, знакомство с растениями и календарными праздниками. И все это неотрывно от общего потока жизни.

Пятый день стоит жара,  
Парит с самого утра.  
Аля Лешу в сад зовет,  
В тот, где яблонька цветет  
И смородины кусты...

Но яблоня, которую дети видели в цвету, оказывается неузнаваемой: на ней откуда-то появились яблоки и куда-то исчезли цветы.

- Э! постой! Да это елка!
- Ну и скажешь же без толку!
- Нет, серьезно, посмотри:  
Видишь яблочка здесь три?  
Верно, тут же есть орехи  
И хлопушки для потехи,  
Стоит только поискать...  
Мне ли елки не узнать?!
- Уж забыл ты с Рождества,  
Что на елке не листва,  
А иголки растут.  
Да и нет хлопушек тут.
- Нет? Так значит не поспели,  
Уж иначе бы висели /л. 20, 20 об./

Леша (двоюродный брат Али, тоже реальное лицо) во что бы то ни стало хочет доказать своей маленькой подружке, что если на дереве яблоки, то они повешены людьми, это рождественская елка, и на ней надо искать хлопушки и орехи. В отличие от фантазера Леша, Аля твердо знает, что елка бывает только зимой:

- Видеть елку наяву  
Можно только раз в году,  
И бывает то зимой.
- Почему? Ведь я большой,  
Я бы елку сделал летом,  
В самый знойный день при этом,  
Как сегодня, например...  
Пусть я — важный инженер  
И желаю пошутить.  
Кто мне может запретить? /л. 20 об. — 21).

С мудрым женским инстинктом героиня подчиняется азарту «победителя природы», и мир воцаряется снова:

— Ну, спасибо, мы придем  
Всей семьей, впятером:  
С Соней, Гретой и Наташей,  
С арапчонком — их папашей.  
А твое семейство где? /л. 21/.

И для героини, девочки, начинается круг ее забот, творчества, фантазии.

— Ну, беги! А я покуда  
За провизией схожу:  
Бузины нарву с полпуда,  
По тарелкам разложу...  
— А тарелки где достанешь? —

растерялся уже фантаст и «преобразователь стихий».

— Мать-и-мачеху нарву  
У ручья, который, знаешь,  
Протекает там, во рву.  
Тут мышиноного горошка  
Столько можно налущить!  
Он варенье из морошки  
Смело может заменить.  
А смородинные гроздья  
Нам заменят виноград... /л. 21—21 об./.

Цикл «Стишки про кошек и котят» не столько описывает жизнь и повадки «братьев наших меньших», сколько еще и еще раз повторяет и моделирует человеческие отношения и поступки. «Добрый мир» определяет и особенности сюжетостроения «Сказок и сказочек» О. В. Яфа. Обращает внимание то, что автор сказок последовательно избегает жестоких, пугающих событий и деталей. В «Красной шапочке», например, бабушка успевает скрыться от волка в чулан, а выстрел охотника раздается как раз в ту минуту, когда волк приготовился проглотить девочку.

Самым страшным в сказках Яфа оказывается не встреча с враждебной злой силой, а укор близких людей. Козел никогда больше не пойдет в лес, потому что его пристыдила Варварушка. («Бабушка Варварушка и Козел»). Красная Шапочка испугана не столько изменившимся видом бабушки, сколько ее непривычным отношением: родная стала чужой.

Красная Шапочка смотрит, молчит.  
Бабушка странная стала на вид:  
Шерстью густою лицо обросло,  
Рот — словно пасть, да и смотрит так зло,  
Точно не внучка стоит перед ней,

А ненавистный и лютый злодей.  
— Что это с ней? Не узнала в бреду?  
Иль разлюбила меня на беду? —  
Думает девочка /л. 49 об./.

Характерно, что сказочный диалог Бабушки-волка с Красной Шапочкой передан О. В. Яфа через монолог и переживания девочки. Чуткая и любящая «Оля», видимо, не может не принять во внимание, что маленькая Аля будет следить за событиями сказки, не разделяя себя и героиню. Бабушке же принадлежат только по-доброму насмешливые и мудрые слова:

— Волка за бабушку я приняла.  
Бабушка крепко ее обняла:  
— Вот так спасибо, родная моя,  
Разве он так уж похож на меня?

Сказочная Бабушка обретает интонации близких Али, сказка возвращается в жизнь.

Позднее «Оля и Аля» вместе придумывают свою концовку сказки, уже в прозе: «Бабушка на радостях сразу выздоровела. Она пригласила Охотника остаться поужинать, поставила самовар и достала из корзинки принесенные Красной Шапочкой гостинцы: пирог, наливку, масло и сливки — и все это подали на стол к чаю. <...> А когда Охотник ушел, Бабушка и Красная Шапочка легли спать на той самой постели, где еще недавно лежал волк. Крепко обнявшись, они тихо разговаривали между собой.

— Бабушка, а бабушка, — спрашивала Красная Шапочка, ласкаясь к бабушке. — Отчего у тебя такие маленькие ушки?

— Зачем мне большие? Я и так хорошо тебя слышу, — отвечала бабушка.

— А отчего у тебя такие маленькие глазки? — не унималась Красная Шапочка.

— А зачем мне большие? Я и так хорошо тебя вижу, — говорила смеясь бабушка.

— А отчего у тебя такие маленькие ручки?

— Мне и не надо больших, чтоб обнимать тебя, — говорила бабушка, лаская внучку» /л. 51/.

Центром в сказках О. В. Яфа становится любовь. Любовь в самых разных ее проявлениях превращается в главную волшебную силу. В «Спящей красавице» злая фея заколдовала малютку, но в тексте переложения Яфа нет ответной реплики доброй феи, которая при исполнении определенных условий снимает заклятие. Просто появился юноша-принц, «тихо сказал ей: «Прогнись, дорогая!» — чары рухнули.

При этом волшебные краски в сказках О. В. Яфа как бы тускнеют, дерзость фантастики уступает место мягкому, слегка сентиментальному повествованию — своеобразной пасторали. Автор то ли не очень решается довериться художественному вымыслу, то ли более всего дорожит реальным волшебством добрых человеческих отношений. Во всяком случае такой колорит для автора «Алиных альбомиков» — не случайный штрих, а факт жизнестроительства вообще. Размышления О. В. Яфа о человеческом взаимопонимании и любви чаще всего прямо или косвенно восходят к Л. Толстому. Описывая, например, как однажды она читала с одной из своих учениц рассказ Льва Толстого о пожарных собаках из «Книги для чтения», О. В. Яфа замечает: «Когда Оля дочитала до места, где собака вынесла из огня девочку и «мать со слезами радости бросилась обнимать и целовать свою спасенную дочку», Оля остановилась и, подняв голову, мрачно сказала:

— А у которых детей еще пожара не было, какие они злые бывают...

— Кто? — растерянно спросила я. — Собаки?

— Нет, матери, — так же мрачно ответила Оля.

И я почувствовала, что она позавидовала девочке, в жизни которой случился пожар и, может быть, мечтает о пожаре их дома — только бы дождаться материнской горячей ласки.<sup>16</sup>

Автор «Алиных альбомиков» старается до беды и «пожара» окружить ребенка тем теплом и доверием, которые помогут ему выстоять и быть человеком во взрослой жизни. «Алин альбомик» кончен 1914 годом, началом 1-й мировой войны: изменился общий уклад жизни, кончилось раннее детство Али. То, что на протяжении пяти лет (1909—1914) было выражением любви и заботы О. В. Яфа об Але Шохор-Троцкой, ее любовным вкладом в воспитание девочки, к 1917 году превратилось в нечто иное; «Алины альбомики» были осознаны самой Ольгой Викторовной как материал, полезный педагогике дошкольного возраста (с этой целью, видимо, она и передала «альбомики» Е. Е. Соловьевой). Когда автору стал известен отзыв Блока, для О. В. Яфа мог наступить новый этап осмысления «Алиных альбомиков» — ее творчество в ряду поэзии для детей, однако в мемуарах «Жили — были» этот этап не отражен. Видимо, слова Блока были важны О. В. Яфа как признание факта и направленности ее творчества, как лестная для нее оценка ее личности, но отнюдь не как рекомендация в профессиональную литературу.

Можно предположить, что и Блок не думал ориентировать О. В. Яфа на профессиональное литературное творчество. Он не запечатлел этого отзыва ни в дневнике, ни в «Записных книжках», ни в каких-либо других текстах. И все же свидетельство Е. Е. Соловьевой — не только факт биографии О. В. Яфа, но интересный материал, позволяющий несколько расширить наши

представления о взгляде поэта на литературу для детей.

Отзыв Блока, который О. В. Яфа воспроизводит в своих записях февраля 1917 года со слов Е. Е. Соловьевой, примечателен в нескольких отношениях. Поначалу кажется, что мнение крупнейшего и едва ли не самого популярного из современных поэтов, в чьем лирическом творчестве нераздельны масштабность и изысканность отражения жизни, о вполне «домодельных» «Алиных альбомиках» неправомерно высоко и ни в малой степени не отвечает объективной ценности домашних стихов и переложений сказок О. В. Яфа. Почему же Блок, в принципе отнюдь не склонный к завышенным оценкам поэтического творчества, на этот раз признал какую-то глубинную поэтичность детских стихов и сказок в домашней антологии для ребенка О. В. Яфа. Недаром Е. Е. Соловьева, говорившая с Блоком, специально отмечает, что поэт нашел всего два прозаизма во всем рукописном сборнике, поэтические достоинства которого, на взгляд современного читателя, отнюдь не высоки, а прозаизмов (если понимать это слово как термин) в стихах О. В. Яфа найдется гораздо больше двух.

Закономерно возникает ряд вопросов: в чем Блок видел особенности творчества (в частности стихов) для детей? Чем объясняется расхождение требований к детской литературе и к литературе для взрослых — субъективным подходом поэта к оценке детской литературы или уровнем объективно существовавшей в середине второго десятилетия XX века поэзии для маленьких читателей? Наконец, и это, может быть, самое главное: покрывает ли критерий оценки детской литературы, который присутствует у Блока, все смыслы детского альбомика О. В. Яфа, а если нет, то что остается за рамками сугубо литературных вопросов и как расценивает Блок этот «остаток», лежащий уже как бы вне плоскости литературы.

Безусловно, большинство из этих вопросов требует широких контекстов и специального рассмотрения, но, не поставив их, нельзя говорить адекватно даже о такой частности, как этот воспроизведенный в мемуарах О. В. Яфа отзыв Блока.

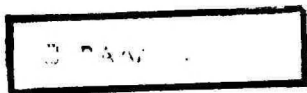
Первый лирический поэт России к детской литературе имел отношение весьма косвенное. Правда, им были изданы при жизни два сборника для детей,<sup>17</sup> правда, он сотрудничал в журнале «Тропинка», правда, в «Записных книжках» (24—28 октября 1915 г.) есть несколько рецензий на произведения для детей, выполненных, видимо, по просьбе издательницы «Тропинки» П. С. Соловьевой, но это, скорее, эпизоды, чем устойчивый интерес.

Сборники стихов для детей, проанализированные еще в статьях Н. Павлович «Блок и детская литература» и Р. Корсакова «Стихи А. Блока для детей»,<sup>18</sup> позволяют говорить, что его стихи для маленьких («Зайчик», «Ворона», «Вербочки» и др.) довольно

ординарны, хотя, конечно, безупречны по версификации. «Самым слабым, самым «не-блоковским» местом» Н. Павлович называет стихи о самих детях: «Они беспомощны и вялы, словно Блок пишет не о живых детях, словно он вспоминает каких-то книжных детей или говорит о детях понаслышке».<sup>19</sup> Что касается сборника «Сказки. Стихи для детей», то там собраны известные лирические произведения поэта, и адресованность этой подборки детям проявляется лишь в жанрово-тематическом принципе, когда на первом месте оказываются сказки, точнее, поэтические обработки легенд. Иными словами, в собственном творчестве Блока проблема создания поэзии для детей как особой области литературы не нашла отражения, хотя он был современником возникновения такого подхода к детской литературе, у истоков которой стоял хорошо известный Блоку К. И. Чуковский. Стихи для маленьких у Блока, если не считать несравненно более высокого профессионализма, принципиально не отличаются ни в выборе тем, ни в поэтической трактовке объектов от тех произведений, которые появлялись на страницах детских журналов начала XX века. Тематический диапазон их узок (пейзажи, животные, детские забавы), интонационный строй тяготеет к откровенной чувствительности. Противостояние Блока современному уровню детской литературы острее ощущается в его критических высказываниях — рецензиях на книжки для детей.

Среди таких отзывов-анализов (их пять) есть оценки и авторских, и анонимных сочинений. Обращает внимание тот факт, что, рецензируя сочинения, авторы которых не названы, Блок касается более общих вопросов, связанных с характером произведений для детей, чем в рецензиях на «Приключения зайчика» Н. Руммель и «Приключения кроли» П. Соловьевой (Allegro). Общая оценка авторских произведений и в целом детских книг у Блока невысока. Рецензент противопоставляет «Приключения кроли» П. Соловьевой — книгу, к которой «можно прилагать исключительно высокие требования», — «дилетантским стихотворным упражнениям», к которым, по мнению Блока, «относятся большинство детских книг в стихах».<sup>20</sup> Однако и похвалы поэта (богатые рифмы, почти нет уменьшительных суффиксов, малое количество эпитетов, насыщенность стиха), и его замечания (уродливое ударение — «поедим мы завтра лўчку», ненужные «поэтизмы» — кошка мурлычет «бестревожно», кролик пускается «бежать быстрее лани») заставляют видеть, что произведение П. Соловьевой, которое на голову выше, по мнению рецензента, среднего уровня детской поэзии начала века, несет в себе все типические недостатки литературы такого сорта и не удостоены критиком глубокого анализа.

Если в рецензии на «Приключения кроли» можно уловить желание поэта проявить, так сказать, пиетет по отношению к даме, которая была достаточно близким человеком в доме Бло-



ка, в журнале которой он сотрудничал и для которой взялся выполнить рецензии, то в других отзывах поэт, не стесненный рамками личных отношений и этикета, позволяет себе более резкие и прямые оценки. Так, в «Приключениях зайчика» (характерна близость «жанра» и героев в двух одновременно анализируемых произведениях, говорящая о бедности и однообразии тематики и материала в литературе для маленьких) Блок видит «жалостную и добродетельную историю, написанную некрасовским стихом без некрасовской силы» (с. 272), и отмечает надуманность и фальшь попытки Н. Руммель представить интерьер комнаты, в которую поместили героя ее истории, «с точки зрения зайца». Блока возмущает этот прием: «нельзя приписывать очеловеченному зайцу сложных человеческих отношений, хотя бы столь фальшивых и неинтересных» (с. 272). Самый нетерпимый недостаток книг для детей, с точки зрения Блока, — пошлость во всех ее проявлениях: это «подражательность и бездушные» (с. 273), которые он находит в тексте «Приключений зайчика» и в иллюстрациях к нему, и беспроблетная банальность «жидкого текста» кнебелевской «Лесной царевны», где «живого слова нет ни одного» (с. 272); это «определенные пошлости», увиденные Блоком в рассказе «про Гошу Долгие-Руки», например, эпизод, где «нянька велит мальчику идти в гости к крестному, придевает для этого в штаны с кружевами и надевает на руки перчатки» (с. 271).

«Мужская часть» детской литературы («Степка-Растрепка», «Гоша Долгие-Руки») вызывает у рецензента значительно более широкие и емкие размышления, чем сказочки про лесных царевен и приключения кроликов и зайцев, рассчитанные на девочек и самых маленьких. В представлении Блока книжка о Степке-Растрепке — классика не только потому, что составляющие ее рассказы в стихах выдержали проверку времени («В детстве я эту книгу любил и теперь нашел увлекательной» — с. 270), но прежде всего потому, что в Степке-Растрепке соединились качества, чрезвычайно высоко ценимые поэтом: смелость и живость, с одной стороны, и отсутствие пошлости — с другой: сочетание это, по Блоку, «надо ценить потому что смелость вообще легко переходит в наглость, а жизненность часто соединяется с пошлостью» (с. 269).

Вульгарность, безвкусица — основной порок рассказа «про Гошу Долгие-Руки». Отношение Блока к этому сочинению двойственно: он признает сочинителя человеком небесталанным, но не знающим меры, его воображение «напоминает балаганного деда» (с. 271). Блок находит эту книжку «едва ли полезной для детей», но, отвлекаясь от адресата, склонен оценить ее как «исторический документ»: «любопытен в ней привкус Мятлевского Петербурга и странная и довольно противная смесь какой-то наивной «физиологичности» и исключительной безвкусицы в

отношении художественном: одна из уродливых смесей русских 60-х годов: «Бога нет, душа — клеточка, отца в рыло» (с. 272).

«Степка-Растрепка» дает Блоку основание для более позитивных выводов: 1) фольклорное начало в детской книжке, 2) «буржуазность» «Степки-Растрепки» и перспективы развития детской литературы. Оба эти положения с разных сторон подводят Блока к размышлениям о проблеме народности в детской литературе и — шире — о народности литературы вообще. Блок находит, что «Степка-Растрепка» — «создание буржуазное» в широком смысле слова, что книга «не народна», но «литература другого типа пока <...> едва завязывается, если ее можно сравнить с чахлым ростком, а Степка-Растрепка — уже яркий цветок» (с. 271). Автор рецензии никак не поясняет, что он имеет в виду, говоря о «завязывающейся» новой, внебуржуазной, «народной» детской литературе, как и не раскрывает конкретных проявлений «буржуазности» в самой рецензируемой книжке, но показательна сама мысль о буржуазном типе даже лучших произведений для детей.

Сильные стороны поэтики книжки о Степке-Растрепке Блок связывает с ее близостью к фольклору, к кукольному театру, Петрушке: «Увлекательна быстрота перехода от причины к следствию, напоминая театральное Петрушку, а в том, что дети любят Петрушку, <...> я убеждался много раз» (с. 270). Сравнение действий героя «буржуазного создания» с проказами балаганного персонажа заставляет Блока задуматься над этико-воспитательной стороной книжки для детей, в частности, о весьма глубоком вопросе — воздействии событий, изложенных в детской книге, на психологию ребенка: «Думаю, что сравнение с Петрушкой совершенно доказывает невинность всех кровопролитий, пожаров и всех прочих ужасов «Степки-Растрепки» (с. 270).

С этой же проблемой связаны размышления поэта, отразившиеся в записях от 6 ноября 1915 г. Блок задумывается о категории «жестокого» или «жестокости» в русских народных сказках: «Я недостаточно знаю русские народные сказки, чтобы судить о том, очень ли силен в них момент жестокости. Что он в них содержится в той или иной мере, во всяком случае, несомненно. <...> Стоит подумать о тех сказках, в которых заключена «жестокость для жестокости», так сказать» (с. 274—275).

Блоку важно противопоставить «жестокости для жестокости» как знаку буржуазного времени иные начала. Бесплодность «страшного мира» подменяет органику народного начала в искусстве «безумной прихотью певца», т.е. гиперболизацией индивидуалистического сознания, а позицию гражданина — самоудовлетворенностью чиновника. Поэт прозревает иные ценности, выдвигаемые не столько требованиями сегодняшнего дня, сколько предчувствием катаклизмов, за которыми настанет

«великое возрождение», где «техника и художественное творчество немислимы друг без друга» (с. 276).

Важнейшая роль в этом уже близком возрождении предстоит сегодняшним детям, воспитание которых идет на первых порах под знаком общения со сказкой. Блок чувствует настоятельную потребность в усилиях родителей и педагогов объяснять детям все «народное». Такого рода объяснения несостоятельны, если сказки пытаться интерпретировать в привычном для детского чтения охранительно-чувствительном ключе. Блок убежден, что категория жестокого в сказке не является продуктом «индивидуалистического творчества», следовательно, имеет иную природу, нежели соответствующая категория в современном искусстве. Он чувствует «глубокие корни» жестокого в сказке и полагает, что «всякая сентиментальность по отношению к этим сказкам ... может только повредить» (с. 275). Но поэт настаивает на «мере» в подходе к сказкам, связывая эту категорию не столько с сущностью сказочного текста и жанра, сколько с умением воспитателя раскрыть гуманистические потенции этой сущности: «Если не умеете объяснить в них <русских сказках. — А. Ш.> совсем ничего, не давайте <детям. — А. Ш.> злых и жестоких, но если умеете хоть немного, откройте в этой жестокости хоть ее несчастную униженную сторону; если же умеете больше, покажите в ней творческое, откройте сторону могучей силы и воли, которая только не знает способа применить себя и «переливается по жилочкам» (с. 276).

Тяготение к народности в жизни и литературе, подспудное видение самоценности жизни, обращение к мере и такту в воспитании ребенка литературой, точное ощущение, что жестокость как область фольклорной поэтики — нечто иное, чем проявление «страшного мира» буржуазного сегодня, который во многом определил мировосприятие и поэтический строй личного творчества Блока, — вот важнейшие аспекты отношения поэта к детской литературе, без учета которых вряд ли возможна адекватная трактовка его отзыва об «Алиных альбомиках» О. В. Яфа.

Напрашивается мысль, что в стихах О. В. Яфа Блок не мог обнаружить ничего, что отвечало бы его представлениям о народности в литературе: «альбомики» — продукт в высшей степени «буржуазный» — порождение и отражение среднеинтеллигентного быта современного города. В стихах и сказках О. В. Яфа нет ценимой им энергичной переходов от причин к следствиям — они достаточно аморфны в сюжетном отношении, а в сказках острота конфликтов и ситуаций нарочито смягчена волей автора, предлагающего свою версию-пересказ. Поскольку Е. Е. Соловьева ни словом не обмолвилась, что Блок советовал опубликовать «Алины альбомики», вряд ли позволительно думать, что ценность этого опуса поэт видел в самом жизненном факте, в его невымышленности, документальной достоверности внелитературного

явления, вводимого в культурный обиход. Да и сам факт трогательной привязанности одинокой женщины к маленькой девочке (если предположить, что Е. Е. Соловьева посвятила поэта в обстоятельства создания «Алиных альбомиков») вряд ли мог быть расценен отнюдь не сентиментальным Блоком как материал, характеризующий существенные процессы современной жизни.

Блок не пытается противопоставить стихи «альбомиков» стихам, публикуемым в детских журналах как **хорошую** поэзию для детей **плохой**, как нужную детям литературу — ненужной или вредной. В его отзыве важна мысль не о литературных достоинствах произведения, а о человеческих качествах автора. Блок противопоставляет детски чистую душу О. В. Яфа душам не поэтесс «Тропинки», а своих коллег-профессионалов, «больших» поэтов, «растерявших по кабакам непосредственность и свежесть чувства». Отзыв Блока можно рассматривать не только и не столько как комплимент чистому сердцу О. В. Яфа, сколько как упрек авторам настоящей поэзии в утрате изначальных человеческих ценностей. Лишь вторым планом — следствием, а не причиной, в логике Блока оказывается не более высокое качество детских произведений О. В. Яфа по сравнению с «нашими упражнениями в этом жанре», а их большая близость потребностям детской души.

Блок видит в О. В. Яфа не детскую поэтессу, а человека с детской душой, женщину, не растерявшую чувства, а руководимую «самой любовью». В этом смысле он ставит ее выше профессионалов, а в ее стихах выделяет не очевидную вторичность, слабость дарования и технические недочеты, а поэзию (отсутствие прозаизмов).

Стихи О. В. Яфа, довольно близкие по темам, отбору материала, построению сюжета, доминантам поэтики, среднему уровню литературных поделок многочисленных поэтесс, которыми заполнялись страницы детских журналов, отличались от них прежде всего по задаче. Литературные дамы, с одной стороны, ощущали себя поэтессами, с другой — состояли, так сказать, на поденной работе, наполняя журналы сентиментальным чтивом, остроумно осмеянным Сашей Черным в стихотворении «Сиропчик» (1909).<sup>22</sup> О. В. Яфа писала свои «альбомики» для девочки, жизнь которой шла у нее на глазах, девочки, которая была ее самой большой привязанностью и любовью. Собственно литературных, педагогических или прагматических целей автор «Альбомиков» в виду не имела, хотя понимала, что ее труд, складывавшийся год за годом, пока подрастала Аля, может получить более общий интерес, по сравнению с изначальной, так сказать, интимной, семейной задачей.

Внимание к ребенку и признание правомерности и ценности детского мира, где царит игра как школа жизни, а в ней объединяются впечатления, доступные ребенку трех-семи лет, и без-

удержный, но неотрывный от этих впечатлений полет детского воображения не могли пройти мимо внимания Блока в «Алиных альбомиках» О. В. Яфа. Блоку, чье детство прошло в дружной, любящей, культурной семье Бекетовых, могли быть внутренне близки взаимоотношения О. В. Яфа и ее маленького друга, в которых на первом месте оказывались нежность и любовное внимание. Его не могли не пленить тональность безыскусного творчества Ольги Викторовны, поэзия не замутненного распрями, раздорами, предчувствиями катастроф безмятежного мира детства, на защите которого неустанно стоит сильный и добрый старший. Умение О. В. Яфа изнутри почувствовать серьезность, важность детской игры, включиться во все раздумья и переживания Али, которая кормит, одевает, занимает кукол, копируя в своих действиях взрослые заботы, а затем без усилия «выйти из игры» и с улыбкой увидеть Алино шитье или приготовление кофе как забаву-занятие маленькой девочки, выгодно отличала «альбомную поэзию» О. В. Яфа от среднего уровня произведений для детей.

Тривиальность тематики «Алиных альбомиков» искупалась свежестью и наблюдательностью равнодушного материнского взгляда автора, который подмечал и закреплял точные, идущие от жизни реалии: длинную нитку в руках трехлетней швеи, палочку, изображающую дрова. О. В. Яфа чутко воспроизводит характер детских ассоциаций: яблоки на яблоне, которые дают толчок к ассоциации «по смежности» — на рождественской елке тоже яблоки, значит, на яблоне могут быть и орехи, и хлопущки, украшающие елку; широкие листья мать-и-мачехи могут служить тарелками: они крупные, плотные, округлые; смородина, чьи ягоды собраны в кисточку, конечно же, кукольный виноград. Поэзия самой жизни, а не головное творчество у О. В. Яфа покорила Блока. Он как бы не заметил длиннот и шероховатостей в ее стихах: отработанность поэтики, литературная «искусственность» могли бы помешать безыскусности выявления жизненной сути поэтического начала в произведениях об Але и для Али.

Взрослый мир, открывающийся Але, — это мир, обращенный к ней не черной, но и не литературно-педагогической «розовой» стороной. Это прежде всего быт среднеинтеллигентной семьи, семьи труженической, где отцы служили, чаще всего не достигнув положения «важных инженеров», которые могут в хорошую минуту шутить, как им вздумается, а мамы сами варили кофе, обшивали и обстирывали семью. Этот суженный до пределов семьи и дома мир изнутри себя гармоничен и богат, устойчив и добр.<sup>23</sup> В нем центральная ценность — любовь, и не любовь-страсть, которой нет места в жизненном опыте ребенка, а любовь-привязанность, любовь-забота, любовь-общность.

Этическая сущность «Алиных альбомиков», поворачивающих

мир к ребенку своей бестревожной (но не беззаботной, беспечной) стороной, мог показаться Блоку особенно ценным, потому что эта сторона человеческой духовности смогла устоять, сохранить себя в блоковской современности рядом с соблазнами «Виллы Родэ», катастрофами «страшного мира» и вплотную приближившейся грозой «возмездия». Счастливым мир детства, не придуманный, а существующий на самом деле (стихи О. В. Яфа — своеобразный дневник в форме стихов для ребенка), живая поэзия непосредственности взгляда и точности воспроизведения окружающего, нравственная полнота и самодостаточность жизнеощущения автора «Алиных альбомиков», притягательность и недостижимость этого мира для самого поэта, который жил иначе, мыслил иначе, писал об ином, но, вероятно, испытывал тягу и к этой стороне жизни, — все это, скорее всего, определило отношение Блока к детским стихам О. В. Яфа и их правомерно лестную оценку, запечатленную в мемуарах «Жили-были».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Аля — Елена Александровна Шохор-Троцкая (4 мая 1907 — 15 марта 1942 гг.), внучка известного педагога, преподавателя математики и методиста С. И. Шохор-Троцкого.

<sup>2</sup> ГПБ, ф. 163 (Второвы И. А. и Н. И. и Синакевич О. В.), ед. хр. 316, л. 105; ф. 163, ед. хр. 336, л. 41 об.

<sup>3</sup> ГПБ, ф. 163, ед. хр. 339, л. 1 об.

<sup>4</sup> Позднее, в 1950-е годы, пройдя арест, тюрьму на Соловках и ссылку, Ленинградскую блокаду, О. В. Синакевич (Яфа) (1876—1957) оформила эти дневники в обширное мемуарное повествование, охватывающее отрезок времени с 1886 по 1950-е гг.

<sup>5</sup> Соловьева Евгения Егоровна (Георгиевна), педагог, участник объединения «Детский сад и школьное общество содействия дошкольного воспитания детей» («Весь Петербург... за 1911 г.», изд. А. С. Суворина. — С. 838), сотрудник детского журнала «Тропинка». Имя ее упоминается в дневнике и записных книжках А. А. Блока (1912, 1914 гг.). Дневник 1912 года: «17 апреля. Эти дни — много книг, писем и разговоров. Терещенко, который с каждым разом мне больше нравится, Ремизов, Е. Е. Соловьева (приглашала на литературный вечер), А. Мазурова, у мамы — П. С. Соловьева и Латкин». (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1963. — Т. VI. — С. 140. Далее А. Блок цитируется по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы).

<sup>6</sup> «12 января 1914 г. Тетеньку поздравить днем (мы с Любой и мамой, Франц, Е. Г. Соловьева с Воробьевой, Женья, О. А. Мазурова, Фероль...)» — Записные книжки. — М., 1965. — С. 200. Записи свидетельствуют о близости Е. Е. Соловьевой не только к кругу Блока, но и к его дому.

<sup>7</sup> Михеева Е. Ф. — член Педагогического комитета, объединяющего прогрессивных учителей государственных и частных учебных заведений. (Ф. 163, ед. хр. 339, л. 29).

<sup>8</sup> «Вилла Родэ» (Строгановская наб., 2) — театр, как он назван в указателе «Весь Петербург» за 1916 год, с. 1064, на деле представлял ресторан с цыганами, кафешантанной программой и девицами. М. А. Царев любезно познакомил нас с программой вечера на «Вилле Родэ» 25 февраля 1912 г.

У Строгановского моста

Директор — Адольф Роде

Режиссер — Герман Роде

Мурдики — человек в сосуде с водой. Новейший аттракцион сего времени

г.г. Стеллинг и Ревель — известные комические турники, создатели жанра Известные акробаты-бразильцы. Трио Elgado-отт.

Известный автор и куплетист Сурин-Арсиков

Женщина-стрелок m-lle Мерседесс

Известная танцовщица Кети Флоранс

Русская певица m-lle Радина

Художница-моменталистка m-lle Кореджио

<...>

Новый салонный оркестр

Геод. Геннебер

Ансамбль Соколова.

Объединенный хор цыган

А. Н. Массальского

По субботам цыганские концерты  
Концертный струнный оркестр Зигмунда Шаллера  
Кухня и вина высшего достоинства

Начало музыки в 8 час. вечера

Окончание дивертисмента не позже

3 час. ночи

Вход бесплатный

23 июля 1917 г. А. Блок писал в дневнике: «Восхитительные минуты (только минуты) около вечерних деревьев (в притоне, называемом «Каменный остров», где пахнет хамством)» (VII, 287). Человек «в притоне Каменного острова», где «пахнет хамством», способен испытать «восхитительные минуты около вечерних деревьев». Мир, который знает Блок, и как внешнее явление, и как внутреннее переживание, лишен детской чистоты и цельности, но значительнее, разнообразнее и трагичнее. И как «Вилла Родэ» знакома Блоку изнутри, а О. В. Яфа лишь случайно заехала туда на трамвае, так и детские стихи петербургской учительницы становятся лишь эпизодом в жизни поэта, находят отклик в его сознании и чувстве, но не могут обогатить его творчество.

«Перенесенные в стихи для детей, излюбленные блоковские приемы создают впечатление стилизации:

Как тонка ты в красной шубке  
С бантиком в косице!  
Засмеешься — вздрогнут губки,  
Задрожат ресницы.

Сравни: «И вздохнули шелка, задрожали ресницы» — «В ресторане», — пишет Н. Павлович (*Павлович Н.* Блок и детская литература // *Детская литература*. — 1940. — №№ 11—12. — С. 77).

<sup>8</sup> О. В. Яфа, воспроизводя отзыв Блока о своих стихах, заканчивающийся комплиментом их автору («его пером руководила сама Любовь»), пишет последнее слово с заглавной буквы. Такое написание в тексте мемуаров, относящихся к 1950-м годам, говорит о многом. С одной стороны, О. В. Яфа — современница и читательница символистских изданий — могла сохранить

характерную для такого рода текстов графику ключевых слов — сигнал их эзотерического содержания. С другой стороны, Ольга Викторовна, в чьей сознательной жизни материнское чувство к Але было самым сильным, прочным и светлым, могла вложить в это слово всю полноту своих переживаний, связанных с жизнью и смертью Е. А. Шохор-Троцкой. В таком прочтении содержание слова «любовь» приближается по наполнению к смыслам, которые содержит христианская триада — Вера — Надежда — Любовь, что было естественно для верующей О. В. Яфа.

<sup>9</sup> Речь может идти о детском журнале «Солнышко», редактируемом с 1912 г. Н. А. Альмединген и Т. А. Альмединген; иллюстрированном журнале для детей «Родник», с № 24 редактируемом Н. А. Альмединген, или общедоступном журнале семейного воспитания «Воспитание и обучение», с 1911 г. издаваемом Е. Н. Альмединген и редактируемом Н. А. и Т. А. Альмединген, где, наряду с научными статьями по истории педагогики и нравственным проблемам, печатались «сообщения и дневники матерей и воспитательниц».

<sup>10</sup> ГПБ, ф. 163, ед. хр. 347, лл. 48, 49.

<sup>11</sup> Там же. ед. хр. 340, л. 65 об.

<sup>12</sup> Там же. ед. хр. 343, л. 32, 32 об.

<sup>13</sup> Там же. ед. хр. 311, л. 103.

<sup>14</sup> Там же. л. 114, 143 об.

<sup>15</sup> «Алин первый альбомик (Але — Оля). 1907—1914 гг.» хранится в ГПБ, ф. 163, ед. хр. 378. Далее листы по этому источнику указаны в тексте.

<sup>16</sup> ГПБ, ф. 163, ед. хр. 340, л. 18 об.

<sup>17</sup> Александр Блок. Круглый год. Стихотворения для детей. — Дет. отдел т-ва И. Д. Сытина. Младший возраст. — 1913; Александр Блок. Сказки. Стихи для детей. — Дет. отдел т-ва И. Д. Сытина. Средний возраст. — 1913.

<sup>18</sup> Корсаков Р. Стихи Блока для детей // Детская литература. — 1940. — №№ 11, 12; Павлович Н. Блок и детская литература // Там же.

<sup>19</sup> Павлович Н. Ук. статья. — С. 76.

<sup>20</sup> Блок А. Записные книжки. — М., 1965. — С. 273. Страницы по данному тому далее приводятся в тексте.

<sup>21</sup> Чуть выше Блок пишет: «Дети любят Петрушку, который все время убивает, обманывает и творит прочие пакости» (с. 270).

<sup>22</sup> Конкретным адресатом стихотворения была поэтесса Г. А. Галина.

<sup>23</sup> При всей камерности и замкнутости этого мира гуманистические потенции его были столь основательны и прочны, что поддерживали веру в человека и человечность, активное стремление помочь близким в Е. А. Шохор-Троцкой вплоть до ее последнего дня в марте 1942 года, а ее второй матери — О. В. Синакевич (Яфа) — сохранить во всех испытаниях войн, революций, соловецкой тюрьмы, утраты близких редкое чувство собственного достоинства, свежесть мысли и памяти, любовь к людям, что ставит ее личность, в общепто исторически малозаметную, в ряд интереснейших явлений человеческого духа. Неброская сила и красота личности О. В. Синакевич (Яфа), которую ничто внешнее не могло сломить и исказить, имеет те же корни, что и детский альбом «Але — Оля», — органическую потребность толстовской деятельной любви-добра, на которой держится жизнь.

## БЛОК И СЕВЕРЯНИН

Н. Г. Коптелова, П. В. Куприяновский

Период конца XIX — начала XX века в истории русской литературы необычайно богат творческими индивидуальностями. При их изучении настоятельно требуются широкий контекст привлекаемых материалов и сопоставительные исследования. По отношению к А. Блоку эта задача так или иначе решается в многочисленных работах, ему посвященных, хотя и здесь немало непроясненных вопросов и «белых пятен». Научная же разработка наследия И. Северянина находится лишь в самой начальной стадии, и его личные и творческие контакты почти не изучались. Между тем творчество Северянина заинтересовало и вызвало отклик многих крупных писателей и поэтов эпохи, начиная с Л. Толстого и включая В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Волошину, О. Мандельштама, М. Цветаеву, А. Ахматову, В. Маяковского, Б. Пастернака и др. Не было исключением и А. Блок.

Звезда Северянина засверкала в период перелома, наступившего в русском модернизме, когда на смену символистскому искусству пришли акмеизм и футуризм. Определяя свою позицию в поэзии, Северянин, провозгласивший себя эгофутуристом, не мог быть равнодушным к своим предшественникам и современникам, в том числе к Блоку — центральной фигуре в поэзии тех лет. Отношение к Блоку не оставалось у него однозначным и неизменным, как, впрочем, и отношение Блока к Северянину. Разумеется, это необходимо учитывать при исследовании обозначенной в заглавии сопоставительной темы.

\* \* \*

Блок и Северянин. Случалось, что эти имена ставились рядом их современниками. В этом смысле показательна запись в блоковском дневнике от 20 апреля 1913 года: «Позвонил Городецкий — о векселях. Вчера, говорит, в «цехе» говорили об И. Северянине и обо мне».<sup>1</sup>

Чаще всего имена этих поэтов назывались современниками вместе для противопоставления: либо с тем, чтобы указать на

полярность их творческих индивидуальностей,<sup>2</sup> либо с тем, чтобы рассмотреть их как вехи движения русской литературы.<sup>3</sup> Но существовало и другое стремление: доказать, что «лёд и пламень не столь различны меж собой». Так, критик А. Измайлов пытался за несходством увидеть сходное в творчестве Блока и Северянина. В интересной рецензии «Принцесса-Грёза («Златолира» Игоря Северянина)» он назвал Северянина «родным братом» Блока.<sup>4</sup>

Какие бы то ни было художественные переклички Блока и Северянина, как и их взаимоотношения в целом, литературоведами специально не исследовались. В рамках предлагаемой статьи нам хотелось бы наметить линии этих взаимоотношений, которые, по сути, свелись к процессу творческих взаимовосприятий.

В пестрой динамике литературной жизни начала XX века причудливо сталкивались и перекрещивались дороги очень разных художников. Так, в апреле 1910 года на похоронах Врубеля судьба свела дерзкого эгофутуриста И. Северянина, упорно штурмующего литературные бастионы, и А. Блока, крупнейшего поэта-символиста, находящегося в зените славы. То, что Врубель был любимым художником того и другого, в высшей степени знаменательно. Ведь Блок и Северянин были непохожими друг на друга сыновьями и выразителями одной и той же эпохи. Оба они откликнулись на смерть своего кумира, запечатлевшего в удивительных лиловых тонах мятежную тревогу века. Северянин написал стихотворение «Врубелю». Блок выступил с речью на похоронах художника («Памяти Врубеля»).

Речь Блока произвела на Северянина сильное впечатление. Не случайно, посылая в следующем году Блоку свой сборничек «Ручьи в лилиях: Поэзы. 5 тетрадь 3 тома. Брошюра 31» (Спб., 1911), Северянин делает на 1 странице такую надпись: «Александру Александровичу Блоку: Поэт! я слышал Вас на похоронах Врубеля. Незабвенна фраза Ваша о гении, понимающем слова ветра!<sup>5</sup> Пришлите мне Ваши книги: я **должен** познать их. Игорь Северянин. 1911. — XII. 3. Спб».<sup>6</sup> Восхищение речью Блока, желание «познать» его книги, наконец, некоторое написание на знакомство, отразившиеся в надписи на присланном сборнике, говорят об определённом сдвиге, который произошёл у Северянина в подходе к блоковскому творчеству. Ведь всего за несколько месяцев до этого, 15 июня 1911 года, Северянин отмечал в письме к Б. Д. Богомолу: «Говоря откровенно, я не люблю ни Бальмонта, ни Брюсова, ни В. Иванова, ни Блока, ни Кузмина. У каждого из них, верю и даже знаю, есть удачные и хорошие стихи, но как поэтов я не люблю их, по разным причинам».<sup>7</sup>

В ответ Блок послал Северянину книгу «Ночные часы». По видимому, это была единственная книга, подаренная Блоком

Северянину. Последний в стихотворении «На смерть Александра Блока» с благодарностью вспоминал:

Мгновенья высокой красоты!  
Совсем незнакомый, чужой,  
В одиннадцатом году  
Прислал мне «Ночные часы».  
Я надпись его приведу:  
«Поэту с открытой душой».<sup>8</sup>

Надпись на книге говорила о многом: в ней без трафаретной любезности Блок признавался, что нашёл у Северянина несомненный поэтический дар, располагающий читателя к открытости, распахнутости души.

После получения «Ночных часов» Северянин подарил Блоку в 1912 году два своих сборника: «Очам твоей души: Поэзы. — Т. 4. Сады футуриста. Кн. 2. Брошюра 34» (СПб., 1912) с надписью: «Александру Блоку — автор»<sup>9</sup> и «Эпилог «эгофутуризм»» (СПб., 1912) с надписью: «Александру Блоку — с сочувствием и уважением Игорь Северянин. 1912».<sup>10</sup> Факты преподнесения сборников, характер надписей на них меньше всего говорят о нигилизме и пренебрежении «гения, упоённого своей победой», по отношению к его старшему современнику.

Что касается Блока, то он с 1911 года держит Северянина в поле своего зрения, следит за его творческим развитием.

Фиксируя в дневнике 18 ноября 1911 года визит к нему астронома Степана Степановича Петрова, Блок называет его «другом Игоря-Северянина» (VII, 93). Вполне возможно, что за этой краткой дневниковой записью стоит и разговор о творчестве Северянина.

В 1913 году в издательстве «Гриф» выходит сборник Северянина «Громокипящий кубок: Поэзы». На титульном листе книги, сохранившейся в библиотеке Блока, им самим обозначена дата покупки: март 1913 года.<sup>11</sup> Сборник вызвал у Блока большой интерес. Об этом говорят интенсивные пометы, сделанные им при чтении (на упомянутых северянинских сборниках нет никаких помет и подчёркиваний, кроме исправления опечаток в сборнике «Очам твоей души»). Особым сигналом эмоционального отношения Блока-читателя к этому сборнику является также красный карандаш.

Для расшифровки всех помет, сделанных Блоком на «Громокипящем кубке», конечно, необходимы специальные наблюдения. Однако, даже не проводя скрупулёзного анализа блоковских помет, можно сказать, что обилие «крестиков» свидетельствует о положительной оценке многих стихов сборника. Конечно, не обошлось и без возражения (восклицательный знак) против формы «из перлов», без недоумения (вопросительные знаки) по

поводу сочетания «хохот лиры», сравнения «точно сабли», авторской самохарактеристики «в поэзии историк.»<sup>12</sup> Тем не менее несомненно, что «Громокипящий кубок» стал для Блока очевидным доказательством незаурядности поэтической величины Северянина.

После прочтения сборника Блок пишет в дневнике 25 марта 1913 года: «Мы в «Сирине» много говорили об Игоре-Северянине, а вчера я читал маме и тётке его книгу <«Громокипящий кубок». — Н. К., П. К.>. Отказываюсь от многих своих слов, я преуменьшал его, хотя он и нравился мне временами очень. Это — настоящий, свежий, детский талант» (VII, 232). Любопытно, что принципиальный вывод о том, что «футуристы, в целом, вероятно, явление более крупное, чем акмеизм», логически вытекает для Блока отчасти из того, что «футуристы прежде всего дали уже Игора-Северянина» (VII, 232). В то же время Блок настороженно замечает: «Куда пойдёт он, ещё нельзя сказать, что с ним стряется: у него нет темы. Храни его бог» (VII, 232).

1913 год является для Блока временем напряжённого осмысления творческих исканий Северянина. Вероятно, в этот период Блоку интересно, что пишут об авторе «Громокипящего кубка». Не случайно в записных книжках октября 1913 года Блоком названа статья о Северянине его бывшего сподвижника по эгофутуризму Д. Крючкова «Апология творческой лжи», опубликованная в первом номере альманаха интуитивной критики «Очарованный странник».<sup>13</sup>

К осени 1913 года относится и блоковский разговор о Северянине с Василием Гиппиусом, переданный последним в воспоминаниях. Гиппиус пишет: «<...> И он указал мне на стихи, которые считал лучшими. Разве это не хорошо: «Она кусает платок, бледнея»? Ну, а если это принять, то нужно принять и все остальное, даже «демимодентка — и лесофея». Я заметил, что строчка «Когда ей сердце мечты отропили» двусмысленна, не ясно даже, от какого корня изобретённое им слово «отропили» — от тропы или от троба. «Конечно, от троба, — сказал Блок. — Тропы и фигуры». Он прибавил усмехаясь: «Мне тоже не нравился Северянин. Но как-то раз я был очень пьян и, вернувшись домой, стал его читать. Тогда я сразу его понял». Я сказал, что признаю, конечно, талант Северянина, но что меня отталкивает его мешанская сущность. Блок вдруг как-то особенно оживился: «Вот, вот — это и есть то, что я больше всего люблю. Мешанское житье» (я помнил, конечно, что так назывался цикл в «Земле в снегу»). «Вот, я часто хожу гулять по окраинам. Там бывают лавки, где продаётся всё, что угодно: тут и открытки с красавицами, тут и соски. И кажется, что всё это действительно нужно. Пока жених — нужна открытка; женится, пойдут дети — нужна соска». Было ясно, что Блок переосмыслил этого поэта в свете своих, совсем инородных настроений».<sup>14</sup> Комментарий, данный

Гиппиусом к словам Блока, представляется нам верным. Видимо, в названное время Блок действительно хотел видеть в «мещанском» уклоне северянинской поэзии созвучные ему самому стремления приобщиться к психологии «низов», понять людей, «живущих на другом берегу» (см.: VIII, 109), и через это понимание обрести в творчестве демократическую основу. Блоковское толкование поэзии Северянина отчётливо перекликается с его предисловием к сборнику «Земля в снегу» (см.: II, 373).<sup>15</sup>

К 1913 году относится блоковский замысел статьи о Северяnine, который не осуществился (как указывает В. Н. Орлов, в составленном Блоком «Списке моих работ» отмечено, что материалы, подготовленные для этой статьи, «выброшены»<sup>16</sup>). В этом же году Блок и Северянин встречались лично. Как свидетельствует в своих воспоминаниях Клара Соломоновна Арсенева, осенью 1913 года Блок участвовал вместе с Северяниным в литературном вечере на Бестужевских курсах.<sup>17</sup> Вероятно, этот же вечер имела в виду А. Ахматова,<sup>18</sup> которая отметила в своих мемуарах: «Блок послушал Игоря Северянина, вернулся в артистическую и сказал: «У него жирный адвокатский голос»». <sup>19</sup> Приведённый мемуаристкой блоковский отзыв, судя по всему, скрывал за собой обвинение Северянина в самодовольстве и пошлости.

Блок и Северянин могли видеться и 7 декабря 1913 года, так как и тот и другой присутствовали на лекции В. Пяста «Поэзия вне групп» в Тенишевском училище, на которой оба они были упомянуты лектором добрым словом<sup>20</sup> (в блоковском фонде ЦГАЛИ сохранилась афиша с тезисами лекции).

Никаких попыток сблизиться поэты не делали. «Встречаясь, друг к другу не шли»<sup>21</sup> — сказал об этом Северянин. Почему? Блок, как точно сказал Белый, «не слишком подходил сам, не давал никаких авансов»<sup>22</sup> даже тем людям, с которыми делил «невероятную близость переживаний» (см.: VIII, 309). Северянина же, при всём напряженном интересе к его творчеству, Блок к разряду таких людей явно не относил. «<...> И мне даже думать о Вашем трудно, такие мы с вами разные <...>», — написал Блок Есенину в 1915 году (VIII, 445). Что же мог он сказать Северянину? Последний, в свою очередь, так определял то, что помешало ему сделать шаг навстречу Блоку: «Не стужа ль безгранных высот // Смущала поэта земли?»<sup>23</sup> Но, пугаясь духовной высоты блоковской поэзии, Северянин не переставал ей поклоняться. Об этом свидетельствует его стихотворение «В блёсткой тьме» (1913). Названное стихотворение представляет собой поэтическую вспышку прозрения, освещающую для Северянина всю «двусмысленность славы» его «недвусмысленного таланта». В нём поэт эпатирует ту невежественную публику, которая провозгласила его своим кумиром: «Каждая строчка —

пощёчина. // Голос мой — сплошь издевательство». Стихотворение заканчивается так:

Блѣсткая аудитория, блеском ты зло отуманена!  
Скрыт от тебя, недостойная, будущего горизонт!  
Тусклые ваши сиятельства! Во времена Северянина  
Следует знать, что за Пушкиным были и Блок и Бальмонт!<sup>24</sup>

Как видим, Блок в восприятии Северянина становится здесь символом творческой чистоты, полюсом недоступности для аудитории, аплодирующей ему самому.

Как же складываются взаимоотношения Блока и Северянина в дальнейшем? Еще весной 1914 года в сознании Блока продолжает жить оптимистическая гипотеза в отношении творчества Северянина. Это подтверждают те же воспоминания Вас. Гиппиуса. «Почти с первых слов он заговорил опять о Северянине»,<sup>25</sup> — отмечает мемуарист. Он передает следующие слова Блока: «Я теперь понял Северянина. Это — капитан Лебядкин. Я думаю даже написать статью «Игорь-Северянин и капитан Лебядкин». И он прибавил: «Ведь стихи капитана Лебядкина очень хорошие». Он прочитал:

Жил на свете таракан,  
Таракан от детства.  
И попал он раз в стакан,  
Полный мухоедства.

Я понял, конечно, что я — отнюдь не победитель в споре и что образ Достоевского помогает Блоку не осудить Северянина, а найти ключ к его личности, обнаружив сквозь видимую пошлость более глубоко скрытые человеческие черты».<sup>26</sup>

Блоковское сравнение Северянина с Лебядкиным весьма парадоксально, ярко и пронизательно. Очевидно, в разговоре с Гиппиусом Блок стремился подчеркнуть лучшие стороны «лебядкинско-северянинской» поэзии: «детскость», «простодушность»,<sup>27</sup> непосредственность излияния всех чувств и порывов. Но в целом, определяя творческий облик Северянина через Лебядкина, личность противоречивейшую, характеризующуюся непостижимым сочетанием наивного стремления к возвышенному, пошлости, трусости, наглости и цинизма, Блок все-таки мало льстил поэту. Это, впрочем, прояснится позднее.

Автор «Бесов» так отзываясь о людях типа Лебядкина: «Признак этих людей — совершенное бессилие сдерживать в себе свои желания; напротив, неудержимое стремление тотчас же их обнаружить, со всею даже неопрятностью, чуть только они зародятся».<sup>28</sup>

Итак, Лебядкин есть Лебядкин: от него можно ждать всего, в том числе какой-нибудь гнусной выходки, вызванной неспособностью сдерживать самые низменные желания и инстинкты. И Лебядкин северянинской души не замедлил себя в этом смысле проявить, когда началась первая мировая война. Вначале Северянин с весёлым цинизмом заявил: «Война войной, а розы — розами». А затем с поразительной лёгкостью перевоплотился в «патриота» в стихотворении «Мой ответ». Блок скептически отнёсся к «патриотическому» порыву Северянина, выраженному в этом стихотворении, как свидетельствует в своих воспоминаниях Е. Ю. Кузьмина-Караваева.<sup>29</sup> Сам же он на просьбу «Аполлона» о «патриотических» стихах послал мрачайшее стихотворение «Голос из хора» (1914), которое, естественно, было отвергнуто, как не отвечающее бодряческим настроениям журнала.

Промежуток с лета 1914 по 1916 г. следует считать началом охлаждения Блока к поэзии Северянина. Показательно в этом смысле, что в письме от 9 февраля 1915 года к А. Н. Чеботаревской, покровительнице И. Северянина, Блок, категорически отказываясь читать «Розу и Крест», совершенно не злата пилюлю, говорит: «Вы предлагаете то гобелены, то столы, закрывающие чтецов до подбородка, то Мандельштама, то Игоря Северянина; из всего этого я вижу, как разны мы к этому относимся» (VIII, 439). Раздражение против Северянина, вылившееся в цитированном письме, в то же время не помешало Блоку 27 апреля 1915 года побывать вместе с Дельмас на северянинском «поззоконцерте» (см.: ЗК, 261). По-видимому, это посещение нельзя назвать единственным. Так, современница Блока Татьяна Владимировна Толстая (Ефимова) в своих воспоминаниях описывает другой случай посещения Блоком выступления Северянина: «Потом помню ясно — он с матерью в первых рядах поззоконцерта Игоря Северянина. Сидел нервно ёжась, сердитый <...> Он всю лекцию наклонялся к матери и возмущенно шептал ей <...> Я даже ловила отдельные слова — он возмущался, почему это зал восхищается такими, в сущности, скверными стихами».<sup>30</sup>

Может быть, впечатления, полученные на «поззоконцертах», как раз подготовили резкое высказывание, зафиксированное Блоком в записных книжках 10 ноября 1915 года. Горько сетуя на всеобщее «одичание», которое ему видится в современности, поэт замечает: «Молодёжь самодовольна, «аполитична», с хамством и вульгарностью. Ей культуру заменили Вербицкая, Игорь Северянин и пр.» (ЗК, 277). Как видим, Блок решительно выводит явление Северянина за рамки «культуры», чем обозначает крутой перелом в своей оценке его поэзии.

Блок убеждается в том, что Северянин так и не нашел «тему». Наверное, Блок мог назвать Северянина так же, как он назвал Евреинова: «Ярчайшим примером того, как может быть вреден

талант» (VII, 178). Как знать, возможно, именно в это время Блок «выбросил» материалы, которые он готовил для статьи о Северянине.

После 1915 года для Блока хвалить Северянина означает: проявлять дурной вкус. Примечательно, что в письме к матери от 31 марта 1916 года поэт высказывает сомнение относительно способности актрисы Гзовской сыграть Изору, потому что «она любит Игоря Северянина» (VIII, 460). Но, разочаровавшись в Северянине, Блок не перестаёт о нем думать. Косвенно об этом свидетельствуют записи в записных книжках: от 8 (ЗК, 305) и 25 июня 1916 года (ЗК, 308).

О том, что Блок все-таки продолжает следить за творчеством Северянина, говорит факт собирания им книг этого автора, вышедших после «Громокипящего кубка». (В библиотеке Блока были следующие книги Северянина: 1. «Златолира: Поэзы». — Кн. 2. — 1-е изд. — М.: Гриф, 1914; 2. «Ананасы в шампанском: Поэзы». — М.: Наши дни, 1915; 3. Victoria Regia: кн. поэм. — М.: Наши дни, 1915; 4. Поэзоантракт: кн. поэм. 2-е изд. — М.: Наши дни, 1916; 5. Собрание поэм. Т. I, III. — Спб.: Земля, 1918).

После революции 1917 года все блоковские раздумья о творческом движении Северянина венчаются безжалостными выводами. Имя Северянина появляется в 1919 году в рецензии на рукописи «Седьмой и восьмой книг стихов» поэта А. Ф. Мейснера.<sup>31</sup> Там Блок прямо заявляет о том, что, помимо Лебядкина, у Северянина есть другой предок — из здравствующих современников: это поэт А. Ф. Мейснер. Именно в этой рецензии уточняется, что значит для Блока «лебядкинское» начало в поэзии. Он видит сходство Северянина и Мейснера с Лебядкиным в том, что они «по всякому поводу» могут «сейчас же принять позу, произнести и записать стишок» (VI, 338).

Приговор, вынесенный Блоком Мейснеру, действует и в отношении Северянина: «Многое совсем не бесталанно, но это — не поэзия, а так — русское, бытовое» (VI, 340). «О Мейснере можно ещё раз повторить, что он — один из пращуров Игоря Северянина, но я бы не стал издавать ни малоизвестного пращура, ни славного внука <...>», — заключает Блок (VI, 340) (в 1918 году он отметил в записных книжках, что издательство в Смольном запретило печатать Северянина (см.: ЗК, 423)).

То, что к столь уничтожающим суждениям о Северянине Блок пришел в ходе анализа его творчества, показывает статья «Без божества, без вдохновенья» (1921). Однако в ней Блок не пересматривает своей высокой оценки стихов «Громокипящего кубка» (VI, 180), несмотря на то, что в момент создания статьи ему было ясно, что Северянин не оправдал возлагавшихся на него надежд.

Это о том, что касается диалектики восприятия Северянина

Блоком. А что же еще можно сказать об отношении к Блоку Северянина? Источником суждений по этому вопросу для нас может быть северянинское высказывание из интервью, опубликованного в «Одесских новостях» (29 марта, 1916 года): «Из современных поэтов я высоко ценю Сологуба, Блока и Зинаиду Гиппиус».<sup>32</sup> Как видим, оценка — прямо противоположная той, которая прозвучала в письме к Богомолу (от 15 июня 1911 года). И важно, что она подтверждается последующим поэтическим творчеством Северянина.

В стихотворении «На смерть Александра Блока», уже отчасти цитировавшемся, Северянин скорбит по поводу «кончины» «собрата-гиганта». Затем возникает авторское обращение к Руси, в котором отчетливо звучат отголоски блоковских «Скифов»:

<...> О Русь  
Согбенная! горбь, еще горбь  
Болящую спину. Кого  
Теряешь ты ныне? Боюсь,  
Не слишком ли многое? Но  
Удел твой — победная скорбь.  
Пусть варваром Запад зовет  
Ему непосильный Восток!  
Пусть смотрит с презреньем в лорнет  
На русскую душу: глубок  
Страданьем очищенный взлет,  
Какого у Запада нет.  
Вселенную, знайте, спасет  
Наш варварский русский Восток!<sup>33</sup>

Как отмечает Вс. Рождественский, находясь за пределами России, Северянин «обратился к лирике естественных переживаний, вдохновляемых тоскою по родине и вообще стремлением к естественности и простоте слога».<sup>34</sup> Этот «новый Северянин» не мог быть известен Блоку. Что касается Северянина, то облик Блока и его поэзия воспринимаются им теперь в обостренно ностальгическом ключе — как символы далекой России.

В 1923 году Северянин пишет стихотворение «Их образ жизни», в котором, надо думать, отразились впечатления, с большой щедростью предоставившиеся ему буржуазной Эстонией:

Чем эти самые живут,  
Что вот на паре ног приходят?  
Пьют и едят, едят и пьют —  
И в этом жизни смысл находят.

.....

И эти-то, на паре ног,  
Так называемые люди  
Живут себе! И имя Блок  
Для них, погрязших в мерзком блюде, —  
Бесмысленный, нелепый слог.<sup>35</sup>

«Имя Блок» здесь, как и в ранее упоминавшемся стихотворении «В блестящей тьме», выступает как святыня, недоступная буржуазным обывателям. Стихотворение, очевидно, перекликается с блоковским стихотворением «Сытые».

В 1924 году Северянин пишет совершенно «блоковское» по своему звучанию стихотворение «Моя Россия». Эпиграфом к нему выбраны строки из известного стихотворения «Россия»: «И вязнут спицы расписные // В расхлябанные колеи...» Все образы стихотворения, его эмоциональный тон держался на основе блоковской традиции:

Моя безбожная Россия,  
Священная моя страна!  
Её равнины снеговые,  
Её цыгане кочевые, —  
Ах, им ли радость не дана?

.....  
И эти спицы расписные,  
И эти сбруи золотые,  
И крыльчатые пристяжные,  
Их шей лебязья крутизна!

.....  
И вся она, и вся она —  
Моя ползучая Россия,  
Крылатая моя страна!<sup>36</sup>

В 1925 году появляется северянинское стихотворение «Блок», написанное в форме сонета (вошло в сборник «Медальоны» (Белград, 1934):

Красив, как Демон Врубеля, для женщин  
Он лебедем казался, чьё перо  
Белей, чем облако и серебро,  
Чей стан дружил, как то ни странно, с френчем...

Благожелательный к меньшим и меньшим,  
Дерзал — поэтно — видеть в зле добро.  
Взлетал. Срывался. В дебрях мысли брел.  
Любил Любовь и Смерть, двумя увенчан.

Он тщетно на земле любви искал.  
Её здесь нет. Когда же свой оскал  
Явила смерть, он понял: — Незнакомка...

У рая слышен легкий хруст шагов:  
Подходит Блок. С ним — от его стихов  
Лучающаяся — странничья котомка...<sup>37</sup>

В портрете Блока, созданном Северяниным в этом стихотворении, преобладают романтически сгущенные краски: поэт представлен мятущимся, одержимым творцом, «красивым, как Демон Врубеля», встречающим свою смерть как Незнакомку. Окруженный ореолом творческого мученичества, облик Блока в то же время сохраняет и живые черты его личности: упомянут его «френч», отмечена благожелательность к братьям по перу. В конце стихотворения возникает сильный в своей неожиданности образ: с лучающейся от его стихов странничьей котомкой Блок подходит к «рау».

Наконец, воспоминанием о Блоке рождено северянинское стихотворение «Не более чем сон» (1927):

Мне удивительный вчера приснился сон:  
Я ехал с девушкой, стихи читавшей Блока.  
Лошадка тихо шла. Шуршало колесо.  
И слезы капали. И вился русый локон.  
И больше ничего мой сон не содержал.  
Но потрясенный им, взволнованный глубоко,  
Весь день я думаю, встревоженно дрожа,  
О странной девушке, не позабывшей Блока.<sup>38</sup>

Итак, анализ стихотворений Северянина показывает, что и с течением времени образ Блока не потускнел в его глазах и не потерял для него обаяния. А «тайный жар» блоковской поэзии помогал ему жить, как-то приближал далекую Россию, которой ему так не хватало.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1963. — Т. VII. — С. 239. В дальнейшем цитаты по этому изданию даются в тексте с обозначением тома римской цифрой, страницы — арабской.

<sup>2</sup> См.: Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1980. — Т. I. — С. 469; Гзовская О. В. А. А. Блок в Московском Художественном театре // Там же. — Т. II. — С. 116; Розанов И. Н. Об Александре Блоке. // Там же. — Т. II. — С. 382; Письмо Д. А. Крюкова А. И. Тнякову от 1 мая 1914 года // Вопросы литературы. — 1980. — № 10. — С. 273.

<sup>3</sup> См.: Храповицкий Л. Через Ал. Блока к Северянину и Маяковскому // Рудин. — 1916. — № 7. — С. 7. (Л. Храповицкий — псевдоним Л. Рейснер).

<sup>4</sup> Русское слово. — 1914. — 14 (27) марта. — № 61.

<sup>5</sup> Блок сказал: «Гениален, быть может, тот, кто сквозь ветер расслышал целую фразу, сложил слова и записал их; мы знаем не много таких записанных фраз» (V, 423).

- 6 Библиотека А. А. Блока: Описание: В 3 кн. — Л., 1985. — Кн. 2. — С. 231.
- 7 Вопросы литературы. — 1980. — № 10. — С. 269.
- 8 *Северянин Игорь*. Стихотворения. — Л., 1975. — С. 336.
- 9 Библиотека А. А. Блока. — Кн. 2. — С. 230.
- 10 Там же. — С. 231.
- 11 Там же. — С. 230.
- 12 Там же. — С. 230.
- 13 См.: *Блок А.* Записные книжки. — М., 1965. — С. 197. Дальнейшее цитирование по этому изданию будет проводиться в тексте в форме: ЗК, № страницы.
- 14 *Гиппиус Василий*. Встречи с Блоком // Александр Блок в воспоминаниях современников. — Т. II. — С. 83.
- 15 Отмечено: *Орлов Вл.* Примечания // Александр Блок в воспоминаниях современников. — Т. II. — С. 434.
- 16 *Орлов Вл.* Здравствуйте, Александр Блок. — Л., 1984. — С. 156.
- 17 *Арсенева К.* Воспоминания о Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. — Т. II. — С. 97.
- 18 См.: *Орлов Вл.* Примечания // Там же. — С. 438.
- 19 *Ахматова Анна*. О Блоке // Там же. — С. 95.
- 20 См.: Литературное наследство. — М., 1982. — Т. 92, кн. 3. — С. 426—427; *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. — Л., 1985. — С. 218—219.
- 21 *Северянин Игорь*. Указ. соч. — С. 336.
- 22 *Белый А.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. — Т. I. — С. 236.
- 23 *Северянин Игорь*. Указ. соч. — С. 336.
- 24 Там же. — С. 229.
- 25 *Гиппиус Василий*. Указ. соч. — С. 85.
- 26 Там же. Ср. с высказыванием В. А. Зоргенфрея (*Зоргенфрей В. А.* Александр Александрович Блок // Александр Блок в воспоминаниях современников. — Т. II. — С. 33).
- 27 См.: *Лесневский Ст.* Гул забвения и славы // *Лесневский Ст.* «Я к вам приду...» — М., 1982. — С. 47.
- 28 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1974. — Т. 10. — С. 140.
- 29 *Кузьмина-Караваева Е. Ю.* Встреча с Блоком // Александр Блок в воспоминаниях современников. — Т. II. — С. 72.
- 30 Цит. по: ЛН. — Т. 92, кн. 3. — С. 439.
- 31 О взаимоотношениях Блока и А. Ф. Мейснера см.: ЛН. — Т. 92, кн. 3. — С. 102—103.
- 32 Вопросы литературы. — 1980. — № 10. — С. 269.
- 33 *Северянин Игорь*. Указ. соч. — С. 337.
- 34 *Рождественский Вс.* Игорь Северянин // *Северянин Игорь*. Указ. соч. — С. 40.
- 35 *Северянин Игорь*. Указ. соч. — С. 343.
- 36 Там же.
- 37 Цит. по: ЛН. — Т. 92, кн. 3. — С. 591.
- 38 *Северянин Игорь*. Указ. соч. — С. 391.

## ВВЕДЕНСКИЙ И БЛОК: МАТЕРИАЛЫ К ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРЕДЫСТОРИИ ОБЭРИУ

А. А. Кобринский, М. Б. Мейлах

Более двадцати лет назад, когда имя обэриута Александра Введенского находилось в прочном забвении, один из авторов этой статьи опубликовал в тартуском студенческом сборнике заметки о его творчестве, сопровождавшиеся публикацией двух его стихотворений, в том числе знаменитой «Элегии».<sup>1</sup> Продолжавшаяся в последующие годы публикация наследия Введенского была завершена вышедшим уже в восьмидесятые годы двухтомным собранием его сочинений.<sup>2</sup> Между тем, в разделе ранних произведений, составивших в этом последнем издании одно из приложений, имеется лакуна. Мы рады, что она будет заполнена на страницах издания Тартуского университета, под эгидой которого появилась первая посмертная (и одновременно первая со времени двадцатых годов)<sup>3</sup> публикация поэта.

Поэтическое становление Введенского относится ко второй половине двадцатых годов (в 1926 году была написана поэма «Минин и Пожарский»), расцвет же его творчества приходится на постобэриутский период, то есть на тридцатые годы. Тем не менее с точки зрения историко-литературной его ранние стихи, которых до нас дошло весьма немного, представляют несомненный интерес.

Я. С. Друскин, соученик Введенского по школе им. Лентовской, всю жизнь остававшийся одним из его ближайших друзей и сохранивший наследие поэта после его гибели,<sup>4</sup> вспоминал, что еще в начале тридцатых годов существовала целая тетрадь стихов Введенского, написанных до 1922 года. Столь ранних его произведений нам было известно лишь два: переписанный художницей Н. Глебовой отрывок из поэмы и стихотворение «И я в своем теплом теле...»,<sup>5</sup> случайно уцелевшее в составе школьной антологии, включающей, вместе с описанием экскурсии в Москву, стихи других учеников, что проливает некоторый свет на культивировавшийся в школе интерес к поэзии. Преподавание литературы вел в школе Л. В. Георг, университетский соученик

Б. М. Эйхенбаума, человек, по воспоминаниям всех его учеников, весьма примечательный, — он, в частности, интересовался фольклором, в том числе заговорами, нескладницами, и сам их исполнял в своих классах, и вообще культивировал в своем преподавании «смеховую» струю. В старших классах школы Л. Георг осуществил постановку гоголевского «Ревизора», в которой Введенский играл Хлестакова. Помимо русской литературы Георг особенно интересовался литературой французской и поощрял ранние опыты своего ученика М. Гордона, впоследствии переводчика французских поэтов. Знаток русской поэзии, Георг поощрял и поэтическое творчество Введенского, — известно, что по крайней мере ко времени февральской революции 1917 года (а может быть, и много раньше) Введенский уже писал стихи. Школу им. Лентовской и Л. В. Георга вспоминает учившийся в той же школе Д. С. Лихачев.<sup>6</sup> Он же вспоминает прогулку с Е. П. Ивановым по Петрограду, во время которой тот посвятил его в реалии и историю создания блоковского стихотворения «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека».<sup>7</sup> (Евгений Павлович Иванов был приглашен Л. В. Георгом в школу им. Лентовской вести литературный кружок. По свидетельству Д. С. Лихачева, доклады Иванова привлекали внимание не только школьников, но и всех педагогов. Посещал эти доклады и философ С. А. Алексеев (Аскольдов), о котором см. ниже). По всей вероятности, Иванов рассказывал это и Введенскому, чьим любимым поэтом, по единоголосным свидетельствам близких, в то время был Блок. Д. С. Лихачев также сообщил нам, что Введенский и после окончания школы в 1921 году (не сдав, впрочем, экзамена по русской литературе!) продолжал туда приходить, выступая на вечерах с чтением стихов, которые Георгу очень нравились. На одном из таких вечеров в 1922 году он прочел стихи, которые характеризовались, по воспоминаниям Д. С. Лихачева, «нанизыванием синтаксически слабо связанных ритмических блоков»; из этих стихов ему запомнилось слово «воротнички» (это слово Д. С. Лихачев приводит и в своих воспоминаниях о Л. В. Георге). Две строки из стихотворения 1920 года — *я не верю в количество звезд. Я верю в одну звезду* — приведены в «Разговоре с Т. А. Липавской» (первой женой поэта, которой это стихотворение посвящено) Я. С. Друскина; эти строки реминисцируются самим Введенским в произведении 1931 года «Куприянов и Наташа».

Соучеником Введенского по школе им. Лентовской был, кроме старшего его двумя классами Я. С. Друскина, Л. С. Липавский (не говоря об окончившем ту же школу несколькими годами раньше Вагинове, впоследствии вошедшем в состав группы ОБЭРИУ) — впоследствии все трое вместе с Д. И. Хармсом и Н. М. Олейниковым составили тесный круг друзей-единомышленников (в 1933—1934 годах Л. С. Липавский фиксировал их

беседы, дошедшие до нас под заглавием «Разговоры»<sup>8</sup>). Тогда же, в школьные годы, Введенский и Липавский образовали философско-поэтическое содружество вместе с их соучеником А. Алексеевым, сыном философа С. А. Аскольдова (1871—1945), сотрудника журнала «Мысль» и автора знаменитой статьи об Андрее Белом в альманахе «Литературная мысль» (1922), в 1928 году репрессированного и высланного на Соловки. По воспоминаниям Я. С. Друскина и Т. А. Липавской, в 1917—1919 году эти трое совместно сочинили поэму «Бык Будды» (возможно, в названии обыгрывается слово «будетляне»), которую Т. А. Липавская характеризует как «сочувственную пародию на футуризм» (последующее влияние футуризма на Введенского трудно переоценить).<sup>9</sup> Другое их коллективное сочинение — *Мы с тобой по аллеям гуляем...* — сохранилось также в записи Т. Н. Глебовой.<sup>10</sup> По поводу этих стихов Я. С. Друскин писал: «У каждого поэта есть предшественники, из которых он исходит, у которых учится. К 1920 году Введенский хорошо знает символистов, акмеистов, вообще современную поэзию; кажется, любимым его поэтом тогда был Блок. И в то же время в его двух стихотворениях 1920 года, сохраняющих еще общий дух, стиль и звучание символизма, почти в каждой строке встречаются эпитеты, метафоры, сравнения и другие приемы, свойственные не символистам и акмеистам, а скорее футуристам. В стихотворении трех поэтов встречается строка, в которой явно чувствуется Игорь Северянин: *Я такой индивидуально грустный*. Но всё это стихотворение мне кажется ироническим, приведенная же строка — ироническая пародия на Северянина, которым Введенский никогда не увлекался». Что касается этой строки, то нам кажется, что ею Введенский не только продолжает (а следующим своим стихом — *И мертво звучит моя лира* — заканчивает) стихотворение, но и полемически отвечает, «рецензирует» предшествующие реплики Алексеева. Гимназическая дружба с Алексеевым продолжения не имела.

По свидетельству Я. С. Друскина, трое молодых поэтов послали стихи Блоку и Гумилеву. Никаких следов посылки их Гумилеву, разумеется, не сохранилось, однако в 1922 году стихи Липавского были опубликованы в «Цехе поэтов».<sup>11</sup> Стихи, посланные Блоку, сохранились в архиве Блока в ЦГАЛИ (ф. 55, оп. 1, ед. хр. 119) вместе со следующим письмом (л. 1):<sup>12</sup> «Александрович! Посылая несколько своих стихотворений, просим Вас, если не затруднит, сообщить отзыв по адресу: «Съезжинская д. 37 кв. 14 (или по телефону 6-38-67) А. И. Введенскому. (От 6—8 ч. веч.).

В. Алексеев  
А. Введенский  
Л. Липавский

P. S. Были бы очень рады поговорить лично с Вами.

Ответ Блока до нас не дошел, однако на письме имеется его помета: «Получил 20 I 1921. Отв. 23 I. Ничто не нравится, интереснее Алексеев». Чем именно привлекли Блока стихи Алексеева, сказать трудно; они более традиционны, чем стихи Введенского, и в них имеются социальные мотивы.

К письму приложено пять стихотворений Введенского под одним общим заглавием. Приводим эти стихи:

## СТИХИ ИЗ ЦИКЛА «ДИВЕРТИССЕМЕНТ»<sup>13</sup>

### 1

Играет на корнете-а-пистоне<sup>14</sup>  
Мой друг, мой верный друг,  
На голубом балконе  
Из длинных синих рук.  
Мое подымет платье  
Веселый ветерок,  
Играя на закате  
В краснеющий рожок.  
Я прохожу по улице  
В юбке до колен;  
Становишься распутницей:  
Так много перемен.  
Я в лавке продовольственной  
В очередях стою.  
Все помню с удовольствием  
Последнее «люблю!»  
И плачу долгим вечером,  
И думаю о нем,  
Что ж — делать больше нечего.  
Вздыхаю пред огнём.

### 2

Та-ра-ра-бумбия,  
Сижу на тумбе я.<sup>15</sup>  
Простерты руки  
К скучной скуке.  
Рука простертая  
ласкает звездочки,  
А солнце мертвое  
лежит на жердочке.  
У нее узкая талия,  
В руках белое полотенце;  
Мои глаза в Австралии  
Темнее тамошних туземцев.  
Та-ра-ра-бумбия,  
Сижу на тумбе я.

Ночь каменеет на мосту,  
Холодный снег и сух и прост.  
Послушайте, трактир мой пуст,  
Где звезды лошадиный хвост.

У загнанного неба мало  
Глядят глаза на нас, когда  
Влетают в яркие вокзалы  
Глухонемые поезда;  
Где до утра  
Ревут кондуктора.

А ночь горбатая возрастает до зари,  
И хмуρο хмурятся от снега фонари.  
Надень меха!  
По улицам пройдишь!  
Она тиха —  
Воров безумных летопись.

Черный Гарри крался по лестнице  
Держа в руках фонарь и отмычки;  
А уличные прелестницы  
Гостей ласкали по привычке.  
Черной ночью сладок мрак  
Для проделок вора.  
Трусит лишь один дурак  
В серых коридорах.

О пустынный кабинет,  
Электрический фонарик!  
Чуть скрипит сухой паркет, —  
Осторожен тихий Гарри.

А в трактире осталась та,  
Ради которой он у цели.  
О красавица, твои уста —  
И они участвуют в деле!  
Вот уж близок темный шкаф  
С милыми деньгами.  
Но предстал неожиданно граф  
С грозными усами.

И моментально в белый лоб  
Вцепилась пуля револьвера.  
Его сложила в нищий гроб  
Не сифилис и не холера.  
Не пойте черноглазых од  
Над жертвою слепого рока.  
Пусть месяц — скорбный идиот  
Целует руки у востока.

Рвется ночью ветер в окна,  
 Отвори-ка! отвори!  
 Я задумалась глубоко,  
 Но ждала вас до зари.  
     Я любила вас, не зная,  
     На четвертом этаже.  
     Все по комнатам гуляю  
     Одинок в неглиже.  
 Ах, зачем же тихо стонет  
 Зимний день на Рождество.  
 Вы сдуваете с ладоней  
 Пепел сердца моего.  
     Пусть мои закрыты двери.  
     Под глазами синева.  
     Разболелась от потери,  
     Закружилась голова.

«В ночных шикарных ресторанах»  
 Из соврем <енного> романса.  
 Аргентинское танго.

В ресторанах злых и сонных  
 Шикарный вечер догорал.  
 В глазах давно опустошенных  
 Сверкал недопитый бокал.  
     А на эстраде утомленной,  
     Кружась над черною ногой,  
     Был бой зрачков в нее влюбленных,  
     Влюбленных в тихое танго.  
     И извиваясь телом голубым,  
     Она танцует полупьяная,  
     (Скрипач и плач трубы)  
     Забавно-ресторанная.  
 Пьянеет музыка печальных скрипок,  
 Мерцанье ламп надменно и легко.  
 И подают сверкающий напиток  
 Нежнейших ног, обтянутых в трико.  
     Но лживых песен танец весел,  
     Уж не подняться с пышных кресел,  
     Пролив слезу.  
     Мы вечера плетем, как банты,  
     Где сладострастно дремлют франты,  
     В ночную синюю косу.

Кто в свирель кафештанную  
Зимним вечером поет:  
Об убийстве в ресторане  
На краснеющем диване,  
Где темнеет глаз кружок.  
К ней, танцующей в тумане,  
Он придет — ревнивый Джо.  
Он пронзит ее кинжалом,  
Платье тонкое распорет;  
На лице своем усталом  
Нарисует страсть и горе.

Танцовщица <с> умершими руками  
Лежит под красным светом фонаря.  
А он по-прежнему гуляет вечерами,  
И с ним идет свинцовая заря.

1920 г.

ноябрь — декабрь.

Как и в известных до этого ранних текстах Введенского, лишь немного в этих стихах, отмеченных довольно смелой образностью и метафорикой, предвещает поразительную самобытность последующей поэзии Введенского. Можно указать на некоторое влияние Ахматовой в первом стихотворении цикла (*Играет на корнете-а-лиstone — ср. И мальчик, что играет на волынке...*, 1911, или: *вздыхаю пред огнем — о, только дайте греться у огня* в том же стихотворении<sup>16</sup>; в целом же им присуща скорее имажинистская образность. Любопытна кинематографическая стилизация третьего стихотворения, напоминающая отчасти «Кинематограф» Мандельштама (1913), так же как и стилизация под аргентинское танго последнего стихотворения цикла (недавно подобный опыт был блестяще повторен Иосифом Бродским).<sup>17</sup>

В заключение заметим, что посылка стихов Блоку не является чем-то исключительным для Введенского. Как сказано выше, те же трое поэтов посылали стихи Гумилеву, а в 1926 году Введенский и Хармс обратились с письмом к Пастернаку (которого они ошибочно называют Борис Леонтьевич):

«Уважаемый Борис Леонтьевич,<sup>18</sup> мы слышали от М. А. Кузина<sup>19</sup> о существовании в Москве издательства «Узел».<sup>20</sup>

Мы оба являемся единственными левыми поэтами Петрограда, причем не имеем возможности здесь печататься.

Прилагаем к письму стихи, как образцы нашего творчества, и просим Вас сообщить нам о возможности напечатания наших вещей в альманахе «Узла» или же отдельной книжкой. В последнем случае мы можем выслать дополнительный материал (стихи и проза).

Даниил Хармс  
александрвведенский<sup>21</sup>  
3 апр <ея> 1926.  
Петербург».

Наконец, в 1928 году все обэриуты послали свои произведения в Париж с эмигрировавшим туда Павлом Мансуровым — в том числе Введенский — «печатный лист»,<sup>22</sup> а несколько раньше, в 1927 году, когда обэриуты еще группировались под названием «Левый фланг», они под впечатлением мимолетной встречи с Маяковским после его выступления в Капелле послали стихи в «Новый ЛЕФ», где в так называемой «корзине ЛЕФа» (архиве произведений, не представлявших для редакции непосредственного интереса) их видел Н. И. Харджиев.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Александров А., Мейлах М. Творчество Александра Введенского // Материалы 22-й науч. студенческой конф. Поэтика, история литературы, лингвистика. — Тарту: ТГУ, 1967. — С. 105—115. Недавно В. Глоцер без ссылок на это издание перепечатал «Элегию» как «архивную находку» в «Новом мире» (1987, № 4). Заметим, что это произошло в эпоху, когда по крайней мере один из авторов был лишен возможности выразить свое мнение по этому поводу.

<sup>2</sup> Введенский Александр. Полн. собр. соч. Вступительная статья, подготовка текста и примечания М. Мейлаха. Ардис / Анн Арбор. — 1981. — Т. 1. — 1984. Т. 2. — В настоящее время в Большой серии «Библиотеки поэта» нами подготовлен том «Поэзия ОБЭРИУ».

<sup>3</sup> При жизни Введенский печатался лишь дважды: в сб. «Собрание стихотворений», изданном Союзом поэтов (Л., 1926), и «Костер»: Л., 1927. Произведения для детей — библиография насчитывает более двухсот позиций — составляют область совершенно отделенную от главной линии его творчества.

<sup>4</sup> Большая часть дошедших до нас произведений Введенского вместе с рукописями Даниила Хармса была спасена уже ослабевшим от голода Я. С. Друскиным блокадной осенью 1941 года из квартиры Хармса после его ареста. А. Александров уже дважды искажал этот факт в печати: на страницах «Ленинградской правды» и в предисловии к изданию «Даниил Хармс. Полет в небеса» (Л., 1988), где он на с. 506 утверждает, что «с осени 1944 года хранителем уцелевшего архива (потери все же были) стал один из друзей Хармса — Я. С. Друскин».

<sup>5</sup> Полн. собр. соч. ..., т. 2, Приложение 2. Ранние произведения, №№ 37 и 37 bis, с. 191.

<sup>6</sup> Лихачев Д. С. Я его так ясно помню ... // Аврора. — 1981. — № 9. — С. 100—107. Упоминание Введенского на с. 105 сопряжено с опечаткой, — он здесь назван Александровым.

<sup>7</sup> Лихачев Д. С. Из комментария к стихотворению А. Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» // Лихачев Д. С. Избранные работы. — Л., 1987. — Т. 3. — С. 338—342.

<sup>8</sup> «Разговоры», вместе с другими произведениями Липавского, подготовлены нами для издающегося в «Советском писателе» тома прозы Введенского, Хармса, Липавского и Друскина.

<sup>9</sup> В двадцатые годы Введенский особенно ценил поэзию Крученыха. По рассказу Н. И. Харджиева, который в тридцатых годах познакомил Веден-

ского с Крученыхом, Введенский во время этой встречи читал свои стихи, к которым Крученых отнесся скептически, и сам прочитал свои стихи. Встреча была неудачной, но, выйдя от Крученыха, Введенский сказал Н. И. Харджиеву: — А его стихи действительно были лучше.

<sup>10</sup> Полн. собр. соч. . . ., т. 2, Приложение 6. Коллективные сочинения и сочинения «на случай», № 129. С. 225.

<sup>11</sup> «Цех поэтов», 1922, № 3. См. также «Числа», Париж, № 7—8, 1932. В дальнейшем Липавский стихов не писал. Как и Я. С. Друскин, он окончил философский факультет Петроградского университета, где оба они учились у Н. О. Лосского. После изгнания Лосского им было предложено остаться при университете ценой отречения от учителя (излишне говорить, что сделать это они отказались). В дальнейшем оба они разрабатывали каждый свою оригинальную философию. Я. С. Друскин большую часть жизни преподавал математику в вечерней школе, Л. С. Липавский под псевдонимом Л. Савельев сотрудничал в детской литературе.

<sup>12</sup> Сведения об этом письме были опубликованы, когда наше издание Введенского было уже полностью подготовлено к печати и ввести в него эти материалы не представлялось возможным. См.: *Блок Александр*. Переписка. — М., 1979. — Вып. 2: Письма к Блоку. — С. 149.

<sup>13</sup> Стихи написаны по старой орфографии. Слово «дивертиссемент» сохраняется в старинном написании. Пунктуация, в отличие от позднейших произведений Введенского, близка к нормативной; в некоторых случаях нами внесены в нее очевидные уточнения.

<sup>14</sup> Корнет-а-пистон — духовой инструмент, род корнета.

<sup>15</sup> Цитата из «Трех сестер» Чехова — слова, которые напеваает Чебутышкин (действие четвертое).

<sup>16</sup> Художница Е. В. Сафонова, дружившая с Введенским (в конце 1931 года они были одновременно арестованы «за подрывную работу в области детской литературы» и вместе были в ссылке), вспоминала, что тот запоем читал в 1940 году только что вышедший сборник Ахматовой «Из шести книг» и, в частности, проницательно комментировал напечатанное в нем под видом «любовного» — на самом деле входящее в «Реквием» стихотворение «И упало каменное слово...», замечая по поводу строки *У меня сегодня много дела* — «сходить в прокуратуру, отнести передачу...». В свою очередь, Ахматова высоко ценила «Элегию», которую знала от Н. И. Харджиева.

<sup>17</sup> Любопытно привести свидетельство художника Б. Семенова, видевшего в тридцатые годы у Введенского «густо исчириканный черновик комической драмы «Прощальное танго», в которой всё было не так просто — одним из ее персонажей был претерпевавший таинственные превращения мужчина с козой по имени «Эсмеральда» — «Далекое — рядом», «Нева», 1979, № 9, с. 184.

<sup>18</sup> ИМЛИ, ф. 120, оп. 1, ед. хр. 33. К письму приложены адреса обоих авторов письма. Посланные с письмом стихи не сохранились.

<sup>19</sup> Хармс, и в особенности Введенский, поддерживали с М. А. Кузминым дружеские отношения. Сохранились фотографии, сделанные М. С. Наппельбаумом на чествовании Кузмина по поводу его пятидесятилетия (1925), где среди гостей снят Введенский. По поводу чтения одного из недошедших произведений Введенского у Кузмина Хармс отмечает в записной книжке: «Их <т. е. Кузмина и Ю. Юркуна. — А. К., М. М.> похвала Введенскому» (запись вскоре после 19 января 1927 г.). О добром отношении к Введенскому Кузмина свидетельствовала О. А. Арбенина, а также дневниковые записи самого Кузмина 20-х годов (ЦГАЛИ, ф. 232).

<sup>20</sup> «Узел» — кооперативное «карликовое» издательство (артель поэтов, зарегистрированная как «промышленная артель»), существовавшее в Москве с 1926 по 1928 г. В правление издательства входили С. Парнок, М. Зенкевич и А. Эфрос. В «Узле» вышла книга Пастернака «Избранные стихи» (1926, первая книга издательства). Письмо, по-видимому, вызвано слухами о подготавливавшемся в издательстве альманахе «Узел», который, однако, не увидел света.

<sup>21</sup> Введенский в то время подписывал имя и фамилию в одно слово и без заглавных букв, предпосылая подписи «чинарский» титул — *чинарь авторитет бессмыслицы*, в отличие от Хармса — *чинаря-взиральника*. Впоследствии Хармс посвятил в чинари других членов содружества, о котором говорилось выше, в том числе Я. С. Друскина.

<sup>22</sup> Д. Хармс. Запись 21 августа 1928.

## СОВРЕМЕННЫЙ АПОКРИФ А. РЕМИЗОВА

С. Н. Доценко

Термин «современный апокриф» применительно к обработкам «отреченных» повестей А. Ремизова впервые употребил, как кажется, известный фольклорист Е. В. Аничков. В недатированной заметке о творчестве А. Ремизова он писал: «Дразнил Ремизов свой мозг, занятый современностью, изучением древних сказаний, и одна за другой нанизывались не то сказки, не то современные апокрифы, этот современный «Лимонарь»...».<sup>1</sup> Это высказывание тем более примечательно, что большинство критиков (да и современных исследователей) склонны видеть в апокрифах Ремизова стилизации древних сказаний и легенд, а в самом факте обращения к этому материалу — уход от противоречий современной писателю действительности. На эту концепцию «работает» и биография писателя: участие в революционном движении в молодости, закончившееся арестом и ссылкой, аполитичность в зрелые годы и эмиграция с 1921 г., где Ремизов прожил до конца жизни, работая главным образом над мемуарами и опять-таки над произведениями древнерусской книжности. Если исходить из этой концепции, то творчество Ремизова в значительной своей части легко укладывается в ряд оппозиций типа: жизнь-сон, история-миф, настоящее-прошлое, действительность-игра, культура-фольклор, Запад-Россия, взрослое-детское и т. п. — причем ориентировано на вторую часть противопоставлений такого рода. Не отрицая правомерности такого подхода, следует признать, что в действительности все было гораздо сложнее. Дело не только в том, что им написан целый ряд реалистических романов, повестей и рассказов. Само апокрифическое в творчестве Ремизова не столь однозначно. Еще в 1909 г. С. Городецкий, говоря о генезисе «Лимонаря», отмечал: «Самое драгоценное в «Лимонаре» то, что он воскрешает живой, самобытный трепет нации, воспринимающей чужие легенды, как формы, и наполняющей его своим животворящим дыханием».<sup>2</sup> Поэтому представляется важным рассмотреть, что же в апокрифах Ремизова является «живым» и «современным». Тем более

что в сборнике «Шумы города» (1921), написанном по мотивам жизни писателя в Петрограде 1917—1919 гг., целый цикл рассказов так и называется: «Современные легенды».

Среди «отреченных повестей» привлекает к себе внимание повесть, написанная в 1910 г. и включенная писателем во 2-е издание «Лимонаря» (Сочинения, Т. VII), — «Рождество Христова». В основе ее лежит традиционный евангельский сюжет рождения Христа, поклонения волхвов, бегства Иосифа и Богородицы в Египет, избияния младенцев царем Иродом. В то же время Ремизов вводит целый ряд неожиданных мотивов. В первую очередь это относится к месту, в котором происходит действие: и Вифлеем, и Иерусалим оказываются в странном культурно-географическом положении: «Ехала Богородица в город Вифлеем. На перепись они ехали. Случилась тогда перепись всем жителям, и кто в каком городе был прописан, в тот город и должен был явиться. Время было зимнее. **Снежная зима. Намело снегу целые горы.** Трудно приходилось лошаденке, еле тащила **по сугробам.**»<sup>3</sup> И далее: «Ясная ночь была, звездная, **крепкий мороз.** Не вставала с саней Богородица — зябко ей было. Старик за лошаденкой шел, поддукивал **Сивку рукавицей.**»<sup>4</sup>

А вот как описан эпизод с пастухами, пасущими овец: «Сторожили за тыном пастухи овец от волков. Волков по тем местам много. Страшно было пастухам ночью, и рассказывали пастухи друг другу страшные сказки, чтобы не очень бояться. Вот поднялись овцы и пошли к проруби пить. Да только пить-то не пьют... **стали овцы вокруг проруби,** подняли головы к небу, да так и остались.»<sup>5</sup> Снег, мороз, сугробы, сани, прорубь, рукавица, лошаденка Сивка, волки, землянка, в которой родился Христос — все это детали местного колорита, не имеющие ничего общего с исторической (либо легендарной) Иудеей. В соответствии с этими обстановочными деталями («реалиями») подвергается трансформации и образ царей-волхвов. Как следует из канонического текста, три царя-волхва, ведомые звездой, пришли с востока — т. е. из Азии (см.: Мф, 2, 1—2). В апокрифической литературе указывается, что они пришли из «страны персидской» — версия, которой придерживается и Ремизов в повести «О безумии Иродиадином — как на земле зародился вихорь» (1906) со ссылкой на отреченное «Сказание Афродитиана о чуде в Персиде».<sup>6</sup> В «Рождестве Христовом» на поклонение младенцу вместо персидских волхвов пришли... «три мудрых лопарских царя»: «А там, за огнями, за дымами, за лесами, за широкими реками, за ленивым болотом у Студеного моря, у Океана, где подымает ветер до небес синие льды, в холодной мрачной стране чародеев, загремели, застучали среди ночи волшебные бубны. И три мудрых лопарских царя-волхва увидали на небе Христову звезду. <...> И, взяв дары, без слуг и оленей, волхвы пошли за крылатой звездой».<sup>7</sup> Какие же дары

принесли лопарские цари? Золото, жезл костяной и кутью<sup>8</sup> (вместо традиционных золота, ладана и смирны). Включая мотив «трех лопарских царей», Ремизов использует сказания о лопарях (лапландцах), живущих в полулегендарной стране Лапландии: «... Лопарские цари владели ветрами, подымали бурю, имели власть двигать морские острова, насылать стрелы, обращать живое в камень, прозревали в тайные дела, знали своим тайным знанием, что творится на земле и море, даже в далеких странах чужих народов».<sup>9</sup>

Сведения о лопарях Ремизов мог почерпнуть из самых разных источников. Так, представление о Лапландии как о «мрачной стране чародеев» находим в «Калевале»<sup>10</sup>. Энциклопедический словарь сообщал следующее: «В прежнее время о лопарях были широко распространены самые баснословные рассказы; их описывали одноглазыми карликами, мрачными и мстительными колдунами. В финском эпосе Лапландия <...> страна самых страшных колдунов, а европейские моряки XVI—XVII вв. серьезно верили в способность лопарских колдунов распоряжаться ветрами, завязывать их в узел или, наоборот, выпускать на свободу. Легенды об особой способности к колдовству, вероятно, были созданы шаманистическим культом лопарей...»<sup>11</sup>

Лопари у Ремизова, конечно же, не реально существующий этнос, а мифологизированный образ северного народа, в формировании которого не обошлось без знакомства с книгой «этнографа и космографа»<sup>12</sup> М. М. Пришвина «За волшебным колобком (Из записок на Крайнем Севере России и Норвегии)». Пришвин побывал в реальной Лапландии летом 1907 г. (в том же году он познакомился с Ремизовым), книга была издана в 1908 г. Тогда же Ремизов использует тексты записанных Пришвиным русских северных сказок.<sup>13</sup> Среди записей Пришвина есть несколько сказок о лопарях, которые объясняют некоторые мотивы, связанные у Ремизова с лопарскими колдунами. Прежде всего это сказка о двух лопарских колдунах, один из которых обернулся китом, бросился в море и окаменел («Кит-камень на Имандре»)<sup>14</sup>. Правда, в сборнике Н. Е. Ончукова «Северные сказки» (Спб., 1909) не говорится о том, что это колдуны — указание на это есть в книге «За волшебным колобком»<sup>15</sup>. Там же кратко пересказана сказка «Остров Кильдин» (см. у Н. Е. Ончукова № 202):

«Вот у Кольской губы, там есть люди окаменелые. Колдунья тащила по океану остров, хотела зепереть им Кольскую губу. А кто-то увидал и крикнул. Остров остановился, колдунья окаменела...»<sup>16</sup> Обе эти сказки, по всей вероятности, явились источником представлений о способности лопарских чародеев «двигать морские острова» и «обращать живое в камень» у Ремизова.

В книге «За волшебным колобком» заметна отчетливая тен-

тенция к мифологизации Севера и отходу от традиционного этнографизма в его описании (особенно это касается описания Лапландии, которая вызывает у писателя ассоциации с «Калевалой», Гомером, адом из «Божественной комедии» Данте). Как замечает современная исследовательница, «в этнографическом облике севера Пришвин стремится подчеркнуть прежде всего экзотические, сказочные черты».<sup>17</sup> В легендарном, мифологическом ключе воспринимает Лапландию и Ремизов.

Создавая свои переложения легенд, обрядов, сказаний, заговоров и т. п., Ремизов постоянно опирается на источники, причем это касается как целого сюжета, так и отдельных мотивов и образов. К числу существенных мотивов канонического предания относится следующий: волхвы, «получивши во сне откровение не возвращаться к Ироду, иным путем отошли в страну свою» (Мф., 2, 12). Сохранился этот мотив в повести «О безумии Иродиадином»: «волхвы... отошли иным путем на гору Аравию в страну свою персидскую».<sup>18</sup> Есть этот мотив и в «Рождестве Христовом»: «— Не ходите, волхвы, к Ироду! — сказал грозный ангел волхвам, — идите другим путем: злое на сердце царя, хочет царь убить Младенца!»<sup>19</sup> После этого «волхвы вихрем неслись сквозь огни и дымы, через леса, через реки, через болота, мимо царского города, мимо Ирода к Студеному морю-Океану, в свою Лопарскую землю, в холодную, мрачную страну чародеев. И там, в своей пустынной вешей земле, начертав Христову звезду на своих вещих волшебных бубнах, поднялись они синими льдами иплыли по Студеному морю — по Океану, тихо отходя от земли в вечную жизнь на верный покой.»<sup>20</sup> Как видим, общим местом трех версий этого мотива является выражение: «отошли в страну свою» (персидскую, либо лопарскую). Что касается последней версии, то еще одним источником ее у Ремизова (кроме двух первоначальных версий) могло оказаться выражение неизвестного древнерусского книжника, упомянувшего о переселении лопарей с берегов Онежского озера на север в начале XIV века: «отыдоша в пределы океана моря».<sup>21</sup> Ремизов, наверное, был знаком с книгой С. Максимова, в которой цитируется столь колоритное выражение. Северный «колорит» ремизовского апокрифа предопределил трансформацию волхвов с востока в волхвов с севера, из страны чародеев. Вообще, северная культурно-географическая ориентация отличает 2-е издание «Лимонаря» (в него Ремизов дополнительно включил несколько обработок сказок из сборника Н. Е. Ончукова). Причем к большинству из них вовсе не применимо понятие «апокриф». Встает вопрос: что у Ремизова выполняет функция апокрифического? Очевидно, что принадлежностью апокрифа является местный колорит. И хотя Ремизов использовал различные апокрифические источники (византийская легенда, румынские колядки, каталонское предание, рус-

ские, белорусские, украинские обряды и поверья и т. п.), доминировал русский колорит (понимаемый достаточно широко): «В книгах — Россия и Запад».<sup>22</sup> В повести «Никола Угодник» отразился культ этого святого на Руси, особое почитание его в народной среде: «Не узнал Никола свою Русскую землю.»<sup>23</sup> «Пошел по Руси из города в город, из деревни в деревню, с Волги реки на Москва-реку, с Днепра на шумливую Иматру...»<sup>24</sup> «...Покрыл Чудотворец от края до края всю Русскую землю и благословил ее — свою горькую, свою голодную, свою бесшабашную, свою пьяную, чтобы сумела она мудро устроиться...»<sup>25</sup> Главным источником «Никола Угодника» явился духовный стих «Св. Никола и триста старцев иноков»,<sup>26</sup> в котором св. Николай оказывается на пиру вместе со всеми святыми («Поставлены столы золотые // Посажались рядом все святые»<sup>27</sup>). Это дало возможность Ремизову перечислить всех святых, которые вошли в русский земледельческий календарь: Петр-полукорм, Афанасий-ломонос, Тимофей-полузимник, Аксинья-полухлебница, Власий-шиби рог с зимы, Василий-капельник и др.<sup>28</sup> Праздничный пир святых Ремизов называет Никольщиной, имея в виду известный в России обычай справлять Николу зимнего обильными возлияниями.<sup>29</sup> Духовный стих рассказывает о том, как Никола на пиру, подняв чашу с вином, внезапно заснул. Чаша упала у него из рук, но не разбилась, и «вино не пролилось». Илья Громовник журит Николу и просит объяснить, что же со святым случилось. Св. Николай рассказывает сон, в котором он увидел, как триста старцев плыли к Святой Горе. На море поднялась буря, корабль с паломниками стал тонуть, и они призвали на помощь Николу как спасителя на водах корабельщиков, рыбаков и купцов. Никола спас их, что и явилось причиной того, что он задремал и выронил чашу.

Ремизов точно пересказывает сюжет духовного стиха, но добавляет несколько характерных деталей. В духовном стихе под Святой Горой понимается, скорее всего, гора Афон. У Ремизова же паломники направляются «на Никольщину в Миры Ликийские»<sup>30</sup> (город, в котором родился и жил св. Николай). Паломники оказываются «старцами соловецкими», и плывут они «по холодному Студеному морю». Духовный стих («песенная легенда», по выражению Ремизова<sup>31</sup>) включается в контекст русской традиции легенд и сказаний. С другой стороны, Ремизов использует и действительные русские легенды о Николае: «Без него, как без рук, — не поднять мужику полевые работы. Все, что сирю и слепю, одному ему видно. Попроси — выручит, все скажет Спасу, самого Илью умилостивит: не поляжет от града рожь на землю — живи, не тужи!»<sup>32</sup> Эти мотивы в образе Николы восходят к легенде «Илья-пророк и Никола», в которой Никола помогает мужику спасти урожай от гнева Ильи-пророка, а затем умилостивить его.<sup>33</sup> Другой мотив: «А осень

настала, загнал Угодник с поля коней и пошел под дождем по грязи — по трудным дорогам: там телега увязнет, там лошадь не вытащишь: на все надо помощь.»<sup>34</sup> Здесь намек на легенду «Касьян и Никола», в которой Никола помогает мужику вытащить воз, завязший в грязи.<sup>35</sup> Именно поэтому у Ремизова св. Никола — «нищелюбец, странноприимец, вечный странник, вечный труженик, чудотворец и заступник за Русскую землю.»<sup>36</sup> Апелляцию к русской апокрифической традиции видим и в повести «О безумии Иродиадином»: «Иродиада не дочь Аристовула, сына Ирода Великого, не племянница Ирода Антипы, а родная дочь царя Ирода. Про Саломню ничего не говорится, наш апокриф такой не знает. Пьют и едят в Иродовом дворце по-русскому. Все обычаи при Иродовом дворе в корне русские; не русские — иноземные вводятся для выделения Иродовой поганости — чужеземства: присутствие, напр., византийских удонош (фаллофоры), немецких мартынов и т. д.»<sup>37</sup>

Такая трансформация исторических и культурных реалий обуславливалась ремизовским методом обработки апокрифических легенд и сказаний: «Работа над материалом: вставки, сокращения, интерполяция, распространение, амплификация, не надо никакой морали. Образ не нуждается в подписи. По материалам — надо приспособлять и к своей земле (обстановке) и к своим чувствам и понятиям. Приноравливание чужих сказаний к своей национальности: перевод чужого понятия на современный язык».<sup>38</sup> Апокриф Ремизова «Рождество Христово» обрастает не только русскими (северными) реалиями, несовместимыми с «библейским» колоритом (например, кутья как обрядовое кушанье в сочельник, известное в русской и особенно белорусской этнографии<sup>39</sup>), но и, что более примечательно, современными реалиями. В частности, ими пронизана сцена избияния младенцев в Вифлееме: «С музыкой и песнями отправлялись солдаты, исполняя волю царя, в Вифлееме на кровавое дело».<sup>40</sup> И далее в этом описании фигурируют «солдатские сабли», «сапоги», «пики». В этот контекст попадает мотив святочного рассказа Ф. Достоевского «Мальчик у Христа на елке», провоцирующий появление бытовых деталей Петербурга Достоевского: «По случаю переписи кто-то пустил слух среди детей вифлеемской голытьбы, ютившейся в углах и каморках, будто ночью придут записывать детей на елку. Дети, которые постарше, не спали ночь: дожидались. И когда пришли солдаты, ребятишки бросились к солдатам, думая, — вот пришли их записывать на елку!»<sup>41</sup> В их числе оказался и мальчик Петька, внук бабки Соломонины, которая принимала роды у Богородицы. «Петербургский» колорит (зима, мороз, углы, каморки, голытьба, елка, святки, мальчик Петя) выглядит ахронизмом относительно библейского сюжета и библейской топографии (Вифлеем, Иерусалим, Египет). Это

смешение времен и народов особенно бросится в глаза, если сравнить метод Ремизова с методом Н. Лескова, подвергнувшего литературной обработке целый ряд апокрифических легенд. Пересказывая апокриф, Лесков придерживался принципа сохранения исторической достоверности описываемых событий. Характерно его письмо в редакцию «Русских ведомостей» (1889 г.) по поводу повести «Зенон-златокузнец», в котором он объясняет свою позицию: «Повесть «Зенон» относится к III веку христианства в Египте. Она, если можно так выразиться, есть повесть обстановочная. Тема для нее взята из апокрифического сказания, давно признанного баснословным, а историческая и обстановочная ее стороны обработаны по Эберсу и Масперо и по другим египтологам. Ничего представляющего какие бы то ни было современные происшествия в России, в Европе или вообще на всем белом свете, — в повести моей нет».<sup>42</sup> Верное изображение исторической обстановки (имена, детали места, времени, одежды, обычаев и пр.) у Лескова основывается на изучении научных источников по древней истории. Ремизов, как видим, не придерживается этого правила. Скорее наоборот: сознательно трансформирует пространство и время библейского предания, «приспосабливает» к своему времени и к своей земле. Такая перекодировка пространственно-временных культурных реалий встречается в творчестве и других символистов (ср. незаконченную поэму В. Брюсова «Агасфер в 1905 г.» или северный колорит «дионисийских» мотивов в цикле А. Блока «Снежная маска»<sup>43</sup>, связанный с образом России). Пространственно-временная локализация евангельского сюжета, т. е. перенесение его в иную культурную эпоху (Россия, современность) приводит к следующему: современные реалии, не имея прямого отношения к апокрифической семантике, тем не менее выступают в функции «апокрифического» элемента. В этом смысле выражение «современный апокриф» приобретает едва ли не буквальное значение. Дело не только в проекции символического события (избиение младенцев царем Иродом) библейской истории на современные события 1905—1907 гг. (упоминание солдат Ирода вполне допускает такую аллюзию).<sup>44</sup> Подход Ремизова к апокрифической традиции подразумевает возможность ее дальнейшего существования как процесса создания новых апокрифов и трансформации уже известных. Другими словами, это идея «творимого апокрифа»<sup>45</sup> В этом смысле характерен рассказ «Рука Крестителява» (1917) из сборника «Шумы города», в котором в жанре «гоголевского» анекдота повествуется о том, как солдаты разрубили на косточки руку Иоанна Крестителя — святыню, подаренную мальтийскими рыцарями императору Павлу I. Автор, узнав об этой новости от соседки Анны Ивановны, тут же вспоминает ее историю, гонения на нее во времена Юлиана Отступника и произведенные ею чудеса: «А шесть

веков назад видели ее земляки наши паломники в Цареграде. А в Царьград попала она из Антиохии. А в Антиохию принес ее евангелист Лука из Самарии. Вот какой долгий путь до Невыреки.»<sup>46</sup> В рассказ вставлена легенда о том, как сустав из мизинца руки Крестителя помог купцу «крепкой веры» победить страшного Змея, обложившего Антиохию и всякий день пожиравшего по непорочной деве. Но чудеса продолжают происходить и в Петрограде: «Разрубили по суставам, и всякому досталось по косточке, — продолжала Анна Ивановна, — Фирсова солдата помните? Водопроводчик. Взял Фирсов косточку, да себе в карман и сунул. А она карман-то и проела, насквозь прожгла и ушла! Анна Ивановна покачала головой и в глазах ее засветилось кротко:

— Видно, в недостойных руках была!»<sup>47</sup>

Чудо в Антиохии и чудо в Петрограде — события в равной степени апокрифические, ибо, по словам автора, «о таком в газетах не пишут».

Апокрифы А. Ремизова — не только плод археологических увлечений писателя, но и воплощение художественной позиции: «Легендарное крепче исторического, мифы живут века, а история в учебниках.»<sup>48</sup>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> РО ГПБ, ф. 414, ед. хр. 15, л. 5.

<sup>2</sup> *Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы // *Золотое руно*. — 1909. — № 4. — С. 72.

<sup>3</sup> *Ремизов Алексей.* Сочинения. — Спб., 1910—1912. — Т. 7. — С. 151.

<sup>4</sup> Там же — С. 152.

<sup>5</sup> Там же. — С. 153.

<sup>6</sup> См.: *Ремизов А.* Лимонарь, сиречь: Луг духовный. — Спб.: Оры, 1907. — С. 114 (прим.).

<sup>7</sup> *Ремизов А.* Сочинения. — Т. 7. — С. 154—155.

<sup>8</sup> Там же. — С. 160.

<sup>9</sup> Там же. — С. 158.

<sup>10</sup> См.: *Калевала*, Финский народный эпос / Пер. Л. Бельского. — М., 1915. — С. 310.

<sup>11</sup> Энциклопедический словарь т-ва «Бр. А. и И. Гранат и К<sup>о</sup>» — 7-е изд. — М., <Б. г.>. — Т. 27. — С. 372—373.

<sup>12</sup> См.: *Ремизов А.* Ахру: Повесть петербургская. — Берлин—Петербург—Москва, 1922. — С. 31.

<sup>13</sup> «Небо пало» и «Мышенок»

<sup>14</sup> См.: *Ончуков Н. Е.* Северные сказки. — Спб., 1909. — № 200. — С. 467.

<sup>15</sup> *Пришвин М.* Собр. соч.: В 8 т. — М., 1982. — Т. 1. — С. 275.

<sup>16</sup> Там же. — С. 275. См. также: Т. 1. — С. 349.

<sup>17</sup> *Шабельская Г.* О книге М. Пришвина «За волшебным колобком» // Уч. зап. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. — 1958. — Т. 32, ч. 2. — С. 234.

<sup>18</sup> *Ремизов А.* Лимонарь — С. 8—9.

<sup>19</sup> *Ремизов А.* Сочинения. — Т. 7. — С. 160.

- <sup>20</sup> Там же. — С. 161.
- <sup>21</sup> *Максимов С. В.* Год на Севере. — М., 1890. — С. 221.
- <sup>22</sup> *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. — Париж, 1959. — С. 162.
- <sup>23</sup> *Ремизов А.* Сочинения. — Т. 7. — С. 17.
- <sup>24</sup> Там же. — С. 17 («шумливая Иматра» — водоскат на р. Вуокса в южной Финляндии).
- <sup>25</sup> Там же. — С. 18. Об особом почитании Николы на Руси см.: *Успенский Б. А.* Культ Николы на Руси в историко-культурном освещении // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1978. — Вып. 463. — С. 86—89.
- Как следует из примечания Ремизова, он пользовался для своего сказания статьёй Е. В. Аничкова «Микола-угодник и св. Николай» (Записки Неофилологического общества. — 1892. — Вып. II — № 2). Интересно было бы сопоставить повесть о Николе А. Ремизова со стихотворением Вяч. Иванова «ΡΟΣΑ-ΛΙΑ ΤΟΥΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ» (1911), которое написано на материале тех же источников — статьи Е. Аничкова и духовного стиха из сборника П. Безсонова, но с ориентацией на «дионисийские» элементы в культе св. Николая (приурочение его имени к празднику Русалий в Мирах Ликийских).
- <sup>26</sup> *Безсонов П.* Калеки переходные: Сб. стихов и исследование. — М., 1861. — Вып. 3. — С. 578—580.
- <sup>27</sup> Там же. — С. 578.
- <sup>28</sup> *Ремизов А.* Сочинения. — Т. 7. — С. 19.
- <sup>29</sup> См.: *Терещенко А.* Быт русского народа. — Спб., 1848. — Ч. IV. — С. 202.
- <sup>30</sup> Выражение «на Никольщину» имеет смысл как указание на день 6-е декабря.
- <sup>31</sup> *Ремизов А.* <Автобиографическая статья> // *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин 1921—1923. — Париж: YMCA PRESS, 1983. — С. 178.
- <sup>32</sup> *Ремизов А.* Сочинения. — Т. 7. — С. 18. Ремизов цитирует пословицу: «Попроби Николу — а он Спасу скажет».
- <sup>33</sup> *Афанасьев А.* Народные русские легенды. — М., 1859. — № 10. — С. 39—42.
- <sup>34</sup> *Ремизов А.* Сочинения. — Т. 7. — С. 18.
- <sup>35</sup> *Афанасьев А.* Народные русские легенды. — № 11. — С. 42—43.
- <sup>36</sup> *Ремизов А.* Сочинения. — Т. 7. — С. 21.
- <sup>37</sup> Там же. — С. 194 (прим.).
- <sup>38</sup> *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. — С. 131—132.
- <sup>39</sup> См.: *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. — М., 1865. — Т. 1. — С. 319; *Шейн П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края. — Спб., 1887. — Т. 1, ч. 1. — С. 38; *Максимов С. В.* Собр. соч. — Спб., 1909. — Т. 15. — С. 259.
- <sup>40</sup> *Ремизов А.* Сочинения. — Т. 7. — С. 162.
- <sup>41</sup> Там же. — С. 163.
- <sup>42</sup> *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. — М., 1958. — Т. 11. — С. 241.
- <sup>43</sup> См.: *Миц З. Г.* А. Блок и В. Иванов. Статья первая: Годы первой русской революции // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1982. — Вып. 604. — С. 110. Соотнесение северных мотивов с темой России отмечено в культурном сознании эпохи. Ср. в этой связи несколько ироничное замечание В. Шкловского: «Хорошо, что Христос не был распят в России: климат у нас континентальный, морозы с бураном; толпами пришли бы ученики Иисуса на перекрестке к кострам и стали бы в очередь, чтобы отречься» (*Шкловский В.* Жили-были: Воспоминания, мемуарные записки, повести о времени с конца XIX в. по 1964 г. — М., 1966. — С. 184). Для М. Пришвина мороз ассоциируется не только с русской культурой, но и с самим русским бытом: «Если мороз исчезнет из России, непременно и быт исчезнет». (*Пришвин М.* Собр. соч.: В 8 т. — М., 1986. — Т. 8. — С. 160).
- <sup>44</sup> Кроме того, «солдатский» колорит мог быть навеян деталями вертепа и вертепной драмы (на поэтике вертепа построена повесть «О безумии Иродиадином» А. Ремизова). Куклы, изображающие воинов Ирода, нередко делались в

виде солдат, в солдатских мундирах и касках (см.: *Перетц В.* Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1894—1895 гг. — Спб., 1895. — Кн. 1. — С. 138). Из традиции вертепной драмы попал к Ремизову еще один мотив. В «Рождестве Христовом» сообщается: «Четырнадцать тысяч младенцев замучили в Вифлееме» (Сочинения. — Т. 7. — С. 164). Это число убиенных младенцев не упоминается в евангельской версии, зато встречается в вертепной драме (см.: *Перетц В.* Кукольный театр на Руси. — С. 175; *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русская устная народная драма. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — С. 93).

<sup>45</sup> Ср.: *Кожевников П.* Коллекция А. М. Ремизова (Творимый апокриф) // Утро России. — 1910. — 7 сент. — № 243.

<sup>46</sup> *Ремизов Алексей.* Шумы города. — Ревель: Библиофил, 1921. — С. 15.

<sup>47</sup> Там же. — С. 16.

<sup>48</sup> Запись в дневнике А. Ремизова от 29 октября 1956 г. (*Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. — С. 296).

## ПОЛЕМИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ РАССКАЗА М. А. КУЗМИНА «ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО»

Г. А. Морев

Рассказ М. А. Кузмина «Высокое искусство» датирован автором августом 1910 г. и впервые опубликован в альманахе «Грех» (М., 1911) с посвящением Н. С. Гумилеву. Напечатание кузминского рассказа в издании, содержащем в заглавии такую религиозно-этическую категорию, как «грех», неслучайно: «Высокое искусство» принадлежит к тому пласту прозы Кузмина, на который впервые указал Б. М. Эйхенбаум<sup>1</sup> и который современные исследователи описывают как «идеологический».<sup>2</sup> Эта линия творчества Кузмина, по их словам, всегда «снабжена <...> жесткими выводами и предписаниями», характеризуется эксплуатацией им «приёма «наивной прямолинейности», черной и розовой краски соответственно для плохих и хороших»<sup>3</sup>.

Сюжет рассказа полностью отвечает указанным особенностям: он прост и «поучителен». Главный герой, молодой литератор Константин Петрович Щетинкин — «легкое, острое и примечательное по своеобразности дарование»<sup>4</sup> — представляет собой тип художника, творчески и человечески близкий автору настолько, что в характеристиках, даваемых ему Кузминым, выглядит как alter ego писателя<sup>5</sup>: «<...> был он крайне трудолюбив, добросовестен, но не тупо, с большою бодростью и неугасавшим аппетитом и вкусом к жизни. Отношения у него ко всему были ровные, что могло бы навлечь <...> на него упрек в известной беспринципности и не прощалось людьми самых различных взглядов. Такое **практическое** <Выделено Кузминым. — Г. М.> (не в смысле устройства своих дел, разумеется) восприятие вещей, конкретность и способность ограничивать свои отношения данным жизненным случаем, некоторое в меру бессердечие, соединённое с ласковостью и бодростью, казались мне <автору. — Г. М.> весьма знаменательными» (с. 110—111).

Щетинкин — писатель явно постсимволистской формации<sup>6</sup> — женится на некоей Зое Николаевне Горбуновой, властной женщине, стороннице «высокого искусства» (т. е., в контексте рас-

сказа, искусства символистского) и, вынужденный в угоду супруге безуспешно заниматься чуждым ему родом творчества, губит свой талант, влезает в долги, потакая декантентским вкусам жены, и — кончает жизнь самоубийством.

Рассказ, ведущийся от лица самого Кузмина, подчеркивающего тем самым «документальность» происходящего, заключается назиданием автора, выраженным в словах Ефрема Сирина: «Дух праздности, уныния и любоначалия не даждь ми» (с. 141). Проводником этого разлагающего духа, как это недвусмысленно следует из повествования, является жена Щетинкина Зоя Николаевна.

По нашему мнению, здесь можно заметить не только типичную для Кузмина коллизию, когда женщина — героиня произведения — оказывается на том ценностном полюсе, который соответственно окрашен черной краской, а мужчина выступает как невинная жертва.

Очевидно, в рассказе нашла отражение как сложная ситуация внутри символизма периода кризиса направления, так и симпатии и антипатии самого Кузмина, с 1905 по 1910 гг. принимавшего деятельное участие в символистском движении и, если не входившего в число лидеров и теоретиков, то, несомненно, бывшего в числе тех художников, которые, по замечанию З. Г. Минц, «и организационно, и в восприятии современников <...> связаны с символизмом».<sup>7</sup>

Положение Кузмина в организационно-идеологической системе русского символизма было сложным и неоднозначным. Биографически находясь в кругу Вяч. Иванова и принимая самое непосредственное участие в житнетворчестве петербургских символистов<sup>8</sup>, Кузмин является одним из ближайших сотрудников «Весов» и единомышленником Брюсова во многих дебатировавшихся в эти годы вопросах<sup>9</sup>. Это определит некоторое недоверие Кузмина к теориям Вяч. Иванова и ту холодность, с какой он отнесся к попыткам последнего активизировать его роль в символистской среде.<sup>10</sup> В гораздо большей мере неприятие Кузминым теоретизирования, попыток привнести в искусство чуждые, по его мнению, ценности проявилось во взаимоотношениях с Мережковскими, которые носили резко конфронтационный характер.

Негативное отношение к Мережковским, а точнее — к З. Н. Гиппиус, основному литературному антагонисту Кузмина, отразилось и в рассказе «Высокое искусство». Главной героине рассказа — Зое Николаевне Горбуновой — автором сообщен ряд черт, заставляющих предположить, что именно З. Н. Гиппиус послужила прототипом для создания этого образа.

Наличие жесткой прототипической структуры в произведениях Кузмина, посвященных современным ему событиям в мире искусств, — отличительный элемент поэтики его «идеологической» прозы. Таковы и повесть «Картонный домик» (1907), опи-

сывающая круг лиц, близких к театру В. Ф. Комиссаржевской, и роман о «Бродячей собаке» «Плавающие — путешествующие» (1915).

Давая «идейную ретроспективу событий»<sup>11</sup>, Кузмин рассчитывал, прежде всего, на посвященных и, делая реальный подтекст максимально прозрачным, не ошибался: современники легко узнавали себя в героях кузминской прозы.<sup>12</sup>

В данном случае у Кузмина были все основания для столь нелицеприятного изображения З. Н. Гиппиус — как личные, так и общественно-литературные. (Если применительно к Кузмину можно говорить об **общественной** позиции.) К моменту написания рассказа (август 1910 г.) Кузмин уже напечатал статью-манифест «О прекрасной ясности»<sup>13</sup>, обозначившую разрыв с символизмом и повлиявшую на формирование акмеизма.<sup>14</sup> Кроме того, в предшествующий рубежному 1910-му г. период Кузмин, как уже отмечалось, теснейшим образом связан с Брюсовым и един с ним в неприятии «мистической» тенденции в символизме, которая, в свою очередь, персонифицировалась для Кузмина в фигурах З. Н. Гиппиус и — со значительно меньшей долей личной антипатии — Вяч. Иванова.<sup>15</sup>

В своем неприятии друг друга Гиппиус и Кузмин были последовательны. Так, в письме от августа 1907 г. В. Ф. Нувель сообщал Кузмину, оценивая его позиции в литературных кругах: «<...> все Вас любят и все принимают по вкусу, за исключением З. Гиппиус <...>».<sup>16</sup> Ранее, в феврале того же 1907-го г., обращаясь к С. П. Ремизовой-Довгелло, Гиппиус писала из Парижа: «Мне очень не нравится воздух, в котором вам приходится жить <...> И большие и «малые» среды, и Городецкие и Кузины, и <...> т<ак> д<алее> — всё это намазано такой противностью, что издали тошнит. <...> Какая-то мелкая едучая похоть, канканчик с разными словами. Парижские кабаки лучше, там без слов»<sup>17</sup>. В августе 1907 г. Гиппиус публично выразила своё отношение к Кузмину в статье «Братская могила»<sup>18</sup>, напечатанной под псевдонимом «Антон Крайний». Имя Кузмина не называлось, но обильные цитаты из его произведений и прозрачные намеки делали объект критики совершенно очевидным. Рассматривая роман «Крылья», Гиппиус в присущей ей резкой манере обвиняла Кузмина в пошлости, «претензии на культурность», провинциализме («В Саратове сойдет за отменнейший <...>»)<sup>19</sup>.

Критика была столь резкой, что Брюсов счел необходимым вступить за постоянного и желанного сотрудника: в редакционном послесловии к статье точка зрения Антона Крайнего на творчество Кузмина оспаривалась. (Характерно, что столь же резкие нападки Гиппиус на Л. Д. Зиновьеву-Аннибал, принадлежавшую к враждебному Брюсову лагерю «мистических анархистов», не вызвали возражений)<sup>20</sup>.

Мнение Гиппиус поддержал Д. В. Философов в статье «Весенний ветер». Полемизируя с редакцией «Весов», взявшей Кузмина под защиту, он повторяет обвинения Гиппиус: «Благодаря облегчению цензурных условий он <Кузмин. — Г. М.> получил возможность коснуться темы, до сих пор не затрагивавшейся в нашей литературе. <Речь идет о романе «Крылья». — Г. М.> Этим <...> исчерпывается его значение, и напрасно модничающие эстеты увидели в его произведениях что-то новое. Как раз нового-то в Кузьмине (sic!) ничего и нет <...> Он не творец новой, а продукт старой разлагающейся культуры <...>». <sup>21</sup>

Кузмин писал о творчестве Гиппиус дважды: в августе и сентября 1910 г. В сдержанно-корректной рецензии на «Собрание стихов» он упрекает поэтессу за «головную страстность», «чрезмерную шепетильность, рассудочную добросовестность», называя Гиппиус «безуханным» поэтом «без очарования, без певучести, с мыслями скорей рассудочными, чем поэтическими». <sup>22</sup>

В статье «Художественная проза «Весов» те же упрёки Кузмин обратит к прозе Гиппиус. <sup>23</sup>

Если в критических статьях, написанных одновременно с окончанием рассказа «Высокое искусство», Кузмин старается быть беспристрастным, то в своей прозе он «не ставит себе границ», <sup>24</sup> буквально «списывая» свою героиню с З. Н. Гиппиус.

Имя героини — Зоя Николаевна Горбунова — совпадением инициалов и отчества содержит прямо указание на имя З. Н. Гиппиус — пример не частный в ономастической поэтике Кузмина: обычно он более тщательно шифрует имена прототипов. <sup>25</sup>

Кроме того, обращает на себя внимание ряд сходных черт в реальной биографии Гиппиус и — вымышленной — её двойника. Как и Гиппиус, героиня — из многодетной семьи провинциального чиновника. Подчеркивается роднящая Горбунову с немкой Гиппиус нерусскость: «В фигуре, лице и манерах Зои Николаевны что-то польское или, вернее, русское под польку» (с. 119). В юной Горбуновой Кузмин отмечает: «<...> начитанность мимоходом в современной литературе на четырех языках, детские, вполне невинные, но часто безвкусные выходки на страх мирные обывателям, <...> атавистический жоржзандизм, соединения английской «безумной девы» и «сорванца», немного «синего чулка» и очень много полковой барыни» (с. 115). Гиппиус в автобиографии 1914 г. почти что вторит Кузмину: «<...> читала беспорядочно, слишком бессистемны были мои знания <...> Характер у меня был живой, немного резкий, но общительный, и отнюдь не чуждалась я «веселья» провинциальной барышни». <sup>26</sup>

Очень велика и степень внешнего сходства героини с З. Н. Гиппиус. Портреты Гиппиус оставили почти все мемуаристы, писавшие о русском символизме. П. П. Перцов, например, вспоминает: «**Высокая**, стройная блондинка с длинными

**золотистыми волосами** <здесь и далее выделено мною. — Г. М.> <...> в очень шедшем к ней голубом платье, она бросалась в глаза своей наружностью».<sup>27</sup> Кузмин описывает появление Горбуновой: «<...> милovidная дама, **высокая, гибкая с тонкими, несколько сухими чертами лица, большим ртом и соломенными локонами.** Одета она была нарядно, хотя несколько экстравагантно» (с. 114). То, что Кузмин беспощадно точен даже в мелочах, подтверждают воспоминания Г. И. Чулкова: «Я <...> видел это лицо — эти **рыжеватые волосы, русалочки глаза и большой нескромный рот**»<sup>28</sup>.

Верный принципу «документальности», Кузмин изображает героиню возлежащей, подобно З. Н. Гиппиус, в часы приема гостей: «Зоя Николаевна встретила меня <...> лежа на софе с английском волюмом в изящной ручке» (с. 119). Г. И. Чулков: «Полулежа на мягком диване и покуривая тоненькую душистую папироску, З. Н. Гиппиус чаровала своих юных друзей <...>»<sup>29</sup>

Наделяя Горбунову чертами Гиппиус, Кузмин не упускает ничего характерного, запоминающегося. Так, Горбунова **щурит глаза** при разговоре (с. 137). Л. Я. Гуревич, вспоминая Гиппиус, говорит о ее «светлых, **прищуренных глазах**»<sup>30</sup>, эту же деталь подчеркивает И. А. Бунин: «<...> **не в меру щуря**сь, медленно вошло как бы некое райское видение, удивительной худобы ангел в белоснежном одеянии».<sup>31</sup> В. А. Пяст упоминает «**щурящийся в лорнет**» взгляд Гиппиус.<sup>32</sup>

Делая акцент на портретном сходстве, Кузмин хоть и не заставляет Горбунову говорить цитатами из Антона Крайнего, но всё же вкладывает в ее уста ряд реплик, в которых звучит — пусть в ином регистре — голос З. Н. Гиппиус, чувствуется тон ее статей — всегда резко критический, безапелляционный, свойственная ей категоричность оценок, мрачность прогнозов и т. п. Характерно, что в своих монологах Горбунова обращается к темам, считавшимся прерогативой символистов: сюда можно отнести ее интерес к теософии (с. 123—124) или резкое осуждение Петербурга (с. 125), пародирующее, в общих чертах, антипетербургский пафос некоторых произведений Гиппиус (ср., например, стих. «Петербург», 1909). То же можно сказать и об употреблении героиней понятий, лексико-семантическая маркированность которых в сознании современников очевидна. «Судили о современном положении нашей братии, особенно так называемых модернистов, причем г-жа Щетинкина выказывала наиболее пессимистический взгляд на дело. По ее словам вышло, что нас знать никто <...> не хочет <...>, что все мы «безумцы», «пророки» и еще кто-то и что поэтому <...> мы не вправе жить <...> как все» (с. 122—123). В словах, заключенных в острающие, подчеркивающие «цитатность», кавычки, содержится аллюзия на стихотворение Д. С. Мережковского «Дон-Кихот»:

И любовь и вера святы,  
Этой верою согреты  
Все великие **безумцы**,  
Все **пророки** и поэты.<sup>33</sup>

<Выделено мною. — Г. М.>

Описанная в рассказе «наша братия», т. е. круг лиц, близких к автору, декларирует свой отказ от подобной терминологии. Друзья автора, среди которых — не названные, но легко узнаваемые по кратким характеристикам, им данным, — В. Ф. Нувель, К. А. Сомов и к которым, очевидно, должен был бы принадлежать и Щетинкин, проводят время, «не чувствуя обязательства быть «пророками», «безумцами» и «уродами»» (с. 128).<sup>34</sup> Трагичность положения Щетинкина, зависящего от этих «обязательств», оказывается слишком явной. Растерянность героя, его скрытые страдания всячески подчеркиваются Кузминым.

Свое неприятие Горбуновой, ее образа жизни, идей Кузмин не переводит, однако, в плоскость философского и эстетического спора, оставаясь в пределах своеобразного «бытовизма», характерного для его прозы. Самоубийство Щетинкина — вот решающий «аргумент» для Кузмина, всегда придерживавшегося принципов, метко охарактеризованных Вяч. Ивановым как «эстетика прагматизма»,<sup>35</sup> и придававшего **практическим** последствиям любых теоретических построений первостепенное значение.<sup>36</sup>

Возможно, в сюжетной коллизии рассказа нашла отражение также история взаимоотношений племянника М. А. Кузмина С. А. Ауслендера и Н. И. Петровской. Сергей Ауслендер — писатель, весьма близкий к той характеристике, которую Кузмин дал своему герою, занимавшемуся «прозой в таком же роде: легком, чуть насмешливым, забавном и уж отнюдь не скучном <...>» (с. 110). Нина же Петровская, несомненно, представляла для Кузмина чуждый ему «обновленный тип кентаврессы» (с. 115). Их роман, принесший С. Ауслендеру немало страданий, развивался в описанную в рассказе зиму 1907—1908 гг. Отъезд С. Ауслендера (вместе с Н. Петровской) во Флоренцию упомянут Кузминым в рассказе (с. 130).<sup>37</sup>

Очевидно, Кузмин с успехом использует в «Высоком искусстве» излюбленный им прием «трансформации реальности» в своих целях. Если позднее, в «Плавающих — путешествующих», применяя этот же прием, он «переигрывает» ситуацию, зачеркивая реальные события и, прежде всего, гибель героя и исправляет ее на ту, которой она должна была бы быть при правильно выбранном поведении<sup>38</sup>, то применительно к «Высокому искусству» работает противоположная модель: последствия неправильного, ошибочного поведения оказываются роковыми и ведут к гибели героя.

Есть все основания полагать, что в рассказе «Высокое искусство» произошла контаминация двух биографически значимых для Кузмина событий 1907—1908 гг.: нападок на него представителей «мистической» тенденции в символизме и драматических перипетий в жизни С. Ауслендера, одного из немногих, по словам самого Кузмина, близких ему людей (с. 130).

Таким образом, «Высокое искусство» является не только ярким примером «не лишенного тенденциозности»<sup>39</sup> пласта прозы Кузмина, но — в контексте кризиса символизма — приобретает программные черты, органично дополняя — на уровне художественной прозы — известную декларацию кларизма — статью «О прекрасной ясности», знаменующую разрыв с символизмом. Особый смысл приобретает и посвящение рассказа Н. С. Гумилеву — будущему вождю акмеизма. Манифестируя бесперспективность и исчерпанность мистики, «широких вопросов» (с. 111) для искусства, Кузмин солидаризуется с новой генерацией художников, пришедшей на смену символизму.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Эйхенбаум Б.* О прозе Кузмина // Жизнь искусства. — 1920. — 29 сент. Вошло в кн.: *Эйхенбаум Б.* О литературе: Работы разных лет. — М., 1987. — С. 348—357. Далее цитируется по этому изданию.

<sup>2</sup> *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин. // Russian Literature. — 1978. — Vol. IV. — № 3. — P. 243.

<sup>3</sup> Там же — P. 243.

<sup>4</sup> Цит по изд.: *Кузмин М.* Третья книга рассказов. — М., 1913. — С. 110. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

<sup>5</sup> Ср. использование Б. М. Эйхенбаумом строк, посвященных Щетинкину, в качестве характеристики писательской манеры самого Кузмина: *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. — С. 350.

<sup>6</sup> Ср.: «<. . .> он <Щетинкин. — Г. М.> представляет новый тип людей, который встречается все чаще и чаще» (с. 111).

<sup>7</sup> *Мицц З. Г.* Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса: тезисы) // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1986. — Вып. 735: Блоковский сборник <VII>. — С. 8.

<sup>8</sup> См. описания «сред» на «Башне» Вяч. Иванова в Дневнике Кузмина 1906-го г.: Дневник М. А. Кузмина (1905—1906) // Wiener Slawistischer Almanach. — 1986. — Bd. 17. — S. 397—439 (публикация Дж. Черона).

<sup>9</sup> Ср.: «На грани <. . .> «кризиса символизма» ситуация <. . .> такова, что доминирующая подсистема символизма 1908—1910 гг. <к которой принадлежит Кузмин. — Г. М.> <. . .> формируется в процессе сближения с «декадентством» Брюсова и говорит устами брюсовских «Весов.» — *Мицц З. Г.* Указ. соч. — С. 22.

<sup>10</sup> Ср. цикл Вяч. Иванова «Соседство» (1911), посвященный Кузмину.

<sup>11</sup> *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Указ. соч. — P. 243.

<sup>12</sup> См., например, письмо Кузмину Ф. К. Сологуба, который, прочтя «Картонный домик» и увидев себя в одном из действующих лиц, протестовал против подобного «враждебного поступка»: *Cheron G. F. Sologub and M. Kuzmin: Two letters* // Wiener Slawistischer Almanach. — 1982. — Bd. 9. — S. 373—374.

- <sup>13</sup> Аполлон. — 1910. — № 4. — Январь. — С. 5—10.
- <sup>14</sup> Ср.: *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Указ. соч. — Р. 219.
- <sup>15</sup> Характерно совпадение несущего отрицательную окраску термина при выражении Кузминым своего отношения к творчеству Гиппиус и позиции Вяч. Иванова. Ср.: «Поэт <...> с изрядной долей «мозгологии».» (*Кузмин М.* Рец. на кн.: *Гиппиус З.* Собрание стихов. — М., 1910. — Кн. 2. // Аполлон. — 1910. — № 8. — С. 62) «Вяч. Иванов судорожно хватается за мозгологию» (*Дневник М. А. Кузмина, 11 июня 1906 г.* // *Wiener Slawistischer Almanach.* — 1986. — Bd 17. — S. 423).
- <sup>16</sup> Цит. по: *Malmstad J. M. Kuzmin: A Chronicle of his Life and Times // Kuzmin M. Gesammelte Gedichte.* Собрание стихов. — München, 1977. — Bd. III. — S. 123.
- <sup>17</sup> Цит. по: *Lampl H. Z. Hippius an S. P. Remizova-Dovgello.* // *Wiener Slawistischer Almanach.* — 1978. — Bd. I. — S. 166.
- <sup>18</sup> Весы. — 1907. — № 7. — С. 57—63.
- <sup>19</sup> Там же. — С. 61. Ср. позднее утверждение Гиппиус о поколении Кузмина в русской литературе: «Тогдашняя литературная <...> «молодежь», предвоенная, не то, что была неприятна, но не внушала интереса: казалась, она сама ничем интересным не интересуется. Даже ее забавы и беспорядочные потуги «новаторства» — всё пахло знакомым русским захо­лустьем <...>» — *Гиппиус З.* Встречи и свобода // Встречи. — Париж, 1934. — № 2. — С. 63.
- <sup>20</sup> Об «особой позиции» Гиппиус-критика в «Весах» см. подробнее: *Азадовский К. М., Максимов Д. Е.* Брюсов и «Весы» (К истории издания) // Лит. наследство. — М., 1976. — Т. 85. — С. 289—293.
- <sup>21</sup> Русская мысль. — 1907. — Кн. XII. С. 119 (2-я пагин.). Ср. также от­каз З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского и Д. В. Filosofova подписать вместе с Кузминым заявление о выходе из числа сотрудников «Золотого Руна»: Лит. наследство. — М., 1982. — Т. 92, кн. 3. — С. 288.
- <sup>22</sup> Аполлон. — 1910. — № 8. С. 62—63. Ср. рецензию Брюсова на то же издание: «<В стихах Гиппиус. — Г. М.> решительно преобладает отвлеченная мысль, <они. — Г. М.> написаны как бы для проповеди определенных религиозных идей. Эти стихотворения <...> обращаются исключительно к сознанию читателя, мало говоря его чувству и воображению.» — Русская мысль. — 1910. — № 7. — С. 205 (2-я пагин.).
- <sup>23</sup> Ср.: «<...> рассказы, где на первое место выдвигается какая-нибудь мысль (не поэтическая, а умственная, рациональная), идея, а живопись, фабуле, даже психологии придается значение служебное и второстепенное; таковы <...> рассказы З. Гиппиус.» — Аполлон. — 1910. — № 9. — С. 38. Ср. статью Брюсова, совпадающую в оценках с рецензией Кузмина: *Брюсов В. З.* Гиппиус // Русская литература XX века (1890—1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова. — М., 1914. — Т. 1. — С. 178—188. Кузмин, равно как и Гиппиус, в своих негативных оценках был последователен; ср.: *Кузмин М.* Чешуя в неводе // Стрелец. — Пг., 1922. — Сб. III. — С. 101.
- <sup>24</sup> *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Указ. соч. — Р. 252.
- <sup>25</sup> Возможно, что фамилия героини — Горбунова — генетически восходит к упомянутой статье Д. В. Filosofova. Говоря о «культивировании <декадентами. — Г. М.> своих ничтожных «особенностей», Философов прибегает к следующему сравнению: «Всякий горбун начинал гордиться своим горбом; всё-таки я не такой как другие!» <Выделено мною. — Г. М.> — Русская мысль. — 1907. — Кн. XII. — С. 111 (2-я пагин.).
- <sup>26</sup> *Гиппиус З.* Автобиографическая заметка // Русская литература XX века (1890—1910). — М., 1914. — Т. 1. — С. 175.
- <sup>27</sup> *Перцов П.* Из литературных воспоминаний. — М.-Л., 1933. — С. 87.
- <sup>28</sup> *Чулков Г.* Годы странствий. — М., 1930. — С. 54.
- <sup>29</sup> Там же. — С. 54. Ср. также портрет Гиппиус работы Л. Бакста (1906) (воспроизведен в кн.: *Пружан И. Н.* Лев Самойлович Бакст. — Л., 1975. — С. 86).

<sup>30</sup> Гуревич Л. История «Северного Вестника» // Русская литература XX века. — М., 1914. — Т. 1. — С. 240.

<sup>31</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1967. — Т. 9. — С. 281. (Указано А. Б. Блюмбаумом).

<sup>32</sup> Пяст В. Встречи. — М.-Л., 1929. — С. 16. Привычку щуриться упоминает в своих воспоминаниях, относящихся к 20-м гг., и Н. Н. Берберова, объясняя ее близорукостью З. Н. Гиппиус. См.: Берберова Н. Курсив мой. — Мюнхен, 1972. — С. 277—278.

<sup>33</sup> Мережковский Д. С. Собрание стихов. 1883—1903. — М., 1904. — С. 125.

<sup>34</sup> Последнее, очевидно, намек на роман Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» (1907). Ср. также в рецензии Кузмина в разделе «Заметки о русской беллетристике»: «Если бы мы <т. е. автор рецензии. — Г. М.> не побоялись быть пророками <...>» <Выделено мною — Г. М.> — Апологон. — 1910. — № 7. — С. 43. Ср. характеристику поколения и одновременно автохарактеристику Мандельштама (1912), строящуюся на отрицании символистских клише и также отсылающую непосредственно к одному из программных текстов Мережковского («Дети ночи»):

И думал я: витийствовать не надо.

Мы не пророки, даже не предтечи <...>

(Мандельштам О. Стихотворения. — Л., 1973. — С. 73.).

<sup>35</sup> Иванов Вяч. Собрание сочинений. — Брюссель, 1974. — Т. II. — С. 780.

<sup>36</sup> Само многословие геронни, заставляющее вспомнить известную склонность Гиппиус к многочасовым беседам, воспринимается Кузминым как «пустословие». Подобная расстановка акцентов в оппозиции «слово и дело» нашла свое отражение и в поведении самого Кузмина (ср. относящееся к периоду «Башни» свидетельство Н. А. Бердяева, называющего Кузмина среди тех, кто «часто бывал, но <...> редко говорил» — Бердяев Н. Ивановские среды // Русская литература XX века. — М., 1916. — С. 99), и в восприятии им современников, даже таких близких ему, как, например, С. С. Позняков, о котором в письме А. М. Ремизову от 24 января 1908 г. Кузмин писал: «Он ничего себе, только очень много говорит» (ОР ГПБ, ф. 634, оп. 1, ед. хр. 133, л. 8).

<sup>37</sup> Подробнее о С. Ауслендере и Н. Петровской см.: Гречишкин С. С. Лавров А. В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел» // Wiener Slawistischer Almanach. — 1978. — Bd. 2. — S. 83—85.

<sup>38</sup> Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Указ. соч. — Р. 244.

<sup>39</sup> Эйхенбаум Б. Указ. соч. — С. 350.

**«ПАМЯТЬ» И «АРХЕОЛОГИЯ»-«РЕСТАВРАЦИЯ»  
В ПОЭЗИИ И «ПРИСТРАСТНОЙ КРИТИКЕ»  
М. А. КУЗМИНА**

**А. Г. Тимофеев**

Поэма М. А. Кузмина «Форель разбивает лед» (1927; в дальнейшем все ссылки по изданию: [Л.]: Издательство писателей в Ленинграде, 1929 — даются в тексте: ФРЛ, арабскими цифрами — страница) неоднократно привлекала к себе внимание литературоведов, однако подавляющее большинство трудов, в которых рассматривается это произведение, выказывает единство в принципах подхода к его тексту: он интересуется пишущих лишь в качестве одного из источников «Поэмы без героя» А. Ахматовой<sup>1</sup>.

Отсутствие независимого анализа философской концепции ФРЛ ставит Кузмина и Ахматову, которая ведет с ним посмертную, а значит — безответную, полемику, в неравноправное положение.

Известно, что «упреки» Ахматовой по адресу автора ФРЛ связаны с презумпцией непреодолимости расхождений с ним в представлениях об основополагающих началах и категориях человеческого бытия: совести, чувстве истории, мере ответственности человека и художника за трагическое прошлое. Воспоминания Л. Чуковской о работе Ахматовой над «Поэмой без героя» донесли до нас то безоговорочное отождествление личности и творчества Кузмина с областью зла, безразличного к нравственности и чуждого общепринятым жизненным нормам, которое преобладало в ахматовской позиции и в конечном счете привело к некритической солидарности исследователей с этой точкой зрения<sup>2</sup>.

Тенденциозность и предубежденность ахматовского мнения о Кузмине неминуемо проявляются при строго историческом и последовательном восстановлении хронологической канвы выступлений последнего в амплу критика в периодической печати 1918—1926 гг. — период, предшествующий созданию ФРЛ.

Одно из наиболее ярких кузминских свидетельств о высшей и

несомненной нравственности «искусства»<sup>3</sup> — статья «Капуста на яблонях», напечатанная в 1921 г. «в дискуссионном порядке», не попавшая в сборник статей «Условности» (1923) и вследствие этого, невзирая на политическую остроту и программный характер, выпавшая из поля зрения ученых<sup>4</sup>. По Кузмину, «искусство» (к этой сфере относятся высшие достижения мировой литературы, творчество таких писателей, как Шекспир, Пушкин, Диккенс, Бальзак, Достоевский...), «сущность» которого «всегда нравственна и революционна», — «метафизично, нравственно и свободно». «И всякое общество, утверждающее себя свободным и нравственным, должно иметь полное доверие к настоящему искусству». Его общественный резонанс проистекает из того хотя бы, что «человек, воспринимающий его, делается хоть на один незабываемый миг чистым и свободным». Не уступая «неутешительного знания» в угоду «блаженству ничего не знать» (В. Ходасевич), Кузмин роняет слова предупреждения словно мимоходом, хотя они не лишены и замятинской суровости: «Бояться воздействия искусства может общество лишь безнравственное и несвободное».

Тема безусловной нравственности произведений истинного искусства возникла лишь в послереволюционных статьях Кузмина и вряд ли является искусственной. Безошибочное внутреннее чувство подсказывало поэту, что может быть реальной преградой против вторжения обездушенной хаотической реальности в мир свободной личности. Еще в начале 1919 г. (год создания стихотворения «Ангел благовествующий», где процесс вмешательства «новой» действительности в жизнь художника предстает без всяких иллюзий<sup>5</sup>) Кузмин отметил: «<...> всякое классическое произведение предполагает в себе чистоту, благородство и возвышенность мыслей, без чего оно не выдержало бы испытания времени. Всякие подозрительные, двусмысленные в нравственном отношении или прямо демонические вещи могут, конечно, к сожалению, иметь временный развращающий и разрушительный успех, но они не могут никогда удержаться не только столетия, но даже едва переживают современное им поколение»<sup>6</sup>.

Мы не располагаем свидетельствами, которые могли бы привести к предположению, что к моменту создания ФРЛ Кузмин изменил этим взглядам. Однако нравственный императив мог претерпеть в его поэтическом сознании некоторые изменения, иногда выдаваясь вперед, а то и отступая в тень. Коль скоро Кузмин нередко отстаивал в своих статьях право на противоречия<sup>7</sup>, такой порядок вещей не должен вызывать удивления.

Любое поверхностное прочтение, всяческие неточности в комментировании ФРЛ возникают по одной-единственной общей причине: концепция «памяти», воплощенная в поэме, оценивается изолированно, без учета необходимой подсветки здания

— всестороннего разбора и обобщения тех высказываний Кузмина по волнующей его теме отношений с прошлым, которые подключаются к тексту ФРЛ и дают определенный смысловой ток. Поэтому не разрушение, а наведение мостов меж поэзией Кузмина и его критикой способствовало осуществлению объективного метода исследования по изложенной проблеме.

ФРЛ — произведение, в полной мере подчиненное законам «памяти» и «воображения»: соединение их в последней строфе «Второго вступления» знаменательно. В тексте следующих за ним двенадцати главок-«ударов» «память», неотъемлемый элемент личного опыта художника, упорно добывается своего признания автором ФРЛ в качестве трамплина «воображения». Здесь ясно проступают два плана: действительная биографическая и историческая основа повествования (получает право на существование поиск дешифрующих текстов и героев-прототипов, что может составить предмет специальной статьи) и «воображаемый портрет» поэтической фантазии, оформляющий сюжет

Художник утонувший  
Топочет каблучком.  
За ним гусарский мальчик  
С простреленным виском...  
А вы и не рождались,  
О, мистер Дориан, —  
Зачем же так свободно  
Садитесь на диван?

(«Второе вступление»; ФРЛ, 10).

Если нам известны факты: Н. Н. Сапунов — «художник утонувший» — погиб в Териоках 14 (27) июня 1912 г., Всеволод Гаврилович Князев, вольноопределяющийся 16-го гусарского Иркутского полка, скончался в Риге 5 апреля 1913 г. от последствий нанесенной себе раны<sup>9</sup>, а знакомство Кузмина с Ю. И. Юркуном состоялось в том же году вскоре после князевской трагедии, — то уточнить, почему визит потусторонних «непрощенных гостей» застаёт автора ФРЛ врасплох, нетрудно...

«Память» безжалостно генерирует «удары», которые оказываются не только свойством часового механизма, но еще и биением сердца (вариант: ударами хвоста рыбы о лед; метафорический и мифологический симбиоз «сердца» и «рыбы» в поэзии Кузмина 1920-х годов достоин отдельного разговора). Побочный эффект — иллюзия разложимости мгновенья, момента явления призраков, на двенадцать нескончаемых месяцев — если и входил в планы автора поэмы (ср. «Заклучение»), — нарушается под тяжестью «воспоминаний». Не желая кривить душой, рассказчик обрекает себя на вынужденное признание:

«<...> я // И сам не рад, что все это затеял» («Заключение»; ФРЛ, 27).

Невзирая на лаконичность, эта фраза исполнена глубочайшего смысла. Достаточно вспомнить: в поэтической системе Кузмина воспевание радости бытия занимало столь прочное место, что сознание современника поэта не смутилось, представив его читателям «радостным путником»<sup>10</sup>, т.е. перейдя с поэзии на личность.

Думается, что забвение и/или память, облегченная, свободная от ответственности и «проклятых» вопросов, неприемлемы для автора ФРЛ как позиция. Хотя — оговорка обязательна — такая возможность в принципе ему знакома: «Нельзя не заметить, что в артистическом пути некоторые лавры и победы лучше предать забвению, чем настойчиво укреплять их в памяти»<sup>11</sup>.

Кузмин последовательно избегает пуганицы «памяти» и «воспоминаний» в тексте ФРЛ. Обращение к «памяти» единственное:

Ну, память — экономка,  
Воображеньё — боу,  
Не пропущу вам даром  
Проделки я такой!

(«Второе вступление»; ФРЛ, 10).

В дальнейшем автор ФРЛ неоднократно, обходя стороной «память», прибегает к слову «воспоминание»:

Намек? Воспоминанье?  
Все тело под водой  
Блестит и отливает  
Зеленою слюдой.

(«Седьмой удар»; ФРЛ, 19).

Но я искал ведь не воспоминаний,  
Которых тщательно я избегал,  
А дожидался случая.

(«Десятый удар»; ФРЛ, 23).

Толпой нахлынули воспоминанья<sup>12</sup>,  
Отрывки из прочитанных романов,  
Покойники смешались с живыми,  
И так все перепуталось, что я  
И сам не рад, что все это затеял.

(«Заключение»; ФРЛ, 27).

Имеется ли тут закономерность?

Объяснение, на наш взгляд, довольно простое. «Воспоминание» — конкретно-чувственное выражение, реализация «памяти». Важнее другое: в сознании Кузмина-художника «воспоминание» неизбежно переплетено с терзающими душу чувствами: «Воспоминания? Память, а не воспоминания. Воспоминания всегда как-то соединены с сожалением и мешают жить, останавливают жизненный темп и пульс, которые теперь нужнее, чем когда-либо»<sup>13</sup>.

Только первое впечатление понудит нас принять это заявление за всплеск отрицательных эмоций в отношении «неприятных» личных воспоминаний. На самом деле мы вслушиваемся в один из отголосков целостной творческой концепции, в тезисном варианте изложенной в «Декларации эмоционализма»<sup>14</sup> и разработанной в группе статей, которая сделается предметом нашего рассмотрения в дальнейшем.

Преследуя цели восстановления подлинной картины выступлений Кузмина-критика в печати 1918—1926 гг. в их исторической последовательности<sup>15</sup>, мы убедились в том, что художник, чьи суждения о произведениях искусства ранее строились преимущественно на фундаменте основополагающей оппозиции «хаос — космос» и кто благословлял всякого пишущего на преодоление и гармонизацию хаотической внехудожественной реальности<sup>16</sup>, — в послереволюционный период словно потерял традиционную точку опоры и обрел себя в иной системе координат<sup>17</sup>. С дидактической частотой напоминаний Кузмин заявляет о своем стремлении к апологетизации «скачущей современности» (это не имеет ничего общего с политическими восторгами или иллюзиями, которых у него нет) и признается в симпатиях к ряду направлений и имен в современном искусстве (так, неизменно высокие оценки немецкого экспрессионизма контрастируют с характерно кузминским скепсисом в отношении художественных школ как таковых).

Несколько примеров проиллюстрируют нашу мысль.

1) «И самая для нас интересная и необходимая литература — это настоящая, сегодняшнего дня, хотя бы потому, что авторы — наши современники» («Капуста на яблонях»)<sup>18</sup>.

2) «Единственно важным для нас является наше современное представление о прошлом, а не точное его воспроизведение» («Костюмы Александра Бенуа для «Мещанина во дворянстве»)<sup>19</sup>.

3) «Искусству доступны все времена и страны, но направлено оно исключительно на настоящее» («Эмоциональность как основной элемент искусства»)<sup>20</sup>.

Развитие специфического взгляда на прошлое в сознании Кузмина-художника может быть прослежено и на другом уровне — частного, но весьма показательного словоупотребления.

В многочисленных выступлениях Кузмина-критика термины

«археология», «археолог» время от времени дают о себе знать, причем используются эти слова отнюдь не всегда в их словарном значении. Подле них формируется синонимический ряд, вызванный к жизни в пределах словаря языка автора.

Термин «археология» в системе языка Кузмина, помимо основного, привычного значения, может употребляться в неожиданном контексте и обозначать слепое, скрупулезное, рабски-копистическое воспроизведение подробностей жизни минувших эпох художником, который имеет дело с историческим материалом.

Такой «огрех» может случиться и с литератором, и с декоратором, и с театральным постановщиком. Если археологический фотографизм становится самоцелью, он отмертвляет, высушивает живое искусство, препятствует его общению с тем, кому адресовано любое творчество — «читателем, зрителем, слушателем»<sup>21</sup>. «Археолог» никогда не передаст своему современнику пафос и пульс произведений Софокла, Шекспира или Шиллера. И тогда не борение любви и смерти, «гения и злодейства», веры и предательства пробудят к эмоциональному восприятию происходящего укромно дремлющие сердца, а равнодушное и безучастное присутствие в зале будет отмечать про себя верность передачи или количество отступлений от пресловутого колорита эпохи.

Новое, производное от основного значения слова «археология» родилось в пылу полемики Кузмина с профессором С. Цибульским, сотрудником «научно-популярного вестника древнего и нового мира» «Гермес», автором статьи «Представление «Эдипа царя» Софокла на арене цирка в Петрограде»<sup>22</sup>.

Еще в короткой рецензии на выход очередного тома «Гермеса» Кузмин пообещал: «Соображения Цибульского весьма интересны, и я позволю себе вернуться к ним особо <...>»<sup>23</sup>.

Месяц спустя на страницах газеты «Жизнь искусства» Кузмин отвечал Цибульскому статьею «Об археологии, открытом воздухе и Шекспире. (По поводу «Эдипа царя» и предстоящего «Макбета»)»<sup>24</sup>. Предметом внимания и обсуждения была уже не конкретная постановка Ю. М. Юрьева в цирке (так! — А. Т.), но уточнение принципа работы театрального режиссера с пьесами «историческими» или созданными на историческом материале. «Мысль о желательности возможно полной реконструкции внешних условий древнегреческой сцены», которую отстаивал Цибульский в «Гермесе», устраивала Кузмина до тех пор, «покуда автор вел речь о невозможности купюр, калечения хоров, как приемах, нарушающих самую конструкцию данного художественного произведения». Что же касается проникновения «археологии» на современную сцену, Кузмин не сомневался, что «такое любопытство очень мельчит самую задачу, имеет очень мало общего с ожидаемым «народным театром», которого ищут, — доказывает недостаток любви к зрелищу и даже актерскому

мастерству <...>». Полагая невозможным при самых благих намерениях избавиться от «приблизительности, которая всегда фальшива и изысканна», поэт-критик предлагал естественную альтернативу: «Между тем и театр Софокла и театр Шекспира есть хлеб ежедневный, должный, как только можно желаемый. И чем меньше будут связывать и отделять его временные и национальные, давно уже исчезнувшие особенности, тем лучше, потому что он достаточно гениален, народен и вечен, чтобы существовать живо и молодо во все времена».

Возникшая полемика продолжалась. На статьи Цибульского «Греческая комедия на современной сцене» и «Представление «Эдипа царя» в Музыкальной драме», появившиеся в следующем томе «Гермеса»<sup>25</sup>. Кузмин прореагировал и остро, и непримиримо. Его ответ назывался «Счастливый археолог»<sup>26</sup>.

Вряд ли поводом к написанию второй полемической заметки послужила внешняя причина: Цибульский оставил без внимания предыдущее выступление Кузмина и не отвечал ему в печати. В свежих статьях он просто-напросто продолжал высказывать свою точку зрения, настаивая на необходимости помнить об «оперных и хореографических элементах античных пьес»<sup>27</sup> и предъявляя претензии к режиссуре в связи с допущенными при новой постановке «Эдипа царя» историческими неточностями.

Не вдаваясь в описание углубляющихся разногласий, остановимся на любопытном статистическом факте: в статье «Счастливый археолог» слово «археология» и производные от него употреблены уже десять раз, тогда как в предшествующем выступлении — всего лишь три. Иногда термин произносится с оттенком плохо скрываемого раздражения. У слов «археология» и «реставрация» (это последнее впервые попадает в соответствующий синонимический ряд именно здесь) четко прослеживается инвариантная семантическая основа. Ср., например: «<...> гладенькая музыка музыкальных археологов <...>» и «<...> все эти гладенькие реставрации, лишённые чисто музыкального значения, никуда не годятся»<sup>28</sup>.

В завершение статьи Кузмин взволнованно обобщает: «Ведь то, что мертво, не может и не должно жить, а то, что живет, значит, живо, и обращаться с ним, как с мертвым, большой грех. А для живого законы гибки, а не закостенели, можно и так, можно и этак, было бы понятие и любовь к театральности, ну, конечно, и талант, и дисциплина»<sup>29</sup>.

Постепенно при употреблении слова «археология» и некоторых его синонимов-заместителей в различных контекстах Кузмин склоняется к тому, чтобы рассчитывать на достаточность и заведомую негативность одного их упоминания.

Пояснить это наблюдение призван список подобных словоупотреблений в статьях Кузмина 1918—1926 гг., следующий вслед за этим абзацем. Было допущено смещение нижней и

верхней границ хронологического ядра списка, с тем чтобы не возбуждать укоров в произвольности нашего выбора. В цитируемых фрагментах разрядка принадлежит М. А. Кузмину, курсив — наш.

1) «Границы же между общеизвестными и *претенциозно археологическими упоминаниями* так неустойчивы, что руководствоваться тут можно лишь вкусом и художественным тактом» («Сог арденс» Вячеслава Иванова», 1911)<sup>30</sup>.

2) «После смерти Толстого его репертуар увеличился почти вдвое, но против ожидания *восстановители не оказали медвежьей услуги покойному*» («Театр Л. Толстого», 1918)<sup>31</sup>.

3) «<...> несомненно, что *подход к вечным произведениям, как к предлогу щегольнуть археологией или новшеством, — оскорбителен для самих памятников гения, как показывающий недостаточное к ним доверие, уважение и любовь*» («Дон Карлос», 1919)<sup>32</sup>.

4) «Опять приходится убедиться, что суд времени — суд справедливый и *никакие реставрации и гальванизации не могут привести к большему, нежели эстетическая затея*. Попытки эти могут быть удачны или неудачны исключительно в смысле блестящей постановки и еще более блестящего исполнения. Жизненности забытым вещам они вернуть не могут <...>. По отношению к авторам почтенным и любимым *такие раскопки часто бывают медвежьими услугами*» («Реставрация. / «Трумф» Крылова/», 1919)<sup>33</sup>.

5) «Не надо забывать, что Григорович, Гончаров, Данилевский, Писемский, Успенский, Чехов, Гюго, Сарду, Аверкиев, Шпажинский и пр[очие] не классики и *реставрировать их нет никакой надобности*, что такие же произведения, а иногда и гораздо лучшие, создают и создадут благополучно живущие авторы <...>» («Капуста на яблонях», 1921)<sup>34</sup>.

6) «*Костюмы «исторические»*, кроме общих для всех театральных костюмов условий театральности и чисто живописного эффекта колористических сочетаний (опять-таки в тесной связи с режиссерским замыслом), *подлежат, конечно, рассмотрению и с точки зрения исторической верности. Но здесь искусство, всегда стремящееся научные элементы переработать настолько, чтобы их духом не пахло, должно освобождать ее от намека на археологию. Единственно важным для нас является наше современное представление о прошлом, а не точное его воспроизведение*. Конечно, мы видим Ватто не так, как видели его современники, и современные ему взгляды живого интереса для нас не имеют. Вне современного преломления *немислимо живое искусство, искусство же немислимо не живым. С живым же и общаешься как с живым. Недостаточно знать, понимать и даже любить прошлое, как прошлое; только живое чувство связи с настоящим может для нас оживить отошедшую эпоху*. Александр Николае-

вич Бенуа — такой знаток французской жизни XVII и XVIII вв., что даже в голову не придет вопрос о подлинности его костюмов. Очевидно, они не только точны, но даже специально приурочены к определенному десятилетию. Вкус и такт, конечно, ему не изменяют ни на минуту. *Но пиетет и документальность несколько расхолаживают.* Слишком бережно и церемонно он обращается со спящей красавицей, будто она мертвая царица. Хоть бы раз поцеловал ее, как живую, и она бы ожила» («Костюмы Александра Бенуа для «Мещанина во дворянстве», 1923)<sup>35</sup>.

7) *«Искусству доступны все времена и страны, но направлено оно исключительно на настоящее. Прошлое и будущее занимают его или как заключающиеся в настоящем или окрашенные еще острее современностью. Ретроспективизм, старание дать прошлое безо всякого отношения к настоящему, есть бесполезное и безжизненное упражнение, а создавать будущее не на основании находящихся в современности данных приводит к бессмысленным и вредным утопиям. И то и другое лежит совершенно вне области искусства, по крайней мере эмоционального, которое не есть археология, а если и считает пророческий дар очень близким поэтическому творчеству, то утопий никаких не строит и будущее зрит, как настоящее, сердцем к сердцу, глаза в глаза»* («Эмоциональность как основной элемент искусства», 1923)<sup>36</sup>.

8) «Внутри <картонок. — А. Т.> — здания, погруженные в разные стадии, и сны, и пробуждения. *Спросонок вспоминают и реставрируют*, иногда сохраняя стародавние очертания предметов, чаще перекрашивая их в свеженькие и веселенькие краски. Театры!» («Тс-с!.. Подарки к Новому году», 1923)<sup>37</sup>.

9) *«Чтобы понять Эдипа-Моисси, совсем не надо знать ни античной трагедии, ни мифа об Эдипе, ни истории, ни археологии.* Скорее нужно забыть об этом, как забываешь о роке и том, что Эдип — царь» («Эдип», 1924)<sup>38</sup>.

10) «<...> *интерес к этой редкой артистке <Н. И. Тамаре. — А. Т.> несомненно будет живой и жизненный, помимо исторических реконструкций»* («XXV-летие Н. И. Тамары», 1925)<sup>39</sup>.

11) *«Такое ретроспективное и музейное отношение к этой знаменитой постановке вносит некоторый холодок в непосредственное восприятие и даже оттенок воспоминаний и сожаления.*

*Постановку реставрировали, как старинную картину; в подобных занятиях большую роль играет художественный пиетет и скрупулезная добросовестность»* («Орфей», 1926)<sup>40</sup>.

12) *«Это чистейшая абстракция и литература»* («Несколько слов о переводе», 1933; фраза относится к характеристике перевода «Илиады», выполненного Н. И. Гнедичем)<sup>41</sup>.

Итак, необщеобязательное, окказиональное словоупотребление постепенно обретает стабильное в системе языка Кузмина-критика значение, вырастает в новый синонимический ряд. Сход-

ная эмоционально-семантическая нагрузка выпадает на долю вариантных — в пределах той же системы — «реставрации», «реконструкции», «гальванизации», «ретроспективизма», «музейного отношения», «истории».

Одно общее свойство роднит все эти понятия — Кузмин пользуется ими только в тех случаях, когда речь заходит о безразличных, отчуждаемых от сердца критика предметах. Идеалом же — как раз наоборот — является альтернативный подход: «<...> чем ближе к сердцу принимает критик критикуемое явление, тем его критика действительней и заразительней»<sup>42</sup>.

Возникновение внеличного отношения, имеющего своим пределом исключение предмета внимания из сферы действия памяти — элемента личного опыта критика, человека, художника, ведет к равнодушному перемещению этого объекта в область, доступную лишь скрупулезному историку: «Критика — вскрытие художественного явления. История — оценка, место и регистрация»<sup>43</sup>.

Такова судьба «археологических опытов», безоговорочно противопоставленных «искусству» в «пристрастной критике» Кузмина.

Кузмин никогда не отождествляет «археологию» с тем, что мы могли бы назвать «памятью культуры». Для него культура живет только при наличии в ней «настоящего трепета жизни и природы»<sup>44</sup>, при условии, что прошлое не задавливает бессмысленной тяжестью несносных омертвляющих подробностей, а проступает в настоящем живыми ростками любви, всплесками эмоций и страстей, а иногда — отчаянными криками пронзающей боли. Отсюда — и «Декларация эмоционализма» с дочерней статьей «Эмоциональность как основной элемент искусства», и напряженное внимание к немецкому экспрессионизму, особенно — в театре и кино («Пафос экспрессионизма» и др.).

И коль скоро поэт-критик больше всего на свете опасается финальности и окостенения<sup>45</sup>, он избирает незамкнутость и открытость, делая ставку на диалог<sup>46</sup> с субъектом эмоционального восприятия — читателем: «Всякое искусство, как высшее выражение общительности человеческого духа, неминуемо требует другого человека, которому оно было бы преподнесено — читателя, зрителя, слушателя»<sup>47</sup>.

Всякие благородно-горделивые фразы уединенных индивидуалистов насчет «искусства для искусства» и «искусства будущего» не могут значить ничего другого, кроме того, что аудиторы ищут не в современниках, а в следующем поколении»<sup>48</sup>.

Вступая в эмоциональный контакт с творцом произведения, читатель добровольно берет на себя встречные обязательства: «Произведения искусства имеют свойства оборотня: как к ним подойдешь, тем они и прикинутся. Подойдите к ним, как к мерт-

вой рухляди — и они смердят трупом, подойдите к ним, как к живому современнику — они живы и современны»<sup>49</sup>.

Впрочем, слово, произносимое писателем, современно, только будучи одушевленным: «Современны те слова, которые у всех готовы сорваться с губ или уже сорвались. <...> Но писатель не граммофон, и если произнесенные слова не одушевлены тем же чувством, они обращаются в мертвые подобию, оскорбительные для живых»<sup>50</sup>.

Жестокие и горестные «воспоминания», наводняющие текст ФРЛ, можно при известном желании породнить с «археологией» и «реставрацией» прошлого. Тем более что соединение двух действий — «Спросонки вспоминают и реставрируют <...>» (выписка № 8) — уже мелькнуло, словно бы невзначай, перед нашим мысленным взором.

Однако «то, что мертво», не может, по логике Кузмина, пребывать под одной крышей с «тем, что живет», и это значит, что «воспоминание», будучи живым препятствием творчеству, не зачислится в разряд мертвых явлений.

У истоков же поэтического искусства — живая и немеркнущая, хотя бы и омрачаемая «воспоминаниями» «память», которая напрямую воздействует на чувства и жизненный тонус творца. «Намек на археологию» и «реставрация» прошлого противопоставлены ей по сути, ибо ее предназначение — давать дорогу жизнеутверждающему творчеству, фокус которого — в настоящем, а цель — эмоционально-неповторимое человеческое переживание, поддержанное бесхитростной верой.

И потом я верю,  
Что лед разбить возможно для форели,  
Когда она упорна. Вот и все.

(«Заключение»; ФРЛ, 27).

Таким образом, целостная концепция художественного словесного творчества, формировавшаяся в критической прозе Кузмина послереволюционного периода, нашла наиболее полное и соответствующее выражение в поэме ФРЛ и других произведениях одноименного сборника. Глубокое онтологическое единство поэтического творчества и оживленно-дневниковой «пристрастной критики» Кузмина<sup>51</sup> неопровержимо обнаруживает себя в теории и практике его «эмоционального» искусства.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См., в частности: *Смирнов И. П.* О ритмико-фразовых уподоблениях в стихах // *Теория стиха.* — Л., 1968. — С. 226; *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин // *Russian Literature.* — 1978 — IV — 3. — С. 223—224, 235—240, 278—279, 290—295.

<sup>2</sup> Печальный пример такого рода солидарности являют, по нашему убеждению, рассуждения об исследовательской важности «темы „дьяволизм Куз-

мина» и заметки об «изошренности» литературного дарования этого художника, которая «кошунственна сама по себе, и когда она не связана со сферой, имморального». См.: *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ук. соч. С. 251; 252.

<sup>3</sup> В описанном ниже значении. В анализируемой статье Кузмин заявляет об оппозиции «искусства» и «литературы»: «Разницу между вневременным искусством и временной литературой определить нельзя, но она существует, время и народный суд — лучшие испытатели, и тут не нужно тысячелетия для выяснения» (ЖИ. — 1921. — № 786—791. — 26—31 июля). Кроме того:

«Искусство (только не следует тащить на этот Олимп неподходящих личностей) учит тому, чему не научит ни физика, ни механика, ни политическая экономия, — быть нравственным и свободным, ну, а литература — она говорит, о чем придется.

Тут возможна и цензура, и недоверие, и партийность, и заказы» (там же).

<sup>4</sup> ЖИ. — 1921. — № 786—791. — 26—31 июля.

Все цитаты в этом абзаце (кроме специального оговоренных) — из указанной статьи.

<sup>5</sup> Впервые опубликовано Г. Чероном по рукописи из частного архива в 1984 г. См.: *Cheron George.* Неизвестные тексты М. А. Кузмина // WSA. — 1984. — Bd. 14. — С. 366—370. Мы имеем в виду прежде всего следующий фрагмент:

Бац!

По морде смазали грязной тряпкой,

Отняли хлеб, свет, тепло, мясо,

Молоко, мыло, бумагу, книги,

Одежду, сапоги, одеяло, масло,

Керосин, свечи, соль, сахар,

Табак, спички, кашу, —

Все .

И сказали:

«Живи и будь свободен!»

Бац!

Заперли в клетку, в казармы,

В богадельню, в сумасшедший дом,

Тоску и ненависть посеяв . . .

Не твой ли идеал осуществляется, Аракчеев?

«Живи и будь свободен!»

Бац!

(Ук. соч. С. 367.)

<sup>6</sup> *Кузмин М.* «Дон Карлос» // ЖИ. — 1919. — № 80. — 18 февр.

<sup>7</sup> Ср., в частности: «Критик может противоречить сам себе, так если критика — дневник, критик — живой человек, явления искусства — явления жизни, то каждый день и свойства, и облик, и восприятие, и воздействие будут видоизменяться, органически, конечно, оставаясь теми же» (*Кузмин М.* Пристрастная критика // Театр. — 1924. — № 3. — С. 1; статья носит программный характер).

<sup>8</sup> Ср. мысль Кузмина в юношеском письме к Г. В. Чичерину от 11 июля 1890 г.: «<...> согласись сам, что воображение может только дополнять, преувеличивать факты, то, что уже совершилось» (ОР ГПБ. Ф. 1030. Ед. хр. 17. Л. 36; подчеркивания — М. Кузмина).

<sup>9</sup> *Тименчик Роман.* Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. — 1984. — № 2. — С. 120.

<sup>10</sup> Такое название Э. Ф. Голлербах предпослал своей статье о творчестве Кузмина (см.: Книга и революция. — 1922. — № 3. — С. 42—45).

<sup>11</sup> *Кузмин М.* ««Фрак». Комедия» // КГВ. — 1926. — № 39. — 13 февр.

<sup>12</sup> Известны еще два варианта этой строки. Д. Малмстад, сравнивая печатный текст ФРЛ с рукописью, местонахождение которой нам неизвестно, указывает вариант: «Толпой накинудись воспоминанья» (*Малмстад Д.* Примечания // *Кузмин М. А.* Собрание стихов. — [Том] III. — С. 691). В автографе

ФРЛ в альбоме А. Д. Радловой (РО ИРЛИ. Р I. Оп. 42. Ед. хр. 68. Л. 29) строка читается: «Накинулись толпой воспоминанья».

<sup>13</sup> Кузмин М. Оперой дирижирует Альберт Коутс // КГВ. — 1926. — № 90. — 16 апр. Ср. также: «<...> оттенок воспоминаний и сожаления» (выписка № 11). Ср. в особенности признание в письме к Г. В. Чичерину от 11 мая 1902 г.: «И я вспоминаю каноника Мори, который поучал меня с наивным бесстыдством, считая себя по крайней мере Макьявелли: «Никогда ничего важного не говорите друзьям, ибо они будут всегда следовать за вами, как легионеры в триумфе Цезаря, и говорить давно забытые и пристыжающие воспоминания». Конечно, это наивно и подло, но какая-то правда в этом есть. И насколько легче людям не столь сильным начинать новую обновленную жизнь, не волоча за собою старого хлама (хотя ничто не проходит бесследно, но это — ему в душе для себя, а не факт налицо), уходя в совсем другие места, совсем к другим людям, которые знали бы их только уже обновленными, для которых мое прошлое только общая формула «был язычник и грешник — покаялся и обратился» или исповедь с надрывом, а не фактическое, полное красок и изгибов души воспоминание» (ОР ГПБ. Ф. 1030. Ед. хр. 22. Л. 14).

<sup>14</sup> Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркин Ю. Декларация эмоционализма // Абракас / Под ред. М. Кузмина, А. Радловой. — Пг., 1923 (февр.). — С. 3. «Первое публичное выступление вновь возникшего поэтического направления «Эмоционалистов» состоялось 15 апреля 1923 г. в Российском Институте истории искусств. В программе значился «теоретический доклад» М. А. Кузмина (КГВ. — 1923. — № 81. — 13 апр.).

<sup>15</sup> Эта работа проделана нами с достаточной тщательностью впервые. Исследования Г. Г. Шмакова и Д. Малмстада, судя по их опубликованным трудам, содержат немало пропусков. Сборник статей Кузмина «Условности» (Пг.: «Полярная звезда», 1923) не отражает подлинную картину выступлений критика в периодике 1918—1922 гг. Ряд статей не был включен автором или выпал из состава сборника по цензурным условиям (например, «К. Д. Балмонт», 1920). Некоторые статьи были перепечатаны с купюрами. Число статей, опубликованных Кузминым в газете «Жизнь искусства» в указанный период, превышает общее количество воспроизведенных в «Условностях» примерно в два раза.

<sup>16</sup> Кузмин М. О прекрасной ясности: Заметки о прозе // Аполлон. — 1910. № 4 (январь). — С. 5—10. Об оппозиции «хаос — космос» «в условиях культуры, характеризующейся преимущественной направленностью на выражение и представляющей себя в виде системы правил» см.: Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры. // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1971. — 284: Тр. по знаковым системам. V. — С. 154.

<sup>17</sup> Автор статьи считает своим приятным долгом выразить признательность З. Г. Минц за интересные замечания, высказанные по этому поводу при обсуждении настоящей работы. Несмотря на то, что преодоление хаоса не теряет значения в творческом сознании послереволюционного Кузмина (ср. его мысли о сочинениях А. Белого, высказанные в статье «Мечтатели»), налицо неустанные попытки художника расшатать одну из главных опор прежней художественной системы; проследить, как происходит процесс претворения «хаоса» в «жизнь», «современность» (а не «космос» и т. п.), — значит во многом приблизиться к сущности кузминского искусства 1920-х гг.

<sup>18</sup> См. прим. 4.

<sup>19</sup> Ателье. — 1923. — № 1. — С. 33.

Статья «Костюмы Александра Бенуа для „Мещанина во дворянстве“» (С. 33—34) подписана псевдонимом «М. К.». Атрибутирована нами на основании: 1. участия М. Кузмина в этом издании (на с. 22—23 напечатана статья «Влияние костюма на театральные постановки», подпись «М. Кузмин»); 2. принадлежности псевдонима «М. К.» Кузмину (см., например, его собственную анкету — ОР ГПБ. Ф. 103. Ед. хр. 85. Л. 2; 3. содержания статьи (см. ниже выписки в основном тексте). Информационное объявление об издании журнала «Ателье» см.: КГВ. — 1923. — № 186. — 7 авг. Кузмин назван в

числе участников. Вышел всего один номер журнала. Обе статьи были неизвестны в кузминоведческой литературе.

<sup>20</sup> Арена. — Пб. [Пг.] 1924 [1923]. — С. 10. Нами установлено, что альманах вышел в конце 1923 г., а не в 1924 г., как указано на обложке. См.: С. «Арена». Театральный Альманах. Издательство «ВРЕМЯ». Пбг., 1924. // Театр. — 1923. — № 12. — 18 дек. — С. 14.

<sup>21</sup> См. прим. 47.

<sup>22</sup> *Гермес*. Сборник за первое полугодие 1918 года. — Пг., 1918. — Т. [22]. — С. 108—114.

<sup>23</sup> ЖИ. — 1918. № 22. [25 нояб.]. (Номер ошибочно помечен «24 ноября»).

<sup>24</sup> ЖИ. — 1918. — № 45. — 25 дек. Цитаты специально не оговариваются.

<sup>25</sup> *Гермес*. Сборник за второе полугодие 1918 года. — Пг., 1919. — Т. 23. — С. 225—226; 231—232 (вторая статья подписана «С. Ц.»).

<sup>26</sup> ЖИ. — 1919. — № 147. — 27 мая.

<sup>27</sup> *Гермес*. Сборник за второе полугодие 1918 года... С. 225.

<sup>28</sup> ЖИ. — 1919. — № 147. — 27 мая.

<sup>29</sup> Там же. Этот фрагмент частично и неточно процитирован в юбилейной (в связи с 15-летием литературной деятельности) приветственной статье Якова Пушина «Необходимый парадокс. (М. А. Кузмин и «Жизнь Искусства»)» (ЖИ. — 1920. — № 569. — 29 сент.).

<sup>30</sup> Труды и дни. — 1912. — № 1. — С. 50—51.

<sup>31</sup> ЖИ. — 1918. — № 19. — 21 нояб.

<sup>32</sup> См. прим. 8. Ср. замечание о декорациях А. Радакова в статье «Много шума из ничего»: «Может быть, и следует для шекспировской Италии забыть про археологию и стремиться только к яркости и пышности <...> (ЖИ. — 1919. — № 99. — 18 марта).

<sup>33</sup> ЖИ. — 1919. — № 241—242. — 13—14 сент.

<sup>34</sup> См. прим. 6.

<sup>35</sup> См. прим. 21.

<sup>36</sup> Арена. — Пб. [Пг.], 1924 [1923]. — С. 10—11.

<sup>37</sup> Театр. — 1924. — № 1. — 1 янв. — С. 8.

<sup>38</sup> КГВ. — 1924. — № 291. — 20 дек. Не путать со второй статьёй Кузмина с таким же названием (КГВ. — 1925. — № 93. — 21 апр.).

<sup>39</sup> КГВ. — 1925. — № 78. — 3 апр.

<sup>40</sup> КГВ. — 1926. — № 63. — 15 марта. Ср. высказывание Кузмина об оперетте: «Оперетка немыслима вне современности, она или стареет и делается ненужной, или выживает и остается современной. Для музеев она не пригодна» (Кузмин М. Опера в оперетке. (Ак. [опера] «Цыганский барон» и пр.) // КГВ. — 1925. — № 63. — 16 марта; курсив наш. — А. Т.). Специальной оговорки требует тот факт, что Кузмин не единственный в современном ему литературном мире использует слова «археология» и «реставрация» в специфическом значении. См., в частности: *Крючков Дмитрий*. Защитник коллектива и реставрация. // Дневники писателей. — 1914. — № 3—4. — С. 34—37. (В этом выступлении значение слова «реставрация» далеко от кузминского). Кроме того: *Крючков Дмитрий*. О делах сказочных // Книжный угол. — 1918. — № 3. — С. 11—13. Автор статьи восклицает: «Да не подумает читатель, что мною владеет бес археологического иступления. Я отнюдь не думаю отрицать развития сказки <...> Искусство подчинить регламентации невозможно, немыслимо лишить его живой плоти <...>» (с. 13). Любопытно, что Кузмин рецензировал №№ 1—4 журнала «Книжный угол» за 1918 г. (ЖИ. — 1918. — № 22. — [25 нояб.]).

<sup>41</sup> Звезда. — 1933. — № 6. С. 70. «Литература» в значении, описанном в прим. 3.

<sup>42</sup> Кузмин М. Присрастная критика // Театр. — 1924. — № 3. С. 1.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> КГВ. — 1925. № 1. — 2 янв. Выражение восходит к заметке Кузмина «Смерть командарма». (Драма Адр<нана> Пиотровского)». Ср. в рассказе «Пять разговоров и один случай»: «Тупик. Даже не ужас. Обездушенье и полная бездарность, утверждение бездарности и духовного невежества. Никто не

верит. Судьба — быть изблеванным жизнью и природой (*Cheron George*.  
Неизвестные тексты М. А. Кузмина // WSA. — 1984. — Bd. 14. — С. 380).

<sup>45</sup> Здесь стоит напомнить о категорическом неприятии Кузминым различных литературных группировок и школ, заведомо препятствующих художнику в его развитии. Этот вопрос затрагивается во многих исследованиях, но достоин подробной специальной разработки.

<sup>46</sup> Любопытно подтверждение правильности идей М. Л. Гаспарова, изложенных в статье «М. М. Бахтин в русской культуре XX в.» (Вторичные моделирующие системы. — Тарту, 1979. — С. 111—114).

<sup>47</sup> Эта трехчастная формула вызвала, как нам представляется, трагическую переключку в стихотворении О. Мандельштама 1937 г. «Куда мне деться в этом январе? ...»

А я за ними [грачами. — А. Т.] ахаю, крича  
В какой-то мерзлый деревянный короб;  
«Читателя! Советчика! Врача!  
На лестнице колючей разговора б!»

(Мандельштам О. Стихотворения. С. 192).

Последовательность возникновения «полемики» может быть реконструирована с немалой долей вероятности. Статья Якова Пушина (о ней см. прим. 31), помещенная в юбилейном, «кузминском» номере газеты «Жизнь искусства», начиналась с цитирования именно первой фразы из статьи Кузмина «Полезные распри» о восприятии «искусства» «читателем, зрителем, слушателем». Вскоре О. Мандельштам появился в Петрограде «после двухлетнего перерыва» (ЖИ. — 1920. — № 558. — 21 окт.). Информация о пребывании Мандельштама в Петрограде начиная с октября 1920 г. содержится и в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам (см.: Мандельштам Надежда. Вторая книга. — Р., 1978. — С. 68). Весьма вероятно знакомство Мандельштама если и не со статьей Кузмина, то с юбилейным номером газеты «Жизнь искусства». Ср., напр., факт наличия именно этого номера газеты в подборке статей о творчестве Кузмина, которая была составлена С. Э. Радловым (ОР ГПБ. Ф. 625. Ед. хр. 723), а также факт наличия номеров газеты с заметками Кузмина о текущих театральных постановках в материалах М. В. Добужинского (СР ГРМ. Ф. 115. Ед. хр. 490). Косвенным подтверждением правильности нашей гипотезы является корректный анализ переключки и полемики поэтических формул, выполненный канадским ученым Д. Барнстедом (см. *Barnstead John. A. Mandel'shtam and Kuzmin // WSA. — Bd. 18. — P. 54—55, 73*), а также присутствие откровенно полемического зачина в более ранних стихах Мандельштама (1924): «Нет, никогда, ничей я не был современник, // Мне не с руки почет такой» (Мандельштам О. Стихотворения. С. 140). Ср. пафос увлеченности современностью и ее искусством в статьях Кузмина.

<sup>48</sup> Кузмин М. Полезные распри // ЖИ. — 1920. — № 518—519. — 31 июля — 1 авг.

<sup>49</sup> Кузмин М. Средства и выразительность // КГВ. 1924. — № 235. — 15 окт.

<sup>50</sup> Кузмин М. Стружки // Россия. — 1925. — № 5. — С. 167.

<sup>51</sup> Кузмин воспринимает собственную критику в качестве литературной аналогии своего частного, предназначенного для чтения в кругу посвященных «Дневника». См. прим. 7. Ср. также его оценку журнала «Книжный угол» (1918. — №№ 1—4): «Четыре маленькие тетрадки «Книжного угла» <...> имеют <...> глубокий интерес, как род дневника, где отразилось ярко влияние современных событий на человека литературы» (ЖИ. — 1918. — № 22. — [25 нояб.]).

## СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

ОР ГПБ	Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина
РО ИРЛИ	Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР
СР ГРМ	Сектор рукописей Государственного Русского музея.
ЖИ	«Жизнь искусства» (Пг./Л.); 1918—1922 — газета, 1923—1929 — журнал-еженедельник
КГВ	«Красная газета», вечерний выпуск (Пг./Л.)
М. А. Кузмин. Собрание стихов.	М. А. Кузмин. Собрание стихов. [Том] III. Несобранное и неопубликованное. Приложения. Примечания. Статьи о Кузмине. Hsgb von John. E. Mainstad und Vladimir Markov. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
О. Мандельштам. Стихотворения.	Мандельштам О. Стихотворения. Л.: «Советский писатель», 1973. («Библиотека поэта». Большая серия.)
WSA	Wiener Slawistischer Almanach (Wien).

## 1921 ГОД В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ В. ХОДАСЕВИЧА

М. Г. Раггауз

1921 год, названный Б. М. Эйхенбаумом «годом литературных поминок»<sup>1</sup> (смерть Блока, расстрел Гумилева, самоубийство Анастасии Чеботаревской), для Ходасевича оказался не только самым плодотворным в его поэтической биографии (написана большая часть книги «Тяжелая лира»), но и, пожалуй, решающим в его дальнейшей литературной судьбе. Именно в это время в некой имплицитной иерархии современной русской поэзии Ходасевич неожиданно занимает одно из первых мест. Вышедший во второй половине 1922 года сборник «Тяжелая лира» лишь подтверждает эту уже сложившуюся новую литературную репутацию Ходасевича.

Литературный взлет Ходасевича прямо связан с его переездом в Петербург осенью 1920 года. До этого времени его поэтическая известность была довольно умеренной, а прагматический аспект его литературной деятельности был обозначен в критике выражением «поэт для немногих»<sup>2</sup>. «Ходасевич был звездой блеска чистого, но скромного <...>. От Ходасевича меньше ждали, оттого к удивлению, которое он вызвал, примешалась какая-то особенная благодарность» (Г. Адамович<sup>3</sup>; ср. у С. Ауслендера в рецензии 1918 года: «... какие хорошие успехи делает Владислав Ходасевич, медленной, но верной дорогой совершенствования выдвигающийся в первые ряды современной поэзии»<sup>4</sup>). Н. Берберова, в то время сочетавшая в себе причастность к петербургской литературной жизни с неопытностью неопита, вспоминает, что впервые она услышала о Ходасевиче поздней осенью 1921 года: «Эта фамилия мне ничего не сказала, или очень мало»<sup>5</sup>.

Интересно, что исконно московский литератор Ходасевич<sup>6</sup> становится по-настоящему известным именно за два года своего пребывания в Петербурге, и, когда он перед отъездом за границу вновь приезжает в Москву, его встречают как новую знаменитость: «В Союзе поэтов ему (Ходасевичу. — М. Р.) устроили вечер, куда собралась по тому времени огромная толпа»<sup>7</sup>. О. Мандельштам свидетельствует: «Жажда поэтического дыха-

ния через воспоминания сказалась в том повышенном интересе, с которым Москва встретила приезд Ходасевича, слава Богу, уже лет двадцать пять пишущего стихи, но внезапно оказавшегося в положении молодого, только начинающего поэта»<sup>8</sup>.

Более того, начиная с 1921 года Ходасевич фигурирует в критике именно как поэт-петербуржец<sup>9</sup>. В Пяст: «<...> так отлично подошедший по духу творчества к Петербургу, чуждый природою своею Москве, бывший ее житель, Ходасевич <...>»<sup>10</sup>; В. Рождественский: «Петербургская школа» — название книги, которая должна быть, наконец, написана. Вот и ее главы: Ал. Блок, Инн. Анненский, Н. Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Кузмин, Владислав Ходасевич, Лозинский»<sup>11</sup>. В связи с этим Адамович интерпретирует единодушно отмеченную всеми критиками «внезапную» перемену его поэзии на рубеже 10—20-х годов как следствие благотворного влияния петербургской литературной атмосферы 1920—22 гг.<sup>12</sup>.

Однако следует отметить, что в первые месяцы своего пребывания в Петербурге Ходасевич недоволен петербургской жизнью и нравами. В письме к Г. Чулкову от 20 января 1921 года он «решительно не советует» переезжать в Петербург, определяя здешнюю атмосферу как «повальный эстетизм и декадентство»<sup>13</sup>. Переоценка литературного Петербурга происходит у Ходасевича, по всей видимости, после Пушкинских торжеств 1921 года, в конце зимы — начале весны. Свидетельством этой переоценки может стать известная берлинская автобиография 1922 года, где Ходасевич пишет о том, что «в Петербурге настоящая литература» и замечает: «<...> больше всего мечтаю увидеть Петербург и тамошних друзей моих <...>»<sup>14</sup>. Более того, в одном из последних писем, написанных в России, — письме А. Л. Волынского — Ходасевич говорит о своей готовности вернуться в Петербург: «Если А. И. (Анна Ивановна Ходасевич. — М. Р.) уедет из Петербурга — нельзя ли сохранить комнату за мной? Говоря совершенно доверительно, между нами, — в этом случае я немедленно вернусь в Питер. Заграница, как таковая, мне сейчас противна. Еду не по доброй воле»<sup>15</sup>.

В этом смысле характерен эпизод с Андреем Белым (который в апреле 1921 года также переезжает из Москвы в Петербург), описанный И. Одоевцевой. Белый, связанный с Ходасевичем давними дружественными отношениями, жалуется ему на Петербург, грозит снова уехать в Москву, говоря при этом: «Владислав Фелицианович, возвращайтесь и вы. Ведь мы — москвичи, нам в Петербурге не по себе, нам тут плохо!», — предлагая таким образом хорошо разработанную поведенческую схему-ситуацию «москвичи в Петербурге», которую Ходасевич однако отвергает: «Ходасевич, поблескивая пенсне, смеясь, отказывается ехать»<sup>16</sup>.

Такая быстрая, неожиданная и безболезненная переориента-

ция Ходасевича в поэтической географии русской литературы объясняется не только крупными литературными силами, собранными в Петербурге начала 20-х годов, но и в значительно большей степени тем совершенно новым для себя положением, которое занял Ходасевич среди петербургских литераторов. Особую роль сыграла здесь пореволюционная судьба и смерть Блока.

В той же статье о Ходасевиче Адамович вспоминает петербургское время начала 20-х годов и пишет по этому поводу: «Конечно, одушевлено оно было трагической фигурой умолкавшего, умиравшего Блока, и в этом смысле пушкинский праздник в обледенелом «Доме писателей» (имеется в виду «Дом литераторов» — М. Р.), с блоковской речью, был его кульминационным пунктом». Личность Блока еще при жизни интерпретировалась критиками как явление иных парадигматических рядов русской культуры: «серебряного» века русской поэзии и пантеона великих. Это обстоятельство, ускоряющее процесс семиотизации, превращало человека и поэта в знак: Блок как «полномочный представитель поэзии», «духовный ориентир, образец высоты и чистоты духа»<sup>17</sup>. Здесь важно отметить две составляющих «блоковского» мифа, складывавшегося наиболее интенсивно в пореволюционное время и окончательно оформленного серией статей, стихотворений и мемуаров, созданных после смерти Блока в 1921—1923 гг.: Блок как «Поэт» и как «Человек».

В первом случае (в условиях поэтического бездействия Блока, также ставшего важной частью «блоковского» мифа)<sup>18</sup> позиция Блока сопоставима с положением Брюсова в Москве и Гумилева среди членов III Цеха поэтов и студийцев Диска, то есть речь идет о некоей «поэтократической» модели (ср. столь необычную для Блока, всегда избегавшего всякой литературной партийности, историю с председательством Петербургским отделением Союза поэтов).

Во втором случае судьба и личность Блока рассматриваются не как пресуществленная идея символистского жизнестроительства, а скорее в связи с понятиями «литературной этики» (в частности, с «пушкинским» идеалом «роковой связи человека с художником»<sup>19</sup>) и «литературной общественности» (ср. зафиксированный К. Чуковским упрек Блока Гумилеву: «Вы как-то слишком литератор. Я — на все смотрю через политику, общественность»<sup>20</sup>). Эта позиция Блока непосредственно отсылает к идеологическому комплексу русской литературы XIX века, в том числе к Некрасовскому «поэту-гражданину», что, безусловно, связано с общей активизацией интереса к Некрасову в начале 20-х годов. (Заметим, что тема «Ходасевич и Некрасов» ждет еще своего пристального исследования).

Обе функции «блоковского» мифа соответствовали внутренним потребностям ролевого распределения внутри литератур-

ного социума (прежде всего литераторов-петербуржцев).

Внезапная смерть Блока, получившая почти однозначное символическое истолкование («Самое страшное было то, что с Блоком кончилась литература русская» — К. Чуковский<sup>21</sup>; «<...> умер не только Блок <...> кончается период, завершается круг русских судеб, останавливается эпоха, чтобы повернуть и помчаться к иным срокам <...>» — Н. Берберова<sup>22</sup>), закончила и укрепила «блоковский» миф, а вместе с ним и формулу «Блок — Пушкин наших дней»<sup>23</sup>, подтвердившуюся сходством судеб и ранней гибелью. Однако литературный баланс был нарушен; гибель Гумилева в конце августа 1921 года только усугубила это<sup>24</sup>. «Всюду было молчание, ожидание, неизвестность»<sup>25</sup>. Вот характерная запись в дневнике молодого поэта И. Евдокимова: «В эти годы столько ушло навсегда талантливых людей из России, а новых — все нет и не слышать, замен нет — остаются пустыми кафедры поэзии и литературы»<sup>26</sup>.

Через некоторое время после переезда в Петербург Ходасевич активно включается в литературную жизнь, в том числе, стараниями Гумилева, входит в состав III Цеха поэтов (ненадолго) и нового, «послеблоковского» правления ПОВСП, суда чести при ПОВСП. Однако решающим литературным фактом 1921 года, привлечшим к Ходасевичу общественное внимание, стала прочитанная им 14 февраля на втором Пушкинском вечере речь «Колеблемый треножник», построенная и воспринимаемая современниками как ответ на прочитанную впервые за несколько дней до этого знаменитую речь Блока «О назначении поэта». М. Шагинян записывает в дневнике свои впечатления от этого вечера: «...вечером в Доме литераторов на пушкинском вечере, где выступили с речами Блок и Ходасевич. Блок повторил ту свою речь, с которой он выступил на торжественном заседании. Речь Ходасевича кончилась триумфом: все ему неистово хлопали. Я ее прочитала: она лирическая и вызывает лирическое потрясение. <...> Именно потому, что речь покоилась на несомненном внутреннем опыте, а может, и потому, что была антиобщественна, она зажгла консервативную питерскую аудиторию»<sup>27</sup>.

По сути, речь Ходасевича была четко заявленной культурной программой **нового** поэта, объявляющего культурным идеалом современности преемственность по отношению к XIX веку и таким образом косвенно апеллирующего к этической программе Блока (ср. Мандельштам о Блоке как о «человеке девятнадцатого века»). Следует отметить, что само понятие «преемственности» было сильно дискредитировано в культурном сознании начала 20-х годов с его установкой на полную смену культурной парадигмы и рождения нового искусства. Поэтому здесь мы имеем дело с начатками некой идейной оппозиции, противопоставленной магистральной линии развития культуры; одним из первых

документов этой оппозиции и стал «Колеблемый треножник» (ср. появившуюся в том же году статью Е. Замятина «Я боюсь»).

Так или иначе идеологический диалог Ходасевича с Блоком (культурная ситуация «диалог поэтов» или — в сравнительно близкой временной перспективе, после смерти Блока — «диалог Поэта и его преемника») был, безусловно, замечен современниками. В этом смысле характерна ошибка Виктора Шкловского, датировавшего речь Ходасевича 1922 годом, т. е. временем зенита его русской литературной славы: «Но годом позже предчувствий Блока, собственной кровью понявшего судьбу Пушкина, в зале «Дома литераторов» другой поэт, поэт символист, сухой и горький Ходасевич, трезвый и разочарованный провозгласил второе затмение Пушкина»<sup>28</sup>.

По свидетельству самого Ходасевича<sup>29</sup>, в начале апреля (т. е. приблизительно через месяц после речи) для него «внутренне» начинается период нового сборника, призванного определить и утвердить его место «Ариона русской поэзии». Сборник должен был называться «Узел» и наиболее активно писался в июне — июле. В начале августа Ходасевич уезжает в Бельское Устье, а через месяц, то есть уже после смерти Блока и Гумилева, возвращается в Петербург с новыми стихами, вызвавшими почти сенсационный интерес. Н. Берберова вспоминает об одном из литературных понедельников у сестер Наппельбаум, где был Ходасевич: «<...> он сам читал «Лиду», «Вакха», «Элегию» в тот вечер. <...> «Элегия» поразила меня. Я достала его книги, «Путем зерна» и «Счастливый домик»<sup>30</sup>.

К этому времени сильно укрепляются и литературные позиции Ходасевича. Вокруг него складывается кружок литераторов, среди которых надо, прежде всего, назвать Н. Павлович (по определению Ходасевича, «общая наша с Блоком приятельница»<sup>31</sup>; в литературном Петербурге начала 20-х годов, фактически, протеже Блока) и В. Рождественского (фактически, протеже Гумилева). Такая непосредственная «литературно-бытовая» связь Ходасевича с Блоком и Гумилевым через их друзей и учеников усугубляла ситуацию преемственности. Вскоре к ним присоединяются многие молодые поэты-«гумилията» из общества «Звучащая раковина» (прежде всего, Н. Чуковский<sup>32</sup>, В. Познер<sup>33</sup>, Н. Берберова, Ф. Наппельбаум), для которых Ходасевич становится учителем в поэзии. Интересно, что после гибели Гумилева поэты «Звучащей раковины» в поисках лидера обратились к Ахматовой с предложением стать синдиком, от которого она отказалась<sup>34</sup>.

Кроме того, возобновляется старая дружба Ходасевича с Бельмым (окончательно уехавшим из Петербурга в октябре 1921 года) и Шагинян, тесные дружественные отношения устанавливаются, с одной стороны, с Горьким, О. Форш и А. Волыньским, с другой — с только что возникшими «Серапионами»<sup>35</sup>. Написан-

ная в декабре «Баллада» закрепила место Ходасевича как мэтра поэтической молодежи Петербурга (в позднейшем стихотворении Ходасевича о зиме 1921—22 года: «На печках валенки сгорали, Все слушали стихи мои»). Из воспоминаний Н. Берберовой: «23 декабря он опять был у Иды (Наппельбаум. — М. Р.) и читал «Балладу». Не я одна была потрясена этими стихами. О них много тогда говорили в Петербурге»<sup>36</sup>. Свообразный итог этому подвела написанная, по всей видимости, в конце сентября — начале октября 1921 года, но появившаяся лишь зимой 1922 года в пятом номере «Записок мечтателей» статья Белого «Рембрандтова правда в поэзии наших дней», прямо говорящая о появлении нового большого русского поэта — Ходасевича.

Отнюдь не беспристрастный С. Нельдихен<sup>37</sup> свидетельствует: «Ходасевич, приехавший в Петербург осенью 20 года, вошел сначала в Цех, но вскоре выяснилась его сущность «блюстителем традиций». Он вышел из Цеха, соблазнив выйти и Вс. Рождественского <...> Со смертью Блока и Гумилева, в силу наступившей реакции, восторжествовала группа «блюстителей традиций и тихих чувств». Выдвинулся Ходасевич и его друзья, и «блоки» (от слова Блок); наряду с ним Рождественский, почувствовавший большое свое родство с Ходасевичем. У Рождественского был приятель Н. Тихонов <...> Эта группа и была сильной до отъезда Ходасевича из Петрограда. Группе этой симпатизировала и Шагинян; все тогдашние издательства печатали поэтов только по их рекомендации. Цех поэтов «сошел со сцены»<sup>38</sup>. Справедливости ради следует отметить некоторую преувеличенность в описании этого «литературного заговора» Ходасевича против «Цеха поэтов», которая объяснима враждебными отношениями между Нельдихеном и Ходасевичем.

Немаловажную роль в стремительном подъеме Ходасевича сыграла и его ограниченная известность и то, что он не принадлежал ни к одной из активно действующих в начале 20-х годов литературных группировок<sup>39</sup> (исключение составляет участие Ходасевича в кружке и альманахе «Лирический круг»). «Но кто был он? По возрасту он мог принадлежать к Цеху, к «гиперборейцам» <...>, но он к ним не принадлежал»<sup>40</sup>. Поэтому Ходасевич преимущественно<sup>41</sup> осознается как **новый** поэт, поэт нового времени, что логически следует из утверждения «вместе с Блоком кончился период русской литературы». Этот мотив «новизны» и современности поэзии Ходасевича, особенно очевидной на фоне его строгой неоклассической поэтики, настойчиво повторяется в рецензиях и статьях начала 20-х годов: «Среди «молодых» поэтов, выдвинувшихся за годы революции, одно из первых мест, безусловно занимает Влад. Ходасевич» (М. Слоним<sup>42</sup>); «<...> недавно испытывал редкую радость я: слушал стихи: и хотелось воскликнуть: «Послушайте, до чего это — ново, правди-

во<sup>43</sup>; вот — то, что нам нужно: вот то, что новей футуризма, экспрессионизма и прочих течений!» (А. Белый<sup>44</sup> о стихах Ходасевича 1921 года); «Примером <...> чудесной внутренней эволюции можно взять поэзию В. Ходасевича, который сумел, не следуя за крикливой наносной новизной, удивить новизной глубокой» (С. Стародубский<sup>45</sup>) и т. д. При этом интересно, что литературный эксперимент по насыщению строгой поэтической формы сугубо бытовыми реалиями, начатый Ходасевичем еще в стихотворениях книги «Путем зерна» и генетически опять-таки восходящей к Некрасову, Случевскому и Анненскому, в новой для Ходасевича литературной ситуации начала 20-х годов приобретает иное, надлитературное, историческое значение. Теперь бытовые реалии суть знаки и свидетельства того «нового» времени, которое представляет поэт (характерная для стихов «Тяжелой лиры» установка на узнаваемость, некий, пользуясь определением Гумилева, «дразнящий автобиографизм»<sup>46</sup> в той его части, которая совпадает с общим трагическим опытом поколения<sup>47</sup>). Н. Берберова вспоминает: «С первой минуты он (Ходасевич. — М. Р.) производил впечатление человека нашего времени, отчасти даже раненного нашим временем, — может быть, насмерть»<sup>48</sup>.

Оценивая значение 1921—1923 годов для творческой биографии Ходасевича, следует отметить, что именно этот период стал «центральным» в его литературной судьбе; в эти годы были, с одной стороны, подведены итоги прошлой литературной работы Ходасевича, с другой — разработана программа будущей. Здесь можно говорить о сосредоточенной и сознательной деятельности Ходасевича, начатой в феврале 1921 года «Колеблемым треножником», цель которой — утверждение своего нового места в современной литературной ситуации и создание своей «литературной маски» (того, что Б. М. Эйхенбаум называл «литературной позой»)<sup>49</sup>. Деятельность эта велась в нескольких направлениях. Одним из них было восстановление на синхронном уровне и реинтерпретация с точки зрения 1921 года всего уже пройденного литературного пути Ходасевича, до сих пор должным образом не оцененного ни критиками, ни читателями. С этой целью (помимо всегда существовавшей для Ходасевича финансовой) Ходасевич предпринимает два переиздания «Счастливого домика» и одно «Путем зерна» и готовит большой итоговый сборник своих стихов<sup>50</sup> (а также переиздание «Молодости»); в журнале «Новая русская книга» печатается его подробная автобиография «О себе»; наконец, в это же время выходят статьи старых литературных соратников Ходасевича Н. Петровской и М. Шагинян<sup>51</sup>, которые дают абрис всего поэтического труда Ходасевича и выдвигают идею некой «внутренней эволюции» его поэзии. Афористически сформулировал эту идею Белый: «И вот — диво: лавровый венок — сам собою на нем точно вырос»<sup>52</sup>.

Однако гораздо более важной была манифестация идеологической программы Ходасевича, смысл которой — соединение эстетического и этического в нравственной миссии литературы, то есть приближение к пушкинскому идеалу творчества. Безусловно, Ходасевич тщательно готовился к своей новой роли «общественного» преемника «пушкинской» традиции русской литературы<sup>53</sup> (и через Блока, и как бы непосредственно: «Я Пушкину в веках ответил»<sup>54</sup>).

Свидетельство тому — сохранившиеся в записной книжке Ходасевича несколько незаконченных стихотворных отрывков, датированных 1920 годом, которые представляют собой вариации на темы «программных» стихотворений Пушкина. Отрывок

— Послушай, сотвори нам чудо  
Нет  
Почему? Вот денег гряда  
Мы щедро платим

отсылает, конечно, к «Поэту и толпе» и «Разговору книгопродавца с поэтом»; другой отрывок — начало ответа на стихотворение Пушкина «Поэту», которое позже дало тему и «Колеблемому треножнику»:

Ты царь — живи один.  
Ну вот: живу один. А где же царство  
Последний раб меня богаче<sup>55</sup>.

Таким образом уже в 1920 году Ходасевич предпринимает попытки по созданию текстов, имеющих статус ответных реплик современного поэта в провиденциальном диалоге с Пушкиным. Эта программа начинает осуществляться в виде законченных текстов лишь в 1921 году, в прямой связи с выходом Ходасевича на авансцену русской поэзии.

Начатая «Колеблемым треножником», эта пушкинианская программа реализуется далее в тексте «Баллады», отсылающей к сюжету и идее пушкинского «Пророка»<sup>56</sup>, и в особенности в поэтическом манифесте Ходасевича «Не матерью, но тульской крестьянкой...» (март 1922 г.), развивающем ряд биографических (Елена Кузина / Арина Родионовна), идеологических и текстуальных параллелей с Пушкиным. Н. Берберова описывает первое чтение Ходасевичем «Не матерью...» в кружке поэтической молодежи: «<...> по просьбе всех читал два раза. В этот день мы не читали «по кругу» — никому не хотелось читать своих стихов после его стихов»<sup>57</sup>.

Наконец с осени 1921 года начинается непосредственная реализация литературно-этической программы Ходасевича, первым важным проявлением которой стало закрытие, фактически, по

его инициативе сначала «Клуба Союза поэтов», а затем и всего Петроградского Союза поэтов. Формальным поводом для закрытия стали оскорбительные для памяти Блока выступления московских имажинистов, вызвавшие литературный скандал и особенно обостренную реакцию петербургских литераторов<sup>58</sup> (этим выступлениям предшествовала печальная знаменитая рецензия С. Боброва на «Седое утро» Блока). В ответ на «московские выходки» «Ходасевич <...> на устроенном собрании предложил закрыть Союз, выйти «единогласно» из состава Московского Союза под предлогом обиды за оскорбление памяти Блока» (С. Нельдихен), что и было осуществлено в начале 1922 года. Более подробно история закрытия «Клуба поэтов» и аргументация Ходасевича, основанная на «пушкинской» идее нравственной миссии литературы, описаны в мемуарах Л. Борисова<sup>59</sup>. Нам же здесь важно отметить, что начало литературно-общественной деятельности Ходасевича в 1921—22 годах принципиально связано с именем Блока.

Одним из первых критиков, заметивших и описавших имплицитную идеологическую цепочку «Пушкин — Блок — Ходасевич», равно важную и для самосознания Ходасевича и для его рецепции в начале 20-х годов, стала С. Парнок. В неопубликованной статье «Ходасевич» она писала: «И теперь, когда умолк голос, повторявший нам завет Пушкина о том, что художественное творчество не самоцель, а только средство <...>, когда умер Пушкин наших дней — Блок <...> нам <...> нужен оклик: имя живого, находящегося среди нас в тех же, в каких мы живем, трудных днях творящего свое дело поэта <...> Мне радостно, что мне довелось назвать это имя. — Чтобы не забыть нам, что именем Пушкина нам надлежит аукаться в последний неминуемый час, — живет среди нас Ходасевич»<sup>60</sup>.

Несмотря на всю значительность 1921 года для творческой биографии Ходасевича, необходимо отметить, что петербургская жизнь 1921—1922 гг. была для него лишь репетицией той роли, которую ему суждено было сыграть в эмиграции: поэта-Аристарха, «совести русской литературы». Девятилетнее предсмертное поэтическое молчание Ходасевича слишком явно ассоциируется с трехлетним молчанием Блока<sup>61</sup>. Не случайно в некрологе Ходасевича Н. Берберова, вспоминая похороны Блока, пишет: «<...> и как тогда, в смерти Блока, мы оплакивали свою молодость и Россию, так теперь, не имея ни молодости, ни России, — мы оплакивали нашу страшную изгнанническую судьбу»<sup>62</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Методы и подходы // Книжный угол. — 1922. — № 8. — С. 13. Ср. в его же статье «Миг сознания»: «1921 год будет отмечен в истории нашего поколения как миг сознания.» — Книжный угол. — 1921. — № 7. — С. 12.

<sup>2</sup> См., напр.: *Губер П.* Поэт для немногих // Вестник литературы. — 1921. — № 8. — С. 13; в рец. на «Путем зерна» // Жизнь искусства. — М., 1921. — № 4. — С. 14. Ср. в статье С. Парнок: «Откуда пошло это комариное жужжание о Ходасевиче: «поэт для немногих»? Много раз я слышала и по сию пору слышу эту кличку, неоднократно повторялась она в печати <...> эта кличка так вжужжалась в память, что появивсь где-нибудь статья под названием «Поэт для немногих» <...> не читая ее, смекнешь, что она — о Ходасевиче.» — *Парнок С.* Ходасевич // ЦГАЛИ, ф. 1276, оп. 1, ед. хр. 6, л. 1.

<sup>3</sup> *Адамович Г.* Владислав Ходасевич // Последние новости. — 1939. — № 6660. — 22 июня.

<sup>4</sup> *Ауслендер С.* Рец. на «Весенний салон поэтов» // Наш век. — 1918. — № 117. — 14 июля.

<sup>5</sup> *Берберова Н.* Курсив мой. — München, 1972. — С. 150.

<sup>6</sup> Высокую степень семиотичности московско-петербургской культурной географии можно проиллюстрировать таким «бытовым» примером из воспоминаний Ходасевича о Гумилеве: «Памятуя, что я москвич, Гумилев счел нужным предложить мне чаю.» — *Ходасевич В.* Некрополь. — Paris, 1976. — С. 120. Речь идет об одной из первых встреч поэтов в Петербурге 1918 года, то есть за два года до переезда Ходасевича.

<sup>7</sup> *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга. — Paris, 1972. — С. 161.

<sup>8</sup> *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. — М., 1987. — С. 195—196.

<sup>9</sup> См., напр.: *Голлербах Э.* Петербургская Камена // Новая Россия. — 1922. — № 1. — С. 88.

<sup>10</sup> *Пяст В.* Поэзия в Петербурге // Москва. — 1922. — № 7. — С. 14.

<sup>11</sup> *Рождественский В.* Петербургская школа молодой русской поэзии // Записки передвижного театра. — 1923. — № 62. — С. 2.

<sup>12</sup> О влиянии пореволюционного Петербурга на поэзию «Тяжелой лиры» см. в кн.: *Bethea D. M. Khodasevich: his life and work.* — Princeton, 1983. — P. 189. Без сомнения, такие стихотворения, как «Баллада», принадлежат к «петербургскому тексту» русской литературы, описанному В. Н. Топоровым.

<sup>13</sup> Лит. наследство. — М., 1982. — Т. 92, кн. 3. — С. 518—519.

<sup>14</sup> *Ходасевич В.* О себе // Новая русская книга. — 1922. — № 7. — С. 37. Ср. с письмом М. О. Гершензона Ходасевичу от 28 мая 1921 года: «Петербург вам вновь приятен, как любовница; погодите — еще вспомните законную жену — Москву.» (Современные записки. — 1925. — Кн. 24. — С. 224.).

<sup>15</sup> ЦГАЛИ, ф. 95, оп. 1, ед. хр. 875.

<sup>16</sup> *Одоевцева И.* На берегах Невы. — Washington, 1967. — С. 365.

<sup>17</sup> *Гельперин Ю. М.* Блок в поэзии его современников // Лит. наследство. — М., 1982. — Т. 92, кн. 4. — С. 686.

<sup>18</sup> См. напр.: *Губер П.* Поэт и революция // Летопись Дома литераторов. — 1921. — № 1. — С. 1—2.

<sup>19</sup> *Ходасевич В.* Окно на Невский // Лирический круг. — М., 1922. — С. 83.

<sup>20</sup> Из дневника К. И. Чуковского // Лит. наследство. — Т. 92, кн. 2. — С. 251. Ср.: «В устах Блока «литература» и «игра» были словами страшными, осуждающими». — *Павлович Н.* Из воспоминаний об Александре Блоке // Феникс. — М., 1922. — С. 154.

<sup>21</sup> Из дневника К. И. Чуковского. — С. 257.

<sup>22</sup> *Берберова Н.* Курсив мой. — С. 143. Берберова вспоминает о чувстве «внезапного и острого сиротства» (с. 140), которое она испытала, узнав о смерти Блока. См. также статью: *Вейдле В.* Похороны Блока // *Вейдле В.* О поэтах и поэзии. — Париж, 1973. — С. 9—6.

<sup>23</sup> См., напр.; *Шагинян М.* Воспоминания А. Белого о Блоке // Жизнь искусства. — 1922. — № 31. — С. 3. Ср. также: «Характерная ошибка современника: И. В. Евдокимов называет <в своем дневнике, — *М. Р.*> вместо возраста Блока возраст Пушкина в момент его гибели». — Лит. наследство. — М., 1982. — Т. 92, кн. 3. — С. 534.

<sup>24</sup> Поиск знаковых культурных моделей и «жизненных текстов» любопытно отразился в замечаниях Ю. Айхенвальда по поводу гибели Гумилева: «Я думал <...>, что русским Андре Шенье будет Блок, а оказалось, что вот кто настоящий Андре Шенье». — *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. — 1987. — № 7. — С. 24. Имеется в виду, конечно, не столько реальный Шенье, сколько знаменитое стихотворение Пушкина. Ср. также Цветаевское «Андре Шенье взошел на эшафот...»

<sup>25</sup> *Берберова Н.* Курсив мой. — С. 143.

<sup>26</sup> Лит. наследство. — Т. 92, кн. 3. — С. 534.

<sup>27</sup> *Шагинян М.* Человек и время. — М., 1980. — С. 646.

<sup>28</sup> *Шкловский В.* «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Воля России. — 1922. — № 6. С. 61. В действительности Ходасевич должен был 10 февраля 1922 года выступать с чтением новых стихов на Пушкинском вечере в Доме литераторов, однако не выступал там. См.: Летопись Дома литераторов. — 1922. — № 8—9. — С. 8.

<sup>29</sup> *Ходасевич В.* Собрание стихотворений. — New Haven, 1961. — С. 216.

<sup>30</sup> *Берберова Н.* Курсив мой. — С. 151.

<sup>31</sup> *Ходасевич В.* Некрополь. — С. 139. Немаловажно и то обстоятельство, что Н. Павлович — москвичка, приехавшая в Петербург лишь в середине 1920 г.

<sup>32</sup> См. в статье О. Тизенгаузена «Салоны и молодые заседатели петербургского Парнаса»: «Прима-балерина клуба при Доме Искусства Н. Радищев (Н. Чуковский), канонизирующий Тютчева и Ходасевича, одним уж этим ставит себе марку, — невероятно идти от авторов, ценность которых может быть очевидна ему одному <...> Тютчев и Ходасевич не *maître's*, и подражать пустому пространству — создавать себе плохое имя». — *Абракас*. — Пб., 1922. — № 1. — С. 61. Такой резкий отзыв о Ходасевиче, вообще, характерен для литературной группы, сложившейся вокруг салона А. Д. Радловой и возглавляемой М. Кузминым; группе, ставившей перед собой совершенно иные литературные задачи.

<sup>33</sup> См.: Лит. наследство. — М., — 1983. — Т. 39. — С. 726—728 (из переписки Б. Пастернака с В. Познером).

<sup>34</sup> Чуковский об Ахматовой. Публикация, предисловие и примечания Е. Ц. Чуковской // Новый мир. — 1987. — № 3. — С. 235, запись от 14 февраля 1922 г.

<sup>35</sup> См., напр., письмо Л. Лунца родителям, где Ходасевич назван в числе «друзей», — *Letters from L. Lunts., Introd. a. Notes by W. Schrick // Russian Literature Triquarterly*. — 1978. — No 15. — P. 344.

<sup>36</sup> *Берберова Н.* Курсив мой. — С. 151.

<sup>37</sup> О конфликте С. Нельдихена с Ходасевичем см.: *Борисов Л.* За круглым столом прошлого. — Л., 1971. — С. 140—143; *Ходасевич В.* Некрополь. — С. 129—131.

<sup>38</sup> *Нельдихен С.* Общественно-литературная жизнь Петрограда // Накануне. — 1922. — № 188. — 17 нояб. Ср. с письмом Нельдихена редактору «Печати и революции» В. Полонскому от 15 июня (1922 г. — ?): «Довольно Вам в Москве (не лично, конечно, Вам) печатать таких петербуржцев, как Ходасевичи и Павловичи. В Петербурге они главенствуют, — это с них достаточно, а другим скушно» (ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 1, е. х. 243).

<sup>39</sup> В мае 1921 года К. Эрберг и А. Радлова пытались организовать Вольное содружество поэтов, которое замышлялось как альтернатива гумилевскому Союзу поэтов и Цеху. В это неосуществившееся общество должен был войти и Ходасевич. См.: *Александр Блок.* Переписка. Аннотированный каталог. — М., 1979. — Вып. 2. — С. 380.

<sup>40</sup> *Берберова Н. Курсив мой*, — С. 151. В этом смысле позиция Ходасевича, который никогда не стремился к созданию собственной поэтической школы, противоположна позиции Брюсова и Гумилева и, наоборот, соотносима с Блоком.

<sup>41</sup> Конечно, ни о какой позитивной оценке Ходасевича со стороны «левых», футуристически ориентированных литераторов не может идти и речи (одно из немногих исключений в этом смысле — Шкловский). См., напр., резкую рецензию Н. Асеева на «Тяжелую лиру», повлекшую за собой фактический разрыв отношений Ходасевича с Пастернаком: *Лэф*. — 1923. — № 2. — С. 160—161. Приблизительно в этом же ряду стоит и отзыв Тынянова о Ходасевиче в «Промежутке».

<sup>42</sup> *Слоним М.* Литературные отклики («Тяжелая лира») // *Воля России*. — 1923. — № 6—7. — С. 94.

<sup>43</sup> Ср. в мемуарах Ходасевича о Блоке: «Правдивость и простота навсегда и остались во мне связаны с воспоминанием о Блоке». — *Ходасевич В.* Некрополь. — С. 126.

<sup>44</sup> *Белый А.* Рембрандтова правда в поэзии наших дней // *Записки мечтателей*. — 1922. — № 5. — С. 130.

<sup>45</sup> *Стародубский С.* Рец. на «Железный перстень» С. Кречетова // *Накануне*. — 1922. — Лит. прилож. № 32 к № 219. — 24 дек. — С. 7.

<sup>46</sup> *Гумилев Н.* «Арион» // *Жизнь искусства*. — 1918. — № 4. — 1 нояб.

<sup>47</sup> Здесь Ходасевич, конечно, был не одинок. Опыт поэтики так называемого «позднего символизма» (т. е. символизма после 1910 г.: Блок III-го тома, «Стихи 1913 года» Сологуба и т. д.; см.: *Мицц З. Г.* Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса: тезисы) // *Уч. зап. Тарт. ун-та*. — 1986. — Вып. 735. — С. 22—24) был пережит и осмыслен после революции в «Зимних сонетах» Вяч. Иванова, «Страстной субботе» В. Зоргенфрея и в особенности в поэзии Софии Парнок (сборник «Вполголоса», 1928, и позднейшие стихотворения).

<sup>48</sup> *Берберова Н.* Курсив мой. — С. 151.

<sup>49</sup> То, что эта «литературная маска» в основном уже сложилась к 1923 году доказывает стихотворение Гл. Струве «В. Ф. Ходасевичу (Балтийский альманах. — Берлин, 1923. — № 2. — С. 361) — одно из первых литературных свидетельств «мифа о Ходасевиче».

<sup>50</sup> План этой несуществующей книги приведен в комментариях Дж. Мальмстеда и Р. Хьюза к первому тому «Собрания сочинений» Ходасевича (Анн Арбор, Ардис, 1983. — С. 319).

<sup>51</sup> *Петровская Н.* Рец. на «Тяжелую лиру» // *Накануне*. — Лит. прилож. № 32 к № 219. — 24 дек. — С. 6—7; *Шагинян М.* Путем зерна // *Шагинян М.* Литературный дневник. Статьи 1921—1923 гг. — М.-Пб., 1923. — С. 124—126.

<sup>52</sup> *Белый А.* Рембрандтова правда в поэзии наших дней. — С. 130.

<sup>53</sup> В этом соединении этического с эстетическим, по всей видимости, и есть коренное отличие идеологического пушкинианства Ходасевича начала 20-х гг. и от стилизаторского пушкинианства «Счастливого домика» и от опытов Ю. Верховского, Г. Маслова, Б. Коплана и др. Последними реликтами поэтики «Счастливого домика» были «Лида» (1921) и «Романс» (1924). Ср. возмущенный отзыв Ходасевича по поводу обозначения в критике его новейших стихов как «стилизаций» («Колеблемый треножник»).

<sup>54</sup> Строка из коллективного шуточного стихотворения, посвященного Ходасевичу, «Арион русской эмиграции», написанного молодыми парижскими поэтами общества «Зеленая лампа». — *Терапиано Ю.* Встречи. — Нью-Йорк, 1953. — С. 111.

<sup>55</sup> ЦГАЛИ, ф. 537, оп. 1, ед. хр. 25, л. 19 (оборот), 22. Ср. с пародийным «Памятником» 1921 г. («Павлович! С посошком, бродячею калыкой...»).

<sup>56</sup> См. об этом: *Ходасевич В.* Собр. соч. — Т. 1. — С. 342; *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // *Wiener Slawistischer Almanach*. — 1986. — Bd. 17. — S. 54—55.

<sup>57</sup> *Берберова Н.* Курсив мой. — С. 152. К этому же времени относится создание большого количества метапоэтических и автометаописательных текстов («Начинающему поэту», «Люблю людей, люблю природу...», «Не люблю стихов, которые...», «Гостю», статья «Окно на Невский»).

<sup>58</sup> См.: *Пяст В.* Кунсткамера // Жизнь искусства. — 1921. — № 813. — 18 окт.; ср. также в письме Шагинян В. Мозалевскому от 20 декабря 1921 г. о том, что в журнал «Петербург» «очень» нужна статья о Москве ругательная, гоненье на Москву — халтурщицу и хулиганку» (ЦГАЛИ, ф. 2151, оп. 1, ед. хр. 10).

<sup>59</sup> *Борисов Л.* За круглым столом прошлого. — Л., 1971. — С. 140—143.

<sup>60</sup> *Парнок С.* Ходасевич. — ЦГАЛИ, ф. 1267, оп. 1, ед. хр. 6, л. 2—3. Ср. в позднейшей статье В. Вейдле: «<...> чем дальше вращались мы в девятнадцатый век, тем больше поэзия становилась для нас тем, чем она осталась и в двадцатом: совестью <...> Не всякая поэзия, конечно, <...>, не стихи, которые могут писать мастера и ученики <...>, а другие, способные сделаться тем, чем сделались в свое время для нас стихи Блока, чем стали или должны были стать с тех пор стихи Ходасевича». — *Вейдле В.* Поэзия Ходасевича // Современные записки. — 1928. — Т. 34. — С. 452. Ср. наблюдения Ю. И. Левина, называющего стихотворение Ходасевича «Играю в карты, пью вино...» — «ответом Блоку, независимым и достойным», а стихотворение «Перед зеркалом» — «репликой на стихи Блока» (*Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Ходасевича. — С. 53, 54). Имеются в виду соответственно «Греша, пока тебя волнуют...» из «Жизни моего приятеля» и «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...».

<sup>61</sup> См. об этом: *Bethea D. M.* Khodasevich. — P. 186—187.

<sup>62</sup> *Берберова Н.* Памяти Ходасевича // Современные записки. — 1939. — № 69. — С. 256.

## «БЕЛОВСКИЙ СУБСТРАТ» В СТИХОТВОРЕНИЯХ МАНДЕЛЬШТАМА, ПОСВЯЩЕННЫХ ПАМЯТИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

С. В. Полякова

Количество реминисценций из А. Белого и повторений, присущих его дикции особенностей, которое обнаруживается в пьесах Мандельштама, посвященных памяти поэта, позволяет говорить не столько об отдельных заимствованиях, сколько о «беловском субстрате» этих пьес.

Большинство заимствований, как показывает их характер, обусловлено не сознательным желанием Мандельштама наметнуть на творчество Белого и еще менее — воспроизвести типичные черты его поэтики. Скорее создается впечатление, что известие о смерти поэта, сосредоточение внимания на его личности разбудило в памяти Мандельштама рой строк Белого, характерных для его лексики слов и иных свойственных его языку особенностей, которые неосознанно были включены в номинальные стихи, всплыв по таинственным законам притяжения. Это повторение Мандельштамом Белого создает приближенную к его творчеству языковую среду, ни в коей мере, однако, не являясь стилизацией.

На ассоциацию с Белым напрашивается прежде всего эпитет «бирюзовый», приложенный к нему Мандельштамом<sup>1</sup>:

Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак.

(№ 257)

Белый питал пристрастие ко всем оттенкам синего цвета (голубому, лазоревому, лазуревому, лазурному, бирюзовому), особенно сильное — к бирюзовому. Этим объясняется следующий, далеко не полный список примеров: бирюзовый муар (П 85)<sup>2</sup>, неба бирюза (П 121), бирюзовые глаза (П 120), бирюза заливаает окрестность (ЗЛ 163), бледнобирюзовый эфир (ЗЛ 140), струит ручей струи из бирюзы (К 51), бирюзовая волна (У № 206), свод неба бледнобирюзовый (З 18), забирюзевший пруд (ПС 30),

воздух бирюзит (ПС 30), бирюзовая серьга (ПС 17), бирюзовый просвет небес (З 42), бирюзовые волны (З 55), бирюзовое небо (ПС 29), «Петер., 116), в стеклянющей бирюзе ослепительный купол Исакия (Петер., 115).

Однако наряду с этими примерами, где бирюза, бирюзовость и их синонимы служат только определениями цвета, у Белого встречаются иные, указывающие на символическое значение для него этих цветовых оттенков. Фигура Бальмонта, например, отнюдь не на основании цветового сходства, связывается с голубым и бирюзовым:

Голубые восторги твои <т.е. Бальмонта. — С. П.> ловят дети...

и

с тобой <Бальмонтом. — С. П.> бирюзовая вечность  
(ЗЛ 4—5)

Дева Радужных Ворот, т.е. София, «овеет бирюзовым зовом» (ПС 2), а также:

И вот зовут... Ждет кто-то Бирюзовый  
(З 18) и т. д.

В двух последних случаях эпитет тоже не является проводником цветовой характеристики.

Комментарием к интересующей нас здесь цветовой семантике могут служить предисловие Белого к первому изданию «Урны» и дневник М. Кузмина. В предисловии Белый пишет: «Озаглавливая свою первую книгу стихов «Золото в лазури», я вовсе не соединял с этой юношеской, во многом несовершенной книгой, того символического смысла, который носит ее заглавие: «лазурь — символ высоких просвящений, золотой треугольник — атрибут Хирама, строителя Соломонова храма» (Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1966. — С. 545).

В символистских кругах, как об этом свидетельствует и М. Кузмин, голубизна во всех ее оттенках (в частности, бирюзовость) ощущалась символически, как синоним вечного, высокого, непреходящего, оторванного от земли, божественного, поэтического: Вяч. Иванов недаром обсуждал с Бальмонтом, адресатом цитированной только что пьесы А. Белого, вопрос о своей бирюзовости или вечеровости: «Они <Вяч. Иванов и Бальмонт. — С. П.> могли долго и серьезно обсуждать, кто из них бирюзовый, а кто из них вечеровый»<sup>3</sup>.

На фоне этих примеров и группу следующих, возможно, надлежит отнести к той же категории, т.е. к случаям, где цвет понимается Белым не в визуальной, а в символической своей характеристике:

— Дни —  
Бирюзовые,

Полные смысла... (ПР 17)  
Вдали — бирюзовость... (ЗЛ 46)  
Тони же в бирюзовой чаше,  
Оскудевающая смерть... (У № 201)  
Мы чешем розовые плещи  
Под бирюзовую весной... (ПС 64)  
Глаза — в глаза!.. Бирюзовеет...  
Меж глаз — меж нас — я воскресон,  
И вестью первую провеет:  
Не — ты, не — я!.. Но — мы; но Он! (ПС 64)

В орбите символической семантики оттенков синего находится и «лазурь» из незавершенной редакции этой же пьесы Мандельштама:

Из горячего черепа льется и льется лазурь,  
И тревожит она литератора-каина хмурь,<sup>4</sup>

где речь идет о мозговой деятельности живого поэта (горячий череп), неприемлемой для его собратьев по искусству (Мандельштам намекает на отношение к Белому в последние годы его жизни), и слово «лазурь» означает, конечно, не цвет того, что льется «из горячего черепа», а его отмеченное высокой значительностью качество, которое можно определить словами Белого «высокое просвящение». К образу человеческого черепа, из которого «льется и льется лазурь», напрашивается и параллель из романа «Котик Летаев»: «Вообразите себе человеческий череп: — огромный, огромный, превышающий все размеры, все храмы; вообразите себе... Он встает перед вами: ноздреватая его белизна поднялась выточенным в горе храмом; мощный храм с белым куполом выясняется перед вами из мрака; неповторяемы кривизны его... Сюда придет иерей; и — ожидаете вы: перед вами — внутренность лобной кости: вдруг она разбивается; и в пробитую брешь в серо-черном, в обвистанном, в ветром облизанном, мире несутся: стены света, потоки; и крутнями вопиющих, поющих лучей они падают: начинают хлестать вам в лицо». (КЛ 33)

Символическое употребление Белым прилагательного «бирюзовый» проясняет и сочетание «бирюзовый учитель», с которого мы начали анализ. Оно возникло не в результате воспроизведения цветовых пристрастий Белого, как представлялось Харджиеву, но под влиянием особого осмысления этого цвета. При таком понимании сочетание наполняется смыслом, означая: мудрый, поднятый над действительностью, в известной степени — богоподобный учитель, что хорошо согласуется с образом Белого-философа, открывателя новых путей в литературе и в науке о литературе.

Реминисценциями из Белого оказываются и следующие стихи:

Какovo тебе там — в пустоте, в чистоте, — сироте! (№ 257),

имеющие параллели в «Петербурге» (Петер., 86 и 324): «там я — один, в пустоте» и «... из совершеннейшей пустоты, чистоты», а также и представление о черной лазури (№ 258):

О Боже, как черны и синеглазы  
Стрекозы смерти, как лазурь черна!

Аналогиями выступают строки Белого:

Светлы, легки лазури...  
Они — черны, без дна... (З 50)

и — Вись <здесь синоним неба, небесной лазури. — С. П.> —  
Углубленнее, черней... (П 24)

Сочетание «голубые глаза и горячая лобная кость» (№ 257) тоже имеет параллели у Белого, если вспомнить, что один из разделов шестой главы «Петербурга» озаглавлен «Лобные кости», и там мы встречаем такое описание наружности Липпанченки: «Он теперь внимательно всматривался в гнетущие и самую природою тяжело построенные черты. Эта лобная кость... — Эта лобная кость выдавалась наружу в одном крепком упорстве — понять, или... разлететься на части. Ни ума, ни ярости, ни предательства не выдавала лобная кость; лишь усилие — без мысли, без чувства: понять... И лобные кости понять не могли» (Петер., 274). В этом разделе, так же как и в следующих («Не хорошо...» и «Ножницы»), Белый неоднократно возвращается к этой особенности внешности Липпанченки, и, наконец, как толстовский лейтмотив, она вновь возникает на с. 383. В уже цитированном отрывке из «Котика Летаева» также встречается это сочетание: «перед вами внутренность лобной кости» (КЛ 33).

Еще два случая переключек отмечены Н. И. Харджиевым в комментарии к № 173 его издания Мандельштама. Первый — из уже знакомого нам отрывка незавершенной редакции пьесы, фигурирующей в американском издании под № 257, второй — из ее канонической редакции.

Из горячего черепа льется и льется лазурь...

(Косматый бог лиет лазурь из чаш — «На буграх». 1908)

и

Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...

(Я — ребенок, отрок, студент, писатель, мировоззритель...)

Белый А. На рубеже двух столетий. — М., 1930. — С. 234).

Последний пример, впрочем, представляется нам не бесспорным, поскольку такого рода многочленные перечисления для стиля Мандельштама типичны, а отдельно взятое слово *студент* настолько употребительно, что не может служить основанием для сближения текстов.

Трижды в рассматриваемом цикле Белый назван *юродом*, *скоморохом*, *дураком*:

Голубая тужурка, немецкий крикун, скоморох

(Незаверш. ред. пьесы № 257, опубл. в примеч. к № 173 X)

На тебя надевали тиару — юрода колпак,  
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак

Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец

(№ 257)

то есть повторены — вплоть до словоупотребления Белого — самохарактеристики поэта, рассеянные в прямой и опосредствованной форме по его стихам и прозе. Под опосредствованной формой понимаются автобиографические свойства героев «костюмных пьес», начиная от Аблеухова-младшего из романа «Петербург» и кончая стилизациями Белого, где тема безумия, юродства, шутовства, автобиографически важная для поэта, находила себе выход. Границу между «костюмными» вещами и строго автобиографическими бывает подчас затруднительно да едва ли целесообразно в нашем случае провести, так что тот и другой материал в наших примерах будет рассматриваться как равноценный.

Итак, Белый у Мандельштама, как и в собственных произведениях, предстает *дураком*, *шутком*, *юродом*, обладателем *дурацкого колпака*. Образ не сразу угадывается в последнем приведенном стихе из № 257, где поэт уподоблен Мандельштамом бубенцу. Это наименование следует, нам представляется, понимать в смысловом поле образа дурака, шута, скомороха: бубенец украшал традиционный наряд шута, а главное — его колпак<sup>5</sup>. Упоминание о подобном одеянии шута, к слову сказать, встречается в «Петербурге»: «полосатые, бубенчатые, арлекины, пламенноногие шутики, желтогорбый Пьеро и мертвецки белый паяц» (Петер., 312).

Источником подобной фразеологии Мандельштама могли служить следующие тексты:

... Безумства мертвые рабы  
Там мертвые свершают пляски:

В своих дурацких колпаках,  
В своих ободранных халатах,  
Они кричали в мертвый прах,  
Они рыдали на закатах.

(П 97 сл.)

Полный радостных мук  
Утихает дурак,  
Тихо падает на пол из рук  
Сумасшедший колпак<sup>6</sup>. + (ЗЛ 20)

Шут

В вечерние  
Туманы  
Колпак подкинёт  
Свой (К 20)

Вы —  
Отметили  
Дурацкий  
Колпак. (З 24, 26)

В романе «Петербург» Николай Аблеухов, герой, во многом, как известно, повторяющий самого Белого, фигурирует в качестве шутовского домино, о нем сказано: <«шут» не был маскою, маскою был Николай Аполлониевич> (Петер., 382).

Дальнейшие примеры из прозы:

«Воспоминания», напечатанные в берлинском журнале «Эпопея» № 1—4 в 1921—1922 годах, продиктованы горем утраты близкого человека; в них образ «серого Блока» произвольно мной вычищен: себе на голову; чтобы возблистал Блок, я вынужден был на себя натянуть колпак» (Между двух революций. — Л., 1934. — С. 5). Там же (с. 322) дается портрет идиотика Бореньки, т. е. Белого в раннем детстве и юности, к более развернутой характеристике которого в книге «На рубеже двух столетий» автор здесь отсылает.

В «Котике Летаеве» встречаем признание: «... и в гимназии я прослыл «дурачком»» (КЛ 217).

Интеллектуальная особость Белого как человека и поэта находит у Мандельштама выражение в том, что Белый «заводит» или «затеяет кавардак», устраивает «невнятицу», является носителем этой невнятицы:

Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок (№ 257).

Тот самый, что тогда невнятицу устроил (№ 263).

Заводил кавардак гоголек (№ 257).

Затеял кавардак, перекрутил снежок (№ 263).

В тех же самых выражениях определяет свою особость и сам Белый:

Ах, много, много «дарвалдаев» —

Невнятиц этих у меня.

И мой отец, декан Летаев,

Руками в воздух разведя:

«Да, мой голубчик, — ухо вянет:

Такую, право, порешь чушь!» (ПС 14)

или:

Пред всеми развиваю я  
Свои смесительные мысли;  
И вот — над бездной бытия  
Туманы темные повисли...  
— «Откуда этот ералаш?»  
Рассердится товарищ наш,  
Беспечный франт и вечный скептик:  
— «Скажи, а ты не эпилептик?»  
(ПС 10)

Сюда относятся также стихи:

О, тень моя: о, тихий братец,  
У ног ты — вот, как черный кот:  
Обманешь взрывами невнятиц,  
Восстанешь взрывами пустот.

В прозе Белый для самохарактеристик пользуется той же лексикой. Вспоминая, например, о своей неоконченной поэме «Дитя-Солнце», Белый замечает: «окончи поэму... кричали б: «Невнятица!» (Между двух революций. С. 20). В другом месте этих мемуаров (с. 288) Белый вкладывает в уста своему собеседнику Гершензону следующую фразу, якобы сказанную тем после постной лекции Белого: «Я же вас затащил читать, думая, что вы устроите там кавардак <полное лексическое совпадение со стихом Мандельштама! — С. П.>, что поставите все вверх дном.» Поручкой того, что мемуарист привел слова Гершензона не текстуально, а облек в привычный для себя словесный наряд, может служить стих из ПС 36: «В сознаныи нашем кавардак»...

В отличие от слова *студентик*, широко употребительного и не типичного для лексики Белого, о котором выше шла речь, слова *невнятица* и *невнятность* в значении «сложность духовного мира» — слова, на которых лежит особое беловское тавро. Даже сами по себе, без автобиографического подкрепления, они тоже являются своеобразной отсылкой к творчеству Белого. Вот еще несколько примеров приверженности Белого к ним:

...чтоб из сумятицы несвязной  
И из невнятиц бытия...

(ПС 32)

Так белоствольные березы  
Дрожат, невнятицей шепча...

(ПС 13)

См. также наугад взятые примеры из прозы Белого: «Петербург» — с. 45, 138, 145, 192; «Московский чудака» (М., 1927) — с. 14, 15, 34, 36, 37, 38, 39, 58, 68, 69, 107, 121, 184, 203, 236, 243;

«Котик Летаев» — с. 14, 15, 153, 217; а также «невнятицы Блока» («Между двух революций», с. 24—25, трижды), «океан невнятицы» (На рубеже двух столетий. — М.; Л., 1930. — С. 215), «невнятица» (Мастерство Гоголя. — М.; Л., 1934. — С. 304).

Еще одно свидетельство неосознанной стилизации писательской манеры адресата — чуждое Мандельштаму и навязчивое нарушение им классического метра рифмы, то есть введение вдобавок к традиционной конечной рифме рифмы в любом месте отдельной стихотворной строки или группы строк.

... Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак

Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок

Не бумажные дести, а вести спасают людей

Меж тобой и страной ледяная рождается связь —  
Так лежи, молодой, и лежи, бесконечно прямясь  
Да не спросят тебя молодые, грядущие — те —  
Каково тебе там — в пустоте, в чистоте, сироте!  
(№ 257)

И: Трехъярой окисью облитых в лак покатый  
Накатом истины сияющих сквозь воск.  
(№ 259)

Несколько примеров из Белого, для которого, напротив, подобное использование рифмы очень типично:

Над углями склоняясь, горишь  
Ты жарким, ярким дымным пылом. (V 173)  
Лег ризой снег. Зари  
Краснеет красный край  
В волнах зари умри!  
Умри — гори: сгорай!  
(У 182)

Иных, пустых, ночных... (V 187)  
Перемудрим, перевопросим,  
Не переспросим, не пойдем,  
Мечту безвременную бросим,  
По жизни бременной пройдем  
И не выносим...  
(ПС 64)

Взлетайте выше, злые мимы,  
Несясь вдоль крыши снеговой,  
Мигая мимо — в зимы, в димы, —  
Моей косматой головой  
(ПС 62)

**Безбурный царь! Как в старь, в лазури бури токи:  
В лазури бури свист и ветра свист несет.  
Несет, метет и веет свинцовый прах, далекий,  
Прогонит, гонит вновь; и вновь метет и веет.**  
(У 195)

**Горенье, пенье, озаренье глаз...**  
(357) и т.д.

Можно отметить еще и другие следы мандельштамовской «стилизации». Обычно он не склонен к пользованию архаизмами, и присутствие в семи коротких пьесах посвященного Белому цикла семи архаизмов следует, очевидно, относить за счет неосознанного повторения Мандельштамом особенностей его поэтики. В цикле встречаются слова: вежество, лиясь, очи (№ 285), брадатый (№ 259), виющийся (№ 260), брега и доколе (варианты пьесы № 259 и примеч. к № 174 X), причем некоторые не единожды.

Белый же, как известно, щедр на архаизмы, и слова и формы, подобные следующим, испещряют страницы его книг: брег З 23, П 48), бирюзы — N. plur (З 23), звездоочитый (У 191), хладный (П 80), серебро (У 172, П 132), хлад (П 181), условны речи (П 89), музыка приветствует с хор (ЗЛ 63), где можно отметить и архаическое ударение, и падежную форму; пена звезд (не звёзд) (П 86), уста (Петер., 172, 181, : П 75), перси (Петер., 161), ланиты (Петер., 167), чело (Петер., 172, П 97), вежды (П 78). Примеры можно с легкостью умножить во много раз.

Как приспособление к манере Белого следует оценивать и непринятые, нетрадиционные ударения, обычно чуждые Мандельштаму, и сложные прилагательные. К первой категории принадлежат слова: легбк (№ 257), выюга́ (вариант № 257 в комментарии к № 173 X, ср. у Блока в поэме «Двенадцать»). Они проясняются на фоне очень частых у Белого произвольных ударений типа: ша́кал (ЗЛ 236), ба́гриться (Петер., 115), конфётти (П 85), ша́ндал (П 74), Имману́ил (ЗЛ 229), брónи (род падеж — Петер., 305), бубенча́тые (Петер., 312), парчевая́ (ПС 39), задóхнется (ПС 50), Новодеви́чий монастырь (ПС 29); ко второй — сложные прилагательные, которых в рассматриваемых стихах Мандельштама слишком много, чтобы не заподозрить ориентацию на манеру Белого, поскольку Мандельштам сравнительно редко пользовался ими: голуботвердый, крупнозернистый, трехъярусный (№ 258), инакомерный (№ 174 X), трехъярый, меднохвойный, теплокрылатый (№ 259), толпокрылатый (№ 174 X); приверженность Белого к этим формам не вызывает сомнений, и достаточно взять, к примеру, ПС, чтобы в этом убедиться: краснобагровый, (7), широконосый, жестковолосый (14), белоголовый зеленосладкий, зеленогорький (17), темнолонный, белоко-

лонный (18), золотохохлый, бледноносый (20), пустоглазый (21), золотокарий (29), рясофорный (30), рукопростертый, цветоблеклый (31), седоволосый, черноволосый (34), чернокосмый (35), златокарий, граниторозовый, златоголовый, змеесочий (41), златоколесый (34), золотокосый (43), красножилетый (44), пухоперый (51), свинорылый, виеголовый (52), миротворный, милоглазый (55), алмазноглазый (66), многолюбимый (70).

Сложные прилагательные — частые гости и других сборников Белого. «Пепел», например, тоже дает обильный их урожай: жемчужнорозовый (110, 115), пестроцветный (116), живортутный (119), чернохохлый (127), сероперый, пестроперый, алмазноглазый (128), многовенцовый (150), многоребенчатый (23), чернодырый (64), медноржавый (23), искрометный (30).

В зависимости от творчества Белого стоит, по-видимому, и то, что его образ ассоциируется у Мандельштама с зимой и кругом занятий и предметов, связанных с этим временем года, поскольку зима, вьюга, метель, снег — постоянные фоны пьес Белого и заглавия его некоторых прозаических вещей («Северная симфония», «Кубок метелей»). Известную роль, конечно, сыграли здесь и сепульхарная тематика пьес (зима, холод, — хтонические метафоры), и самое время смерти Белого (январь). За счет их следует относить следующие отрывки из пьес беловского ряда: меж тобой и страной ледяная рождается связь (№ 257), гипсовые пальцы, не держащие пера (№ 258), молчит, как устрица (№ 263, поле значений — холод). Иного происхождения, однако:

Затеял кавардак, перекрутил снежок (№ 263),  
Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголек<sup>7</sup>  
(№ 257),

Конькобежец и первенец, веком гонимый вашей  
Под морозную пыль образуемых вновь падежей  
(№ 257),

... Где прямизна речей,  
Запутанных, как честные зигзаги  
У конькобежца в пламень голубой,  
Железный пух в морозной крутят тяге,  
С голуботвердой чокаясь рекой.  
(№ 258)

О зиме свидетельствуют слова — снежок (2 раза), морозный (2 раза), конькобежец (2 раза), голуботвердая, т.е. покрытая льдом.

В последнем отрывке к Белому может восходить слов *зигзаг*. Это малоупотребительное существительное, быть может, выплыло из «Петербурга», где оно появляется с обращающей на себя внимание частотой (с. 22, 33, 45, 78, 81, 93, 95, 224, 239, 361).

В связи с проблемой «беловского субстрата» следует упомянуть, что в одном из восьмистиший (№ 249), отпочковавшемся от пьесы «10 января» (№ 258)<sup>8</sup>, видны следы его былой принадлежности к циклу: сочетание — голуботвердый глаз (реальная черта облика поэта и след его приверженности к сложным прилагательным) и глагол — юродствовать (отражает тему «шутско-юрод»).

Странным совпадением с Белым (вне рамок рассматриваемого цикла!) оказывается заглавие книги Мандельштама «Шум времени», параллель к которому — письмо Белого к Блоку, конечно, Мандельштаму неизвестное: «Все личное, все житейски пустое, как-то умолкает в моей душе перед этой картиной: и я, прислушиваясь к шуму времени, глух решительно ко всему» (Письмо Белого к Блоку № 224 от 20 окт. 1911 г. // Госуд. Лит. Музей. Летописи. Кн. седьмая. — М., 1940: Александр Блок и Андрей Белый Переписка).

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В примечании к № 173 своего издания Н. И. Харджиев справедливо отмечает, что бирюзовый — излюбленный цвет Белого.

<sup>2</sup> Ссылки на произведения Белого даются по следующим изданиям (указывается соответствующая литература и страница или № стихотворения): Первое свидание. — Пг., 1921 (ПС); Звезда. — Пг., 1922 (З); Золото в лазури. — М., 1904 (ЗЛ); Пепел. — М., 1929 (П); Королева и рыцари. — Пг., 1919 (К); После разлуки. — Пб.; Берлин, 1922 (ПР); «Урна» // Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1966 (У); Петербург. — Л., 1981 (Петер.); Котик Летаев. — Пг., 1922 (КЛ).

<sup>3</sup> Дневник М. А. Кузмина за 1934 год. Машинописная копия Ю. И. Юркуна. С. 79 (оригинал утрачен).

<sup>4</sup> Фрагмент опубликован Н. И. Харджиевым в прим. к № 173.

<sup>5</sup> Менее вероятно, что Мандельштам, называя Белого «бубенцом», имел в виду его писательскую деятельность.

<sup>6</sup> Этот текст Харджиев приводит в своем комментарии к № 173.

<sup>7</sup> Исправляем нарушающую смысл пунктуацию американского издания, где запятая стоит после слова «снежок».

## ТРИ ГОДА В РУССКОМ ПАРИЖЕ

Т. П. Милютина

С осени 1930 года до конца 1933-го я прожила в Париже. Приехала я туда из Эстонии, девятнадцатилетней, только что вышедшей замуж. Мой муж — Иван Аркадьевич Лаговский — читал лекции в Русском богословском институте и был одним из руководителей Русского студенческого христианского движения.

Повезло мне необычайно — все три года я не имела никакого отношения к той части русской эмиграции, которая раздиралась разногласиями политических толков и была едина только в одном — в неприятии всего советского. Я же попала в круг друзей и знакомых моего мужа, большинство которых в начале 1920 годов были высланы из Советского Союза как религиозные философы.

Большинство этих замечательных людей мне посчастливилось увидеть уже в 1928 году, когда я, только что перешедшая в последний класс Тартуской гимназии, попала во Францию на Общий съезд Движенья. В Тарту был студенческий кружок Движенья, была возможность кого-то послать, но студенты не могли пропускать сентябрь, а умный директор гимназии меня отпустил, сказав, что это будет мне духовный багаж на всю жизнь. Так я увидела и услышала Бердяева, отца Сергия Булгакова, Зеньковского, Вышеславцева, Вейдле, Федотова, Вл. Ильина... Они были руководителями и доброжелателями Движенья, и их доклады делали значительными съезды, собрания, семинары.

Я была очень молода, поэтому в памяти у меня остались не умные мысли и высказывания, а все необычное и — прочнее всего — смешное. Поэтому запомнила я свою парижскую жизнь — крайне субъективно.

В сентябре 1928 г. съезд Движения был устроен под Амьеном, в замке Савёз, любезно предоставленном его собственником на время съезда. Там был чудесный цветник и парк. Заседания проводились преимущественно на открытом воздухе, на газоне между замком и цветником. Душой съезда был председатель

Движения профессор Зеньковский. На открытии съезда Василий Васильевич говорил о нашем одиночестве в огромном равнодушном мире. «Кто откликнется на наш призыв?» — воскликнул Василий Васильевич и замолчал. В ту же секунду осел, пасшийся неподалеку на парковой лужайке, бодро прокричал свое «и-а». Хототу было до слез, веселее всех смеялся докладчик. Так и осталось неизвестным — сам ли осел был таким сообразительным, или кто-то — зная ораторские приемы Василия Васильевича — в нужную минуту дернул его за хвост.

Съезд кончался. На прощальном дружеском обеде произносились речи. Василия Васильевича просили огласить письмо, якобы посланное кем-то не попавшим на съезд. На самом деле все письмо было составлено из мыслей и фраз самого Василия Васильевича. Когда ничего не подозревавший Зеньковский дошел до своей излюбленной фразы, которой он деликатно прерывал какие-нибудь глупые высказывания: «И в этом есть своя правда, господа, но, в сущности, это неправильно» — смех уже нельзя было удержать.

Первое, куда я попала в сентябре 1930 года, был общий съезд Движения в местечке Монфор, недалеко от Парижа. Это была территория французских молодежных лагерей. Длинные деревянные бараки служили нам: один — столовой, другой — залом для собраний, третий — походной церковью, которая напоминала скорее лес, до того была в цветах и ветках. Были и бараки для гостей и профессуры, и мужской барак, и, наконец, — женский, с нескончаемыми, оживленными разговорами. Душой этого нашего женского барака была Елизавета Юрьевна Скобцова — будущая мать Мария. Я видела ее впервые и была совершенно поражена и пленена. Внешне она была, наверное, даже непривлекательна: очень беспорядочная, совершенно не обращающая внимания на свою одежду, очень близорукая. Но эти близорукие глаза так умно поблескивали за стеклами очков, румяное лицо улыбалось, а речи были до того напористы, такая убежденность была в ее высказываниях, так страстно она была одержима какой-нибудь идеей или планом, что невозможно было не верить в ее правоту, в абсолютную необходимость того, что сейчас так горело, так жгло ее душу. Я никогда не слышала, чтобы она о чем-нибудь говорила равнодушно. Если для нее какая-то тема не звучала — она просто не вступала в разговор. В тот период ее сердце было полно жалости к русским рабочим во французской провинции. Она рассказывала о своих поездках, о беседах с рабочими, о стремлении вырвать их из пьяной и бессмысленной жизни, о том, в какой тоске и скуке они живут.

Не то, что мир во зле лежит, не так!  
Но он лежит в такой тоске дремучей!

Все сумерки, а не огонь и мрак,  
Все дождичек — не грозные тучи.  
Ты покарал за первородный грех  
Не ранами, не гибелью, не мукой —  
Ты в мире просто уничтожил смех  
И все пронзил тоской и скукой.

Эти строки написаны Елизаветой Юрьевой во время поездки в Гренобль. Она была секретарем нашего Движения для провинции.

Но и внешнее благополучие и духовная успокоенность совсем не устраивали ее:

Посты и куличи. Добротный быт.  
Ложиться в полночь, подниматься в девять.  
Размеренность во всем — в любви и гнев.  
Нет, этим дух уже по горло сыт.  
Не только надо этот быт сломать,  
Но и себя сломать и искалечить,  
И непомерность всю поднять на плечи  
И вихрями чужой покой взорвать.

Необычайная жизненность, энергия, бунтарство были в ней. После очередного дня съезда, напряженного и загруженного докладами (а среди докладчиков были Бердяев и о. Сергей Булгаков), мы приходили к себе в барак и должны были бы отдохнуть и спать. Но тут-то и начинались разговоры с Елизаветой Юрьевой, которые кончались глубокой ночью. Она была бессонная и неутомимая.

Много лет спустя, в годы немецкой оккупации, колючая проволока окружила подобный молодежный лагерь в Кампье. Бараки были использованы под концентрационный лагерь, куда свозили заключенных из парижских тюрем. Туда 21 апреля 1943 года привезли из Форта Роменвиль Елизавету Юрьевну, оттуда ее отправляли в Германию, в Равенсбрюк, на смерть.

Я очень испугалась, когда впервые увидела нервный тик Бердяева. В двухтомнике «Блок в воспоминаниях современников» приводится выдержка из письма Блока — Белому: «У Мережковских был журфикс с высыванием Бердяевского языка и другими ужасами.» Комментатор пишет: «Имеется в виду недуг Н. А. Бердяева — конвульсии языка во время говорения.» Это не совсем правильно. Именно когда Бердяев говорил, делал доклад, и тик случался реже. На всех конференциях и заседаниях Николай Александрович сидел в президиуме — на виду у всех. Очень боялся фотографов, так как время от времени его рот широко раскрывался, язык как бы вываливался, голова судорожно заки-

дывалась, правая рука поднималась к голове. Это было очень страшно, все старались делать вид, что не замечают.

На один из съездов Движения, проходивший в Бьервиле, была написана прекрасная поэма-пародия — «Бьервильский бой». Там есть такие строки:

А Лопухин все пел и грозно  
Смотрел на присмиривший зал.  
Уж раза два ему серьезно  
Язык Бердяев показал.

Рассказывали о случае на экуменическом съезде в Англии. На православном богослужении какой-то англичанин, видя эти страшные гримасы, решил, что человек передразнивает священнослужителя. Он подошел к Бердяеву с требованием, чтобы тот покинул храм. Потом, узнав, кто это и в чем дело, был в отчаянии, не знал, как загладить.

На этом же съезде профессор Флоровский промочил ноги. Один из студентов Богословского института дал ему свои сухие носки. На пятке Георгия Васильевича засветилась большая дыра. Проф. Зеньковский сказал ему об этом, на что Флоровский безмятежно ответил, что носки не его!

Бердяев очень любил собак. Рассказывали, что он однажды в Берлине устремился за шотландским терьером, которого вела на поводке немолодая дама. Возмущенная настойчивым преследованием, дама остановилась и потребовала прекратить погоню. Тогда — будто бы — Бердяев протянул руки по направлению к собаке и воскликнул: «Но она так прекрасна!» Рассказчики весело утверждали, что дама, уверенная, что преследуют ее, была обижена чрезвычайно.

Значительно позже, в какой-то очередной праздник Движения, было устроено шуточное заседание Религиозно-философской академии. На небольшом возвышении, за столом, сидели шесть человек, никак не изменивших своей наружности и ничем внешне не напоминавших тех, за кого они собирались говорить. Сбоку, в первом ряду сидели наши «киты», предчувствовавшие, что их будут пародировать. Настроение у всех было напряженное — боялись бестактности. Народу собралось очень много и все смотрели не на «артистов», а на наших маститых профессоров. Особенно недовольные лица были у Бердяева и Вышеславцева, но как весело, от души они потом смеялись, да и все остальные. Наши умные молодые мужчины блестяще составили речи. С первых же фраз можно было угадать, кто говорит. Никакого внешнего подражания не было, все было умно и тонко. Темой всех речей, по трафарету, был взят «жил был у бабушки серенький козлик». Пародировали Бердяева, Зеньковского,

Федотова, Вышеславцева, Ильина, Лаговского. Впоследствии все долгое время вспоминали этот веселый вечер.

Самым красивым, элегантным и благополучным был профессор Вышеславцев. Он это знал. Во всяком случае когда уже несколько лет спустя мы хлопотали по устройству его лекции в Тарту и гордились, что достали кафедру, за которой он мог бы стоять во время лекции, он категорически и даже с негодованием отказался, сказав, что не будет видно его ног! Это нас всех и поразило, и развеселило.

В вышедшей в 1980 году в издательстве «Мысль» книге В. А. Кувакина «Религиозная философия в России. Начало XX века» упомянуты почти все. Материал дан богатейший, и если откинуть оценки и думать самому, то можно получить много. Меня удивило, что Религиозно-философскую академию Кувакин считал учебным заведением и сказал, что она не оправдала себя, т. к. не дала сколько-нибудь известных учеников. А она была — братство религиозных мыслителей!

Профессор Карташев был назван религиозным писателем, а он знаток истории Церкви. О лекциях его все отзывались с восторгом. Он как будто бы только что побывал на одном из Вселенских Соборов, споры отцов Церкви еще горели в его сердце, и он входил в аудиторию, чтобы поделиться с молодыми друзьями тем, что еще кипело, не улеглось в его душе. Одна такая лекция решила судьбу Всеволода Дунаева, приехавшего из Тарту в Париж для поступления в Богословский институт. Молодой человек ужаснулся условиям в общежитии, твердо решил уезжать обратно. Один день был на занятиях и, после лекции Карташева, примирился со всеми невзгодами — очарованный и покоренный.

Интересна и хороша была и молодежь Движения. Все жили более чем скромно, но никого это не угнетало. Я что-то не припомню среди нас материально благополучных. Всяких начинаний и занятий было у нас выше головы: и детская работа, где мы старались этих маленьких почти уже французов приобщить к русской культуре, и кружки, и летние лагеря, и съезды. По четвергам и воскресеньям для маленьких — воскресная школа, для школьников постарше — для мальчиков кружки «Витязей», для девочек — «Дружинниц».

Старалась не пропускать литературные чтения. Ходила и на «Зеленую лампу», но Гиппиус и Мережковский казались мне неискренними и желчными. Мережковский тогда искусно жонглировал огромнейшим материалом апокрифов и исторических выдержек. Получалась интереснейшая мозаика. Но очень мешало чувство неорганичности этой постройке, казалось, что все можно перетасовать иначе — и смысл тогда тоже станет иным.

Холодом и уверенностью в себе веяло от Бунина. Сквозь облик великого мастера все время просвечивал пренебрежительный

человек. Это впечатление не изменилось и в 1938 г., когда Бунин — лауреат Нобелевской премии — приезжал в Прибалтику, куда мы к тому времени вернулись.

Умной, милой и веселой была Тэффи. Это она, впоследствии, единственная, одобрила большого Куприна за его отъезд в Советский Союз и среди всех злобных и возмущенных писательских выкриков сказала свое верное слово, что не Куприн бросил всех, а они все давно, давно его оставили.

Интересно было на чтениях Ходасевича. Он тогда писал прозу — своего «Державина», теперь и у нас напечатанного. Был он совсем больной, серо-желтый. У него тогда были личные горести, и мы все очень ему сочувствовали.

Видела я тогда на чтениях красавицу Нину Берберову. Ее романом «Книга о счастье» все тогда зачитывались.

Среди всей эмигрантской разногласицы писатели и поэты были как некие острова. Особенно одиноко и отчужденно стояла среди всех Марина Цветаева. На ее чтения я ходила все годы.

Эти чтения устраивались не часто, обычно в клубе «Возвращенцев». Правая эмиграция косилась на всех, ходивших в этот клуб. В те времена не было и речи о каком-либо реальном возвращении в Советский Союз, но во всяком случае члены этого клуба, все эти взъерошенные молодые люди, твердо и правильно стояли на том, что в отрыве от Родины нет правды. Мне очень запомнилось первое впечатление. Это были юношеские стихи. Я закрывала глаза и видела особенную, пленительную девушку, думающую и чувствующую не так, как другие, знающую для выражения этого неповторимого свои удивительные, одной ей подвластные слова. Я открывала глаза — и у меня физически начинало болеть сердце. Передо мной была немолодая, небрежно и неумело одетая женщина. От нее веяло неуютом и полной неприспособленностью к жизни. Неровно подстриженные волосы спереди челкой доходили до бровей. От этого лицо теряло свои естественные пропорции, становилось тяжелым и некрасивым. Только глаза были умные и задумчивые и смотрели далеко. Меня чрезвычайно мучил этот разрыв между реальной Цветаевой и той чудесной, из стихов. И только теперь, взглядываясь в фотографии, я вижу, как прекрасно лицо Марины Цветаевой.

Владимир Смоленский был очень красив. Я не знала тогда, что самая очаровательная и талантливая девушка нашей дружной молодой компании — Таисия Павлова — станет через несколько лет его женой.

Это о ней он писал:

Оттого, что я тебя люблю,  
Ласточку веселую мою,  
Мой чудесный золотой цветок,  
Мой в аду нетающий ледок, —

Там, на запредельных высотах,  
В недоступно близких небесах,  
Благостна, печальна и светла  
Божия улыбка расцвела.

Они прожили душа в душу 20 лет, и Тася была его опорой в страшные последние два года его жизни, когда он не говорил, оперированный по поводу рака горла. Его предсмертные стихи, изданные в Париже в 1963 году, невозможно спокойно читать.

Есть легкое тело, лежащее в тяжком страданье,  
Есть свет, что сияет в бессмертьи воспоминанья,  
Есть сердце, что бьется и стонет в безумном усилье,  
О, взмах белоснежных, уставших, страдающих крыльев.  
О, бедная Тася, ты плачешь, ты любишь страдая,  
Дай в вечности губы, мой ангел, моя дорогая.  
Да будет за все — за страданье, за гибель — награда  
Бессмертье с тобой — мне другого бессмертья не надо.  
Слышишь, Тася, любовь, что поет до скончания мира  
Перерезанным горлом и полуразбитою лирой.

Стихотворение Смоленского «Россия» выражает обостренное чувство Родины и таит в себе основную неправду эмиграции — не Родина должна быть с человеком, а человек обязан быть с Родиной.

Ты мне нужна, как ночь для снов,  
Как сила для удара,  
Как вдохновенье для стихов,  
Как искра для пожара.  
Ты мне нужна, как для струны  
Руки прикосновение,  
Как высота для крутизны,  
Как бездна для паденья.  
Так для корней нужна земля,  
А солнце для лазури.  
Ты мне нужна, как воздух — для  
В громах летящей бури.  
Нужна, как горло соловью,  
Как меч и щит герою.  
Нужна в аду, нужна в раю,  
Но нет тебя со мною!

Довид Кнут медлительно читал длинные строфы своих стихов. Впервые в номере втором «Вестника русских добровольцев, партизан и участников Сопротивления» (Париж, 1947), некоторое время бывшем у меня в руках, я прочла, что жена Довида Кнута Ариадна Скрябина — дочь композитора — активно участвовала

во французском Соппротивлении, из протеста против антисемитизма приняла имя Сарры Кнут, была замучена Пэтэновскими жандармами. В Тулузе ей поставлен памятник. Теперь есть о ней упоминания и у нас: у писателей Льва Любимова и Эмиля Миндлина и в сборнике «Против общего врага» в статье Кривошеина.

Весь русский Париж, да и во всех странах «русского рассеяния» с интересом читали толстый литературный журнал «Современные записки», душой и одним из редакторов которого был Илья Исидорович Бунаков (Фондаминский). Это был один из умнейших людей русского Парижа, настолько мало чувствовавший себя евреем, что не понимал необходимости отъезда из оккупированного Парижа. И он же, будучи арестован, сознательно отказался от возможного побега, чтобы разделить участь евреев. Побег подготавливала тогда еще бывшая на свободе мать Мария.

Однажды из любопытства я была на собрании молодежных политических организаций эмиграции, которые рекламировали свои программы. Трудно было поверить в серьезность этих программ — настолько далеки от жизни, а иногда и попросту глупы они были. И какое количество! Больше всех удивили меня «Младороссы». Представителями их были модные, щеголеватые молодые люди — они были согласны со всем, что было провозглашено в Советском Союзе, плюс — наследственная монархия! Я слышала, что их руководителей очень огорчало равнодушие последнего из Романовых к знаниям и заинтересованность только в футболе. Каждая организация ненавидела другую и утверждала свою правоту.

Две главные газеты русского Парижа — правая «Возрождение» и левая «Последние новости», — хотя и конкурировали друг с другом, но держались вполне лояльно. Но среди читателей обеих газет были пониже уровнем злопыхатели, которые «Возрождение» называли «Вырождением», а «Последние новости» — «Последними гадостями».

Этих разделений было еще мало: весной 1931 года русский Париж был разодран на две неравные части церковным расколом. До той поры большинство православных русских приходов подчинялось Московской патриархии. В марте 1931 года был созван в Париже церковный собор, состоявший из 6 архиереев и 200 священников, который постановил окончательно отмежеваться от Москвы и перейти в ведение Константинопольского патриарха. Только епископ Вениамин (ректор Русского богословского института) и два монаха-священника отказались подчиниться этому постановлению. К ним примкнула небольшая группа «мирян». Среди них, согласно своим убеждениям, был мой муж. Страсти были накалены ужасно. Иначе как большевиками нас не называли.

Лето 31-го года мы проводили на побережье Средиземного моря, недалеко от Канн. Из Эстонии приехала моя мама! Какое это было сияющее счастьем лето! Ласковое море, горячий песок пляжа, свежая прохлада гольфных лужаек, где мы всегда отдыхали, общение с приятными людьми — образовалась целая веселая и умная компания — весь этот счастливый мир внезапно треснул и раскололся из-за пришедшего из Парижа письма. Русский богословский институт, где мой муж был лектором, сообщал, что он уволен с работы за свою принадлежность к Московской патриархии. Таким образом мой муж становился безработным.

Это тяжелое положение вскоре благополучно разрешилось: Движение было широким взглядом и хранило независимость. Моему мужу было поручено платное редактирование журнала Движения и, таким образом, наша покачнувшаяся жизнь снова стала на свое место. Но воспоминание об этом чувстве беспомощности, выброшенности в пустоту, чужбине, на которой нет никому до тебя дела, осталось в моей памяти навсегда.

Поэтому так больно ударило мне в сердце, когда я, вернувшись на короткое время в Париж, увидела на его улицах безработных.

Из газет было известно, что в Европе экономический кризис. Предприятия сокращали число рабочих и освобождались в первую очередь от иностранцев. К чести Франции надо сказать, что семейных не увольняли.

На сентябрь я уехала из Парижа на океан (выше Бордо), в Движенский девичий лагерь. До этого там был лагерь для девочек. Молодые руководительницы, а также старшие девочки остались и на сентябрь. Кроме того, туда приехали самые разнообразные девушки старше 18 лет. Тут была и вся наша добрая и дружная компания, и совершенно посторонние, узнавшие о лагере из газетных объявлений. Одни — чтобы не забыть или выучить русский язык, другие — просто, чтобы пожить на океане.

Немного позднее в лагерь приехала отдыхать Елизавета Юрьевна. По вечерам она вела беседы с девушками на самые разнообразные темы. Даже самые легкомысленные и равнодушные не могли не слушать ее — она всегда говорила со страстным напором, убежденно и искренно. Утро все проходило на пляже, но после обеда был священный «тихий час», когда все обязаны были отдыхать. У нашей компании был договор с Елизаветой Юрьевной отдыхать вместе. Была наша, найденная нами лужайка, окаймленная цветущим вереском и низенькими соснами. Мы сидели коричневыми спинами к солнцу и, обычно, вязали. Елизавета Юрьевна сидела в тени. Все наши старания ее раздеть и уложить загорать не увенчались успехом. Она или рассказывала

нам, или заставляла нас говорить, а сама вышивала. Это вышивание было необычно и очень нас занимало. Между кружками пальцев была натянута простая материя, на которой ровно ничего не было нарисовано. А Елизавета Юрьевна рисовала прекрасно! На этой поверхности появлялись причудливые рыбы, горбились их спины, сверкала чешуя, извивались хвосты. Елизавета Юрьевна знала стелющиеся и покрывающие швы старинного иконного шитья, и нитки, подобранные ею, были необычайных, перекликающихся тонов. На эти рыбы ложилась тонкая сеть, к ним протягивались руки, над ними возникали согнувшиеся, с изумленными лицами фигуры рыбаков-апостолов. Так, к концу нашего месячного отдыха была вышита Елизаветой Юрьевной икона на тему из Евангелия о лове рыбы. Композиции ее икон всегда были необычны. Например — уже позднее — я видела вышитую ею икону Страстного Благовещения (иногда Страстная Пятница приходится на 25-е марта). Вместо лилии в руках архангела был крест.

Мы умоляли Елизавету Юрьевну в каждый тихий час рассказывать нам что-нибудь из своей молодости. Мы прекрасно знали, что молодость ее была полна исканий и раздумий. Это был Цех поэтов, Гумилев и Ахматова, башня Вячеслава Иванова и Блок, над всем и всегда — Блок.

Когда Елизавета Юрьевна рассказывала о своем первом посещении Блока, я сразу же представляла себе ее дочь Гаяну. Вот такой яркой, румяной девушкой, по-мальчишески нескладной и резкой в движениях, вошла она к Блоку. Такого румянца, пожалуй, даже волнение не могло потушить. Слушая рассказ, мы все хором заявляли Елизавете Юрьевне, что она попросту была влюблена в Блока. Елизавета Юрьевна ответила нам, что в те времена не было ни одной думающей девушки в России, которая не была бы влюблена в Блока. Никто из нас тогда не знал, что чувство это было неизмеримо больше и сложнее влюбленности и прошло через всю жизнь.

В последний вечер девичьего лагеря все руководительницы собрались в крошечной комнатке заведующей лагерем — Марии Павловны Толстой. Было тесно, сидели прижавшись друг к другу, говорили о разном и принялись определять понимание счастья. Большинство считало счастьем взаимную любовь. Мне запомнились два определения.

Дочь отца Сергея Булгакова — Мария Сергеевна — все еще сумрачная и трагическая после развода со своим трудным и странным мужем (теперь я знаю, что это был герой «Поэмы о горе» и «Поэмы конца», оставивший Марину Цветаеву ради Марии Сергеевны) — сказала, что счастье может быть и в том, чтобы бросить себя под ноги человеку, о котором знаешь, что он этого не стоит.

А Елизавета Юрьевна сказала, что счастье в полнейшем отказе от себя и служении людям.

Обе сказали о себе правду.

Я вернулась в Париж и была потрясена количеством безработных на его улицах. Осенью 1931 года безработица была в разгаре. Заводы и предприятия освобождались от ненужной им рабочей силы — преимущественно от русских. Перестав зарабатывать и не имея на чужбине никаких корней, они очень быстро оказывались под открытым небом. Станции метро на ночь закрываются, поэтому ночевать приходилось на скамейках бульваров или под арками мостов, у самой воды. Русские общественные организации старались помочь в этом бедствии, собирая деньги и покупая на них талоны на обеды и ночлеги. Всюду, где производилась бесплатная выдача этих талонов, выстраивались непривычные для парижан очереди.

Хотя люди были самые разнообразные, но какая-то печать отверженности уже легла на их лица, бездомность помяла их одежду, и в толпе прохожих можно было сразу и безошибочно узнать безработного. Большинство даже и не пыталось искать работу — это было безнадежно. Двери ночлежных домов Армии Спасения открывались в 7 вечера и принимали поток людей, сумрачных и усталых от бесцельно и бездомно проведенного дня, промокших и продрогших, если этот день был еще и дождливым. У тех, кому не досталось талона на ночлег, была возможность переночевать в бесплатной ночлежке. Это был огромный зал с длинными рядами скамеек, вдоль которых, на уровне груди сидящих, был натянут толстый канат. На этот канат безработный опирался своими скрещенными руками, склонял на руки голову и так засыпал. Рано утром канаты отвязывали. Спящие вздрагивали, просыпались — для них начинался тяжелый день, с бесконечными хождениями по улицам огромного, безжалостного города.

Наша молодая компания очень близко приняла к сердцу обрушившееся на русских бедствие. Хотелось хоть чем-нибудь помочь, невозможно было ничего не предпринимать. Вначале мы смогли осуществить только самый минимум — дали возможность какой-то части русских безработных в течение дня иметь крышу над головой. Движение дало нам в пользование большой зал во флигеле. Первое время мы решили собирать между собой деньги на покупку сахара, чая и булки. Со второго же дня существования нашей чайной помещение наполнилось до отказа. Здесь безработные могли спокойно сидеть в тепле, читая газеты и журналы, которые нам сразу же стали бесплатно присылать редакции, пили сладкий чай с булкой, а очередная дежурная успевала только наливать. О нашей «Чайной для безработных» стали писать в газетах, главным образом журналисты Любимов и Днепров (Рощин), оба впоследствии вернувшиеся на Родину.

От самых различных людей стали поступать деньги для чайной. Уже мы смогли покупать талоны на ночлег в ночлежках Армии Спасения и тут же раздавали нашим посетителям, уже чайная превратилась в столовую. В больших котлах варился густой мясной суп. Движение давало нам бесплатно помещение и газ; наша молодая компания работала вдохновенно; посетители чайной нам помогали, мы вместе покупали продукты, убирали в конце дня помещение. Таким образом деньги были нужны только на покупку продуктов. Ежедневно мы кормили около ста человек — деньги были нужны.

С утра и до вечера я была на бульваре Монпарнас, 10, где в большом особняке размещалось в те годы Движение. Дежурила в нашей столовой, помогала мужу перепечатывать материалы для «Вестника», вела группу маленьких по четвергам в нашей воскресно-четверговой школе. Я была очень нервнодушна к крошечной Марьюшке Татищевой, такая умная и очаровательная была девчурка. Ставили «Красную шапочку», и Марьюшка была волком. Впопыхах не сняли бантов, и за ушами волчьей маски возвышались два больших розовых банта. Такой незабываемый волк!

Однажды меня позвали к телефону, т. к. спрашивали «заведующую столовой для безработных». Никаких заведующих у нас не было, просто я была единственная замужняя в нашей компании, а следовательно, не работающая и могущая больше других участвовать в этом добром и дорогом для нас деле. Со страхом я выслушала, что меня просят приехать к пяти часам (адрес был около Елисейских Полей) и рассказать о нашей столовой, т. к. устраивается в нашу пользу «файф-о-клок»! Времени, чтобы поехать домой и переодеться, не было.

Большие, очень интересные по архитектуре и непохожие друг на друга дома, построенные в конце прошлого века на изумительных улицах, отходящих, как лучи, от Триумфальной Арки, всегда поражали мое воображение. Я вошла в подъезд указанного дома, по ковровой лестнице поднялась на второй этаж (во Франции он называется первым), двери были раскрыты, за столиком сидела нарядная дама и продавала входные билеты. Я робко сказала, что меня пригласила Елена Матвеевна Гаубе, что мое имя Тамара Лаговская. Позванная хозяйка всего этого начинания всплеснула руками, взглядевшись в меня, и сказала, что теперь ей понятно последнее слово телефонного разговора, Оказывается, я сказала: «Боюсь». Принялась меня целовать, спросила, могу ли я рассказывать на английском языке. Я ужаснулась и сказала: «Нет!» — «Ничего, переведем» — и я была введена в сияющую люстрами анфиладу комнат. Так я попала в совершенно иной круг русской эмиграции.

У многих состоятельных русских людей деньги находились в зарубежных банках, поэтому революция лишила их только

имущества и денег, находившихся в России. Попав за границу, они продолжали свою благополучную жизнь. В царское время барон Таубе был сенатором.

Елена Матвеевна читала о нас в газетах, собиралась послать деньги, но решила, что этого недостаточно, и с помощью своих друзей и знакомых организовала концерт с беспроигрышной лотереей. Тэффи согласилась прочесть свой рассказ. Надежда Плевицкая — спеть свои песни, какая-то очень привлекательная молоденькая балерина танцевала, кто-то очень хорошо играл на рояле. Наступила моя очередь. Боялась я ужасно, перевод даже помогал — была возможность собраться с мыслями. Думаю, что сама тема, моя молодость, мой скромный вид и моя взволнованность подействовали на всех: мне пожимали руки, Тэффи и Плевицкая меня целовали. До этого все приглядывалась к ним и прислушивалась к их разговору. Речь шла о стихотворении Тэффи «Березанька», которое Плевицкая собиралась превратить в песню, напевала тихонько мотив.

Был уже вечер, когда я приехала на «наш Монпарнас», прижимая к себе китайскую расписную фарфоровую коробку с крышкой. Ее кто-то выиграл в лотерею, сразу подарил мне, и в нее были положены все вырученные деньги — около двух тысяч, сумма большая по тем временам, обеспечивающая нашу столовую на много месяцев. Елена Матвеевна Таубе была очень милым и добрым человеком и осталась нашим доброжелателем и в будущем.

6-го мая 1932 года все русские были встряхнуты жестоким и бессмысленным поступком какого-то сумасшедшего — на вернисаже выставки был убит президент Франции Поль Думер. К несчастью, убийца оказался русским. Его фамилия была Горгулов. Вечерние газеты расхватывались народом, и уже слышалось: «Эти грязные русские». К чести Франции надо сказать, что уже в следующем выпуске всех газет со всей определенностью было напечатано, что нация не может нести ответственность за поступок одного безумца и что русские, живущие во Франции, не виноваты. Но на долгое время у всех осталось тяжелое чувство, все-таки вины. Вначале все думали, что это убийство политическое — у всех еще было свежо в памяти похищение генерала Кутепова. Никогда, ни в то время, ни теперь не возникает сомнения в том, кто совершил это преступление. Но относительно Горгулова все-таки все сошлись на том, что это был сумасшедший.

Весной 1932 года мы переменяли квартиру и переехали из Ванв в Исси-ле-Мулино (южные предместья Парижа).

Из окон нашего шестого этажа открывался волшебный вид. Особенно ночью. Светлым виденьем стоял над всем городом собор Святого Сердца. В полночь он светился еще и изнутри: в

нем совершалась особая месса — о грешном Париже! Грешный же Париж в это время веселился у подножия храма в ночных кабаре Монмартра. Дерзким пальцем вонзалась в небо вспыхивавшая рекламами Эйфелева башня. И над всей россыпью разноцветных огней — дымно-розовое парижское ночное небо.

Рядом с нами был блок новых домов с дешевыми квартирами, в которых поселилось много русских. Там жили наши друзья — семья художника Георгия Круг (впоследствии монаха и известного иконописца). Я дружила с его сестрой и была очень привязана к его маме — совершенно удивительному человеку. Бывая у них, я часто видела то игравшего около дома слavnого, белокурого, с вьющимися волосами мальчика лет восьми или девяти — Мура, сына Марины Цветаевой, то серьезную и строгую девушку, гладко причесанную и просто одетую — ее дочь Ариадну. А то и саму Марину Цветаеву с усталым лицом. Им жилось трудно, как и многим.

Долгие годы я считала, что семья Цветаевых жила в этом доме и только теперь узнала, что Марина Цветаева только приходила в гости к вдове Леонида Андреева, с которой была в дружбе, а жила сама в соседнем Ванв. Ее дочь Ариадна выделялась среди француженок простотой одежды, отсутствием шляпки. Летом в те годы принято было носить чулки, если же нет, то ножки должны были быть загорелыми, обутыми в лакированные лодочки, и на левой щиколотке носили браслет. У Ариадны ноги были попросту без чулок и туфли на низком каблуке. Летом 1933 года наше Исси наводнилось точно такими же, как Ариадна, милыми, спортивного вида девушками — без шляпок и украшений. Это были приехавшие из Германии люди, не желавшие жить при деспотической диктатуре Гитлера, вовсе не обязательно евреи.

Вдова Леонида Андреева жила со своими двумя сыновьями — Саввой и Валентином. Тин был младше, а Савва на два года старше меня. Оба бывали в молодежных кружках Движения. Савва был внешне очень похож на отца — непокорные волосы, сросшиеся брови, горячие темные глаза. Темперамента был неистового. Когда во внутреннем дворе играли в волейбол и мяч отбивал Савва, то надо было беречься. От азарта он не соизмерял силы удара, и мяч, летевший в стену, со страшной силой отскакивал от нее, поражая зазевавшегося. Савва увлекался балетом. Студия, в которой он занимался, находилась в одном из тупичков Латинского квартала, над ней помещалась студия художника Милиотти, где учился живописи Георгий Круг. Дедик, как мы его тогда называли, рассказывал, как старые француженки, мирно сидевшие тихими вечерами у своих крылец, изумленно поднимали свои лица от вязаний и разглядывали смуглого прекрасно сложенного обнаженного юношу, обтянутого по бедрам какой-то экзотической тканью, который вылетал

из дверей балетной студии, продолжая прыжки и пируэты на мостовой.

Савва был думающим юношей, и его интересно было послушать. Однажды он мне услужил, достав у Бальмонта понравившееся мне стихотворение. Дело в том, что на одном из чтений Бальмонта (тогда уже довольно-таки опустившегося и жившего на случайные литературные заработки) среди массы читавшихся им стихов, напевных и переливных, но совершенно неуловимых, вдруг прозвучало одно законченное. Зал оживился, было много аплодисментов, я запомнила только начало и попросила Савву достать стихотворение. Через несколько дней он вручил мне листок, на котором было напечатано на машинке:

Слова любви всегда бессвязны,  
Они дрожат, они алмазны,  
Как в час предутренний звезда.  
Они журчат, как ключ в пустыне,  
С начала мира и доньше,  
И будут первыми всегда.  
Всегда дробясь, повсюду цельны,  
Как свет, как воздух беспредельны,  
Легки, как всплески в тростниках,  
Как крики птицы опьяненной,  
С другою птицею сплетенной  
В летучем беге, в облаках...

Машинка не печатала букву «к», и эти легкие, точно вспархивающие буквы, вписанные рукой Бальмонта, в свою очередь, говорили о летучем беге и казались мне птицами. Внизу была подпись Бальмонта.

Добрая дружба связывала моего мужа с Владимиром Николаевичем Ильным. Талантлив он был фантастически. Ни у кого из наших профессоров я не видела во время выступлений каких-либо конспектов, но все-же они выступали с заранее продуманным материалом. И только Ильин думал и развивал данную ему тему во время самого доклада. Говорили, что он кончил три «смежных» факультета. Кажется, философский, математический и консерваторию. Писал собственные композиции. Говорил, что, когда остается в комнате один, его мучительно начинают окружать самые разнообразные звучания, будто гигантский оркестр настраивает свои инструменты. Спастись от этого можно было, только выбрав из этого хаоса нужные сочетания и записав их. Но, записав, надо было их и проиграть. В помещении Движения, в зале, стоял рояль. Рядом висело расписание — кто, за кем и когда мог пользоваться роялем. Владимир Николаевич никогда не мог уложиться в свои полтора часа, чувствовал, что

за его спиной уже стоит следующий претендент, страшно раздражался. Однажды вскочил и хватил о пол табурет. Тот разлетелся вдребезги!

Переехав в тот же блок домов, где бывала Цветаева, который находился в Исси-ле-Мулино на рю де Клармар, Ильин стал часто бывать у нас. Придя после переезда, он с волнением и совершенно серьезно жаловался на то, что он сам причина своих бед. «Понимаете, — говорил он, — моя хозяйка типа ведьмы! Типа ведьмы! Мне молебен отслужить и ладаном покурить, я же, боясь клопов, серную дезинфекцию сделал! А кому серой курят?! Отсюда все беды!» Потом я с изумлением узнала, что хозяйка «типа ведьмы» была вдова Леонида Андреева. Думала, как несправедлив! Но не так давно в «Неизданных письмах» Марины Цветаевой я прочла ее характеристику Анны Ильиничны Андреевой: «Своевольна, тяжела, сумасбродна, внезапна, совершенно непонятна... беседовать не умеет, никогда не банальна. Неучтима и неподсудна...» (Из письма Марины Цветаевой О. Е. Черновой от 14 февр. 1925 года).

Профессор Ильин читал лекции в Русском богословском институте и до переселения в Исси там и жил. Студенты института охотно и весело рассказывали о нем всякие истории. Уверяли, что на деньги, полученные за книгу «Всенощное бдение», Ильин купил модные брюки. С добродушным ехидством называли их «всенощные брюки» еще и потому, что Владимир Николаевич ночью ускользал с территории института, чтобы потанцевать. Однажды, когда он в носках, держа лакированные туфли в руках, спускался по лестнице, чтобы исчезнуть — его увидел профессор Безобразов (впоследствии отец Кассиан). Так как он сильно заикался, то его горестно-вопросительное восклицание получилось таким: «На бабал?»

В те годы увлекались чарльстоном, а это требовало тренировки. Вот Владимир Николаевич и упражнялся в своей комнате на втором этаже. Живший под ним на нижнем этаже ректор института епископ Вениамин, человек добрейший и восторженный, слыша шорохи наверху, принял их за земные поклоны. Умилился и за обедом в трапезной произнес речь о том, как мы легко, как безжалостно осуждаем человека, считаем его легкомысленным (все поняли, о ком речь), а ему, грешному, посчастливилось проникнуть в тайну души, в подвижничество — глубокой ночью кладутся земные поклоны! Не выдержав, совершенно красный, Ильин выбежал из трапезной, а епископ Вениамин умиленно счел это смиреньем и скромностью и об этом тоже сказал прочувствованное слово.

Раз уж вспомнился Богословский институт, невозможно не рассказать случай с архимандритом Иоанном. Он любил покушать и умел себе приготовить. За это его студенты прозвали — отец Молоховец (фамилия составительницы старинной кули-

нарной книги). Весело рассказывали, как один благочестивый шофер приобрел собственную машину и хотел ее освятить. Пригласил отца Молоховца отслужить молебен. Тот рассудил, что автомобиль можно назвать храминой и взял чин освящения дома. Все шло благополучно, пока отец архимандрит не возгласил: «О еже стояти храмине сей недвижно на камене сем!» Произошло общее замешательство.

Душой Богословского института был отец Сергей Булгаков. Я даже не решаюсь рассказывать о нем — слишком велика дистанция. Я его всегда чувствовала великим, несмотря на простоту и доброту его отношения. К сожалению, повороты в моей судьбе трижды полностью уничтожали мою переписку. В марте 1949 года погибло письмо из Парижа с описанием последнего года жизни отца Сергея. Уже оперированный по поводу рака горла, не могущий говорить, он продолжал совершать богослужения. Безмолвные. Собиравшие массу молящихся.

Из-за того, что мой муж дружил с Ильиным, одна из передряг в жизни Владимира Николаевича произошла на моих глазах. Он был очень увлекающийся человек, тогда еще не женатый, совершенно потерял голову, влюбившись в молоденькую девушку, приехавшую из Эстонии в Париж для поступления в Сорбонну. Едва 18-летней Тане было лестно обожание известного профессора. Дядюшка Тани, у которого она жила, обеспокоенный стремительно развивавшимися событиями, написал родителям Тани, что в нее влюбился профессор, из которого уже сыплется песок! Каким-то образом содержание этого письма стало известно Ильину. Он вбежал совершенно взъерошенный в тихую комнату «Вестника», где я перепечатывала очередную статью для журнала. Настойчиво требовал от меня немедленного ответа: «Сыплется или не сыплется?» Ничего не понимая и испуганная, я наугад ответила, что не сыплется. Это его несколько успокоило, и он сказал, что ему нужны брюки для секунданта, т. к. он вызвал на дуэль (он сказал фамилию — это был дядюшка Тани!), а у его секунданта (он тоже назвал фамилию) такие брюки, что их брюками невозможно назвать. Я знала этого молодого человека — умного, тонкого ценителя поэзии, совершенно к жизни не приспособленного и, действительно, одетого во что-то весьма приблизительное. Брюки сразу же достали из запаса мужской одежды, которую присылали со всех концов для раздачи безработным. Дуэли, конечно, не было. Благоразумный дядюшка не принял вызова. Таню отправили к родителям — с Сорбонной у нее не очень получалось. А очень мне симпатичный секундант с тех пор какое-то время ходил в хороших брюках.

По воскресеньям наша столовая была закрыта, и мы частенько всей компанией вместе с нашими умными и остроумными мужчинами уезжали в окрестности Парижа. Чаще всего это был Бу-

живаль, Марли или Фонтенебло. Нашим «путеводителем» всегда был Юрий Павлович Казачкин, спортивный, подтянутый, с картой того кусочка местности, куда мы отправлялись. Он был энергичный и неизменно веселый. За участие в Сопrotивлении он был арестован весной 1943 года, был в Бухенвальде, чудом вышел живым, правда, с совершенно растроеным здоровьем.

Иногда по воскресеньям мы устраивали праздничные собрания. Всегда было уютно и по-домашнему. Темы и литературные, и по искусству.

Одно из этих собраний выхвачено, как лучом прожектора, из «беспамятства дней». Это было одно из воскресений марта 1932 года. Мы — хозяйки собрания — хлопотали за чайным столом, доклад только что кончился. Вдруг в открывшуюся дверь вошла монахиня. Черный апостольник обрамлял милое знакомое смеющееся лицо. За стеклами очков поблескивали умные веселые глаза. Это была Елизавета Юрьевна! Мы бросились ее обнимать и целовать. Все засыпали ее вопросами. Три дня тому назад в Сергиевском подворье (церковь Русского богословского института) было совершено пострижение Елизаветы Юрьевны. С этого дня она стала монахиней Марией. Постриг совершался при закрытых дверях и был давно уже задуман Елизаветой Юрьевной как тайное монашество. Предполагалось, что об этом никто не будет знать и ничто внешне не изменится в ее жизни. Просто она примет известные духовные обязательства. Митрополит Евлогий, принимая от нее монашеские обеты, определил местом ее аскезы «пустыню человеческого сердца». По традиции после пострига трое суток человек остается в храме в полном одиночестве. Так осталась и Елизавета Юрьевна. Церковь Сергиевского подворья, расписанная художником Стеллецким, располагала к раздумьям. На низких сводах потолка он изобразил шестикрылых серафимов, закрывающих лица. Это был целый вихрь сплетающихся серо-розовых крыльев. Вечером третьего дня раздумий Елизавета Юрьевна приняла определенное решение — выйти в мир явно, монахиней — и начать строить новое монашество. Смеясь, она сказала, что очень много способствовала этому решению монашеская одежда, с которой ей никак не хотелось расстаться. Всю жизнь она тяготилась вещами, одета она была всегда небрежно, что-нибудь было оторвано, что-нибудь торчало. И волосы доставляли неприятности. А тут длинная черная просторная одежда скрывала фигуру, апостольник, окаймляя лицо, покрывал волосы, спускался на плечи и грудь. Первая одежда в жизни, говорила смеясь мать Мария, которая приятна, своя, удобна, которую она не замечает. Итак, она вышла из храма в мир и пришла к людям — к нам! Мы проговорили до поздней ночи.

Так началось ее монашество, «не предусмотренное канонами» и

являвшееся искушением для большинства благочестивых верующих. Она продолжала жить со своей матерью, Софьей Борисовной Пиленко, со своей 19-летней дочерью Гаяной Кузьминой-Каравановой, со своим 13-летним сыном от второго брака — Юрой Скобцовым. Она была полна энергии и решимости. В ее мечтах было большое дело: устройство дома-общежития для бездомных и несчастных, типа братства или какого-то нового монастыря, миссионерские курсы, дома для престарелых, бесплатная столовая, помощь русским, находящимся в тюрьмах, сумасшедших домах и больницах. Все это и было ею постепенно осуществлено — совершенно чудесным образом, одной только убежденностью в необходимости, стремительным напором. Откуда-то находились деньги, а главное силы, чтобы все это вытянуть.

Дом в тихом переулке Вилла де Сакс, который мать Мария сняла для общежития, вопреки вздохам и ужасаниям здравомыслящих людей, был двухэтажный особняк в глубине небольшого дворика. На верхнем этаже было 14 комнат. Внизу столовая, зал, домовая церковь, целиком сделанная руками матери Марии и украшенная вышитыми ею иконами, хозяйственные помещения. Дом был не отремонтированный, обставленный случайной мебелью.

Трудные и сложные люди поселились в нем. Житейские обстоятельства и лишения сделали их неврастениками, чрезвычайно трудными для совместной жизни. То, что для них делала мать Мария, они принимали как должное. Совершенно спокойно относились к тому, что мать Мария жила в самой худшей из десятка комнат, вернее, даже не комнате, а чулане за котлом центрального отопления. Когда звала к себе поговорить, называла это «посидеть на пепле». Были случаи воровства и обмана. Только совершенно искренняя любовь матери Марии к людям, и именно к несчастным и искалеченным, и вера в скрытое от всех, но существующее в каждом человеке чистое и доброе лицо — переделывали эти колючие и озлобленные существа.

Материальные трудности были невероятны. Часто ночью, перед рассветом, мать Мария ездила на Центральный рынок, «чрево Парижа», где шла оптовая продажа товаров торговцам парижских рынков и где существовало правило оплаты пошлиной не только ввозимых товаров, но и вывозимых. Продавцы предпочитали отдать за бесценок скоропортящиеся продукты, чем вновь платить за них пошлину. Таким образом можно было дешево купить мясо, рыбу и овощи. Как мать Мария сводила концы с концами, кормя стольких людей и держа целый большой дом, — уму непостижимо. Она говорила, что если бы вскрыть ей череп, то там, кроме расчетов, комбинаций и неоплаченных счетов, ничего не нашли бы.

Во время всех этих чрезмерных и разнообразных трудностей,

которые добровольно взвалила на свои плечи мать Мария, в «Современных Записках» появилось ее стихотворение:

Средь этой мертвенной пустыни  
Обугленную головню  
Я поливаю и храню —  
Таков мой долг суровый ныне.  
Сжав зубы, напряженно, бодро,  
Как только опадает зной,  
Вдвоем с сотрудницей, с тоской  
Я лью в сухую землю ведра.  
А где-то нивы побелели  
И не хватает им жнецов.  
Зовет Господь со всех концов  
Работников, чтоб сжать поспели.  
Господь мой, я трудиться буду  
Над углем черным, буду ждать,  
Но только помоги мне знать,  
Что будет чудо, верить чуду.  
Не тосковать о нивах белых,  
О звонких, выгнутых серпах,  
Принять обуглившийся прах  
За данное Тобою дело!

Все это стихотворение как нельзя более подходило к общежитию. Мы так и стали его звать — «обугленной головней» — и, как и в библейском рассказе, головня — благодаря страстной уверенности поливавшего ее — зацвела. Общежитие удалось.

На лето я уехала к маме в Эстонию. В августе там проходил Прибалтийский съезд Движенья. На него, среди других парижан, приехала и мать Мария.

Съезд был устроен в Пюхтицком монастыре. Мать Мария была этим чрезвычайно заинтересована. Она много общалась с монахинями и наблюдала за ними. Думаю, что обитательницы монастыря в глубине души очень не одобряли такую монахиню. Какое уж там традиционное смирение, созерцательное, аскетическое отшельничество! Она была вся в мире и среди людей и была воплощением бунтарства. В свою очередь мать Мария пришла к очень решительным выводам, что здесь есть только личное благочестие, а монастырской жизни, как таковой, не существует. Это просто замена семейной жизни, и не на высоком уровне.

Вернувшись осенью 1932 года в Париж, я с головой ушла в работу столовой. За год ее существования у нее появилось много

друзей, радовавшихся вместе с нами нашему делу и помогавших деньгами и трудом.

Одной из самых больших энтузиасток нашей «Столовой для безработных» была Мирра Ивановна Лот-Бородина. Лектор Сорбонны, сотрудница религиозно-философского журнала «Путь», очень своеобразная, с добрым, просто горящим сердцем. Несмотря на то, что ее муж был француз, профессор Лот, Мирра Ивановна осталась настоящей русской. Она часто появлялась у нас, всегда привозя деньги или новый, придуманный ею план действий.

Безработица не уменьшалась. В нашей столовой появилось и исчезло огромное число самых разнообразных людей. Мы им искренне сочувствовали, но все же это были незнакомые нам люди. И вот однажды, среди массы сидящих за столами людей, я впервые увидела знакомое лицо.

Это был юноша по имени Борис Вильде, на три года раньше меня окончивший Тартускую русскую гимназию, очень способный, писавший стихи и слывший смельчаком. Мне сразу же вспомнилась история его неудачного побега в Советский Союз, когда он чуть не погиб в бурю на Чудском озере. Я живо себе представила, как он теперь, бросив мать и сестру, отправился искать счастья. Все мои предположения подтвердились его скупыми и не очень охотными ответами: ему надоел духовный и материальный тупик Эстонии. Для университетского образования у него не было денег, работа была возможна только физическая. Ему хотелось попробовать свои силы. Незвестность и риск скорее привлекали, чем пугали его. Он ушел из дому, не взяв с собой ни вещей, ни денег. По дороге он брался за любую работу, на заработанные деньги покупал билет и какое-то расстояние проезжал на поезде. Затем снова подрабатывал. Последним местом работы была библиотека одного из замков Южной Германии. Борис пробыл там несколько месяцев, приводя в порядок богатейшее собрание книг. Это дало ему возможность доехать до Парижа и даже иметь небольшую сумму денег на первое время. Взгляд светлых глаз Бориса был спокоен и пристален. Как всегда, независимостью и холодом веяло от него. Я была в ужасе: уж кто-кто, а я-то понимала, что значит оказаться в Париже, в таком Париже, каким он был сейчас, в Париже, который всеми силами избавлялся от ненужных ему иностранцев. Оказаться с первых же дней в потоке безработных, не зная языка, не имея специальности, не имея даже права на пособие по безработице! Борис не разделял моих страхов и, усмехнувшись, сказал, что будет приходить обедать и взял талоны на ночлег. Каждый раз, как он появлялся в столовой, я с беспокойством вглядывалась в его лицо. Но он ничем не походил на безработного — в нем не было никакой приниженности, и одежда не была потертой. В тот год в моде было ходить

без шляпы, и Борис хорошо выглядел со своими тщательно причесанными, светлыми, очень мелко и круто вьющимися волосами. Вскоре он перестал ходить обедать. Наконец пришел сказать, что ему не нужны и талоны на ночлег, так как он временно устроился у Андрэ Жиды. Я была этим поражена больше, чем появлением Бориса в Париже. Андрэ Жид был тогда самым популярным человеком, властителем дум молодежи и кумиром интеллигенции. Борис сказал, что познакомился с поэтами, сотрудничающими в журнале «Числа», что жизнь налаживается.

Прошло несколько месяцев — Борис Вильде вновь появился в столовой, отозвал меня в сторону и сказал, что в самом недалеком будущем меня будет спрашивать о нем Мирра Ивановна Лот-Бородина, так как я — единственная знакомая, знающая его семью. Борис сказал, что прекрасно понимает, что я о нем плохого мнения, считаю его авантюристом и человеком, способным на любые выходки, что он совершенно не собирается давить на мою совесть — я могу говорить о нем все, что я думаю. Об одном только он просил молчать — о его первоначальном бесславном положении. Я, конечно, обещала. Я представила себе, что добрейшая Мирра Ивановна где-то натолкнулась на Бориса и теперь старается устроить его на работу. Все же я не удержалась, чтобы не спросить, по какому поводу М. И. им заинтересована. Борис ответил, что он является женихом ее дочери. Это было похоже на сказку. Я сразу же вспомнила одно посещение М. И., когда она приходила вместе с дочерью Ирэн. Основное впечатление от нее была белизна, даже черты не запомнились. Она была очень молода.

Ночь я спала плохо, мысленно проίζнося речи о Борисе. Я никак не могла лукавить — Мирра Ивановна верила мне, но правдивые слова могли повредить Борису, а мне так хотелось его благополучия. Я прекрасно понимала, что значит для неприкаянного, бездомного Бориса женитьба на такой девушке! Это не только любовь и счастье, этим он вошел бы в семью, живущую высокими интересами, оказался бы в среде французской аристократии духа, ему был бы открыт путь к образованию.

На следующий день Мирра Ивановна была у меня. Она была взволнована. Сказала, что Борис вошел в их дом, сразу же покори все сердца. Особенно им очарован ее муж. Знакомство Ирэн с Борисом произошло следующим образом: в Сорбонне, на доске объявлений, было вывешено предложение давать уроки русского языка в обмен на французский. И адрес был — дом Андрэ Жиды. Ирэн Лот, как и вся молодежь, увлеклась знаменитым писателем и, в надежде увидеть Андрэ Жиды, откликнулась на предложение. Уроки начались, и молодые люди влюбились друг в друга. Мирра Ивановна просила меня быть предельно искренней, так как решалась судьба ее дочери, но подчеркнула, что все они уже полюбили Бориса, что его материальная необеспе-

ченность не имеет значения и что направление его ума соответствует передовым взглядам ее мужа. Я собрала все свои душевные силы и стала говорить. Начала с того, что знаю его мать, которой нелегко было одной поднять и воспитать двоих детей. Знаю и люблю его сестру Раю, чрезвычайно привлекательную своей скромностью, глубиной, тишиной. Борис — человек совершенно иного склада. Талантлив, смел, не опускает головы перед трудностями. Он мог бы терпеть, ждать, приспособливаться и в конце концов и в Эстонии добился бы житейского благополучия. Но он предпочел неизвестность, риск. Он не подготовил почвы, не вооружился рекомендациями — он надеялся на одного себя. Я боялась даже взглянуть на Мирру Ивановну. В глубине души я была убеждена, что ни одна мать не согласится на брак своей дочери с таким странным, с неба свалившимся человеком. Ее реакция превзошла все мои ожидания. Со свойственной ей горячностью она заявила, что все услышанное вполне ее устраивает, что именно такой человек, даже не чуждый известной авантюриности, вполне ей по душе.

В июле 1934 года была свадьба, и на этом закончилась неблагоприятная и мало кому известная юность Бориса Вильде. О героическом периоде его зрелости, связанном с Соппротивлением, написано много, у нас — Ритой Райт в книге «Человек из Музея Человека». Все основные черты характера Бориса Вильде проявились во время немецкой оккупации Франции: ясный ум, бесстрашие, готовность идти на любой риск. В письме от 2 марта 1942 года Мирра Ивановна Лот-Бородина пишет сестре Бориса Вильде (письмо находится у Бориса Владимировича Плюханова, все годы заботившегося о матери и сестре Бориса Вильде):

«Дорогая Раиса Владимировна! Не знаю, как смягчить удар, который я должна, увы, нанести Вашему сердцу, но дальше скрывать жестокую правду я не могу. Наш Борис погиб на поле чести, добровольно отдав жизнь за вторую свою Родину. Он всегда любил опасность и умер, как жил, на ответственном посту, в первых рядах защитников дорогой ему идеи. Вы можете себе представить горе бедной Ирэн, но таким мужем она не может не гордиться! Эта геройская смерть действительно достойна его исключительной личности... Ему нельзя не завидовать...»

В конце ноября 1933 года мы уехали домой, в Эстонию. Туда же было переведено издание «Вестника» и печатание некоторых религиозно-философских книг.

Наша столовая существовала еще некоторое время и закрылась, когда экономическое положение в Европе наладилось. Думаю, что это наше замечательное дело совершенно забыто. От него осталось только не совсем обычное поздравление меня с днем именин. У него есть предыстория: в «Последних новостях», на литературной странице появилась шуточная переписка Чехо-

ва с одной артисткой. Уезжая в свое имение, она разрешила Чехову писать ей письма, состоящие только из слов, начинающихся на букву «п» — ее имя было Полина. И приводились два письма: «Приезжайте поскорее, полевые прогулки прекрасны, поют птицы. Поторопитесь. Полина». На что Чехов отвечал: «Поглупел по прихоти прелестной Полины! Прошу прекратить пытку. При продолжении переписки принужден подписываться — Пантон Пчехов!»

Нашей компании это чрезвычайно понравилось, и в день моих именин 1-го мая 1933 года я получила адрес, состоящий из слов на букву «т» — в честь моего имени. Подражая Чехову, пришлось к отчеству моего мужа прибавить букву «Т», изменить — тоже «птичью» — фамилию нашего помощника на «Тетеревлев» и придумать название для нашей «Столовой для безработных» — «Трактир тунеядцев»!!!

«Тихая, трогательная Тамара! Тезоименитство Твое торжествуем! Талантливо, твердо Ты тянешь тяжести Трактира Тунеядцев! Твои товарки только тарахтят, тараторят, трещат. Твой Таркадьич тактически терпит Твой титанический труд тщечно твердя: «Телесность Твоя тает — Тамара!» Только тонконогий Тетеревлев, тень Твоя, трудится трагической тайной томясь, терзаясь, тоскуя. Торжествуй, Тамара, «Трактир Тунеядцев» — Твое творенье! Товарки». На обложке адреса Георгий Круг нарисовал чайники и в клубах пара мой затылок.

Оживленная переписка продолжалась долгие годы, в ней, конечно, шел рассказ о событиях в жизни друзей.

В 1934 году мать Мария сняла большой дом в 48 комнат на рю де Лурмель. Здесь и огромный зал, и гараж, в котором устроена прекрасная церковь, и просторные комнаты.

В 1935 году дочь матери Марии Гаяна с помощью Алексея Толстого, приезжавшего в Париж, уехала в Советский Союз. Тут был очередной взрыв возмущения против матери Марии со стороны правых кругов эмиграции. Для меня много общего в судьбе Гаяны и дочери Марины Цветаевой — Ариадны. Обе были энтузиастами и патриотами Советского Союза. Обе по идейным соображениям покинули родную семью. Для Ариадны это обернулось восемью годами лагерей, в тяжелейших условиях, и шестью годами ссылки на Крайнем Севере. Для Гаяны — смертью. Она умерла летом 1936 года. Не хотелось верить страшной весте. В Гаяне была такая же неудержимая и страстная жизненность, как и в матери Марии. Для нас, знавших и любивших мать Марию, очень говорящи ее стихи на смерть Гаяны:

Я струпя черепком скребу,  
На гноище сижу, как Иов,

В проказе члены все нагие,  
Но это что — вот дочь в гробу...

Не слепи меня, Боже, светом,  
Не терзай меня, Боже, страданьем, —  
Прикоснулась я этим летом  
К тайникам Твоего мироздания.  
Средь зеленых, дождливых мест  
Вдруг с небес уронил Ты крест.  
Поднимаю Твоею же силой  
И кричу через силу: «Осанна».  
Есть бескrestная в мире могила,  
Над могилою надпись — Гаяна.  
Под землей моя милая дочь,  
Над землей осиянная ночь.

Вот ты в размеренный планетный круг  
Влетела. Огненной дугою  
В зенит метнулась. Запылала вдруг  
Пчелиному подобна рою.  
В восторге сыпала снопы лучей,  
Сжигала неба твердь пожаром,  
Средь осиянных и живых ночей  
Катилась огнекрылым шаром.  
Смотрела я, любуясь и любя,  
На весь твой пир огня и света,  
Пока Всевышний не умчал тебя  
За грань миров, моя комета.  
И я вперяю взор в немую твердь,  
Чтоб он увидел, окаянный,  
Как в черноте сплелось слово — смерть —  
С крылатым именем Гаяны.

Все годы мать Мария в непрерывной работе — посещает тюрьмы и больницы, устроена дешевая столовая, дом для престарелых в Нуази-ле-Гран, им заведовал Федор Тимофеевич Пьянов, впоследствии арестованный немцами и чудом выдержавший заключение в Бухенвальде.

В Тарту была напечатана книга Вейдле — «Умирание искусства». Я помогала мужу держать корректуру, и у меня на всю жизнь остался какой-то восторг от этой книги, буква за буквой прочитанной мною дважды. И хотя Владимир Васильевич Вейдле входил в плеяду философов начала XX века, мне он представлялся вышедшим из XIX. Даже внешне он походил на Чаадаева! Такой же лоб. Такой же европеец.

Каждые весну и осень к нам в Тарту приезжал на несколько дней друг моего мужа — Борис Иванович Сове. Докторскую

степень он получил в Англии. В Париже в Богословском институте читал лекции по Ветхому Завету. Лето проводил в Финляндии у своей матери. У меня было оговорено право слушать разговоры Бориса Ивановича и Ивана Аркадьевича. Тогда все с увлечением читали «Дар» — роман Сирина (Набокова). Особенно хорош был в нем диалог: герой романа и маститый писатель шли по затихшему ночному Берлину и, подхватывая мысли друг друга, заостряли и углубляли тему беседы — в единстве и понимании просто предельном. Потом оказывалось, что это был вовсе не диалог — герой романа расстался с писателем после первых же пустых фраз и дальше вел мысленную беседу с предполагаемым единомышленником. Вот я, слушая беседы Ивана Аркадьевича с нашим гостем, наслаждалась возможностью слышать реальный диалог единомышленников. Благодаря яркой индивидуальности обоих — путь к общей цели был не гладким.

Переписка и общение прекратились летом 1940 года, когда закрылись границы, начались аресты и всякий контакт с границей стал опасным. Потом уже, после спасительного 1956-го года с XX съездом, многое о судьбе замечательных русских парижан стало мне известно благодаря нашему верному заочному другу — Борису Владимировичу Плюханову, собравшему огромный материал обо всем, этого достойном, сохранившему стихи матери Марии, которые она сама ему передала, хранящему письма Бориса Вильде, что дало возможность написать о нем Рите Райт. О матери Марии написано очень много и за границей, и у нас. Но не все, думаю, читали то, что написал Бердяев о матери Марии к двадцатилетию ее кончины (Вестник РСХД. — 1965. — № 78):

«Мать Мария одна из самых значительных и одаренных русских женщин, какие я в жизни встречал. Сложность ее личности выражалась в том, что она в прошлом была социалистом-революционером и осталась человеком революционных настроений. В молодости она прошла через русский культурный ренессанс начала века, через новое течение в литературе. Она была поэтом, публицистом, общественным и политическим деятелем. Она представляла собой новое явление в Православии. Мать Мария была человеком сильного темперамента, очень активным, постоянно нуждавшимся в деятельности. Она очень увлекалась людьми, открывала новых людей, идеализировала их — потом нередко разочаровывалась в них. Так же, как людьми, она увлекалась новыми начинаниями, новыми формами религиозно-общественной деятельности, имела много планов. Но, как и людьми — она разочаровывалась в своих планах.

Ей не удалось положить основание новому типу монашества, но одно ей удалось: ей удалось запечатлеть свой оригинальный образ и оставить память о нем.

Излучения от человека действуют и тогда, когда это незримо. Никакой творческий порыв не проходит бесследно».

Моя молодость не только легла светом на всю мою дальнейшую жизнь, облегчив и осмыслив все, что привелось пережить, но сделало мой склон лет живым и интересным.

Мне пришлось и за Париж, и за Движение заплатить. Считаю, что не дорого: пять лет лагерей и шесть лет сибирской ссылки, которая называлась «бессрочной». Но «мудрейший» оказался не вечным, и «бессрочность» кончилась. Постепенно наладилась нормальная жизнь, хотя и не очень свободная.

Все мероприятия тех времен проводились с «конфискацией имущества». Но то, что человек видел, слышал, сложил в сердце, что восхищало, что было любимо — конфисковать невозможно. Оно остается с человеком.

## СТИХИ АННЫ АХМАТОВОЙ

М. Л. Гаспаров

1. Материалом для анализа послужили стихи Ахматовой, вошедшие в однотомник «Стихотворения и поэмы» под ред. В. М. Жирмунского (Л., 1976) и в трехтомник «Сочинения» (т. 1—2. — Нью-Йорк, изд. 2, 1967—68; т. 3. — Париж, 1979). Главных трудностей при работе с материалом было две.

Во-первых, среди не опубликованных при жизни отрывков трудно разделить, какие являются, так сказать, законченными произведениями в жанре «отрывка» (заглавие, нередкое у Ахматовой), а какие — отрывками в буквальном смысле слова, недописанными и не готовыми для печати. Думается, например, что № 625 по Жирмунскому, который даже в его однотомнике начинается с многоточия и маленькой буквы: «... что с кровью рифмуется, кровь отравляет / и самой кровавою в жизни бывает» — вряд ли мог в таком виде появиться в любом прижизненном издании Ахматовой. Поэтому некоторые тексты такого рода приходилось отсеивать — и, конечно, в достаточной мере произвольно. Так, из последних (недатированных — по-видимому, относящихся к 60-м гг.) текстов издания Жирмунского мы позволили себе не учитывать №№ 610, 613—614, 618—621, 624—627. Стихотворение № 391 (первое из «Вереницы четверостиший»: «Что войны, что чума?..»), являющееся осколком более объемистого текста, приведенного в вариантах и не печатавшегося явно по цензурным соображениям, мы позволили себе взять в полном его объеме; точно так же — и стихотворение «Когда в тоске самоубийства...» При учете не стихотворений, а строк вставала дополнительная трудность: в некоторых стихотворениях имеются намеренно оборванные строки, и учитывать их, например, как 2-ст. ямбы среди 5-стопных значило бы искажать общую установку на восприятие стихотворения (такова последняя строка в № 271, начальная в № 531 и пр.); такие строки мы не учитывали, пропускали, хотя и сознавая, что это не лучший выход.

Во-вторых, некоторые произведения состоят из отрывков,

написанных разными размерами; таков, прежде всего, «Реквием», но таково же и коротенькое стихотворение № 123 из 4-стишия 5—6-ст. хорей «Я с тобой не стану пить вино...» и 4-стишия 4-ст. хорей с цензурными усечениями «А у нас тишь да гладь...» В таких случаях каждый иноразмерный отрывок учитывался отдельно, и № 123 распадался на два 4-стишных текста.

В-третьих, некоторые стихотворения не имеют дат или датируются рядом лет («Реквием», 1935—1940). Здесь приходилось поступать так. Стихи с датировками типа «1911—1912» относимы были к позднему из названных годов. Стихи с датировками типа «1910-е гг.» при обзоре по годам не рассматривались, а при обзоре по периодам включались в соответственный период. Недатированные куски «Реквиема», таким образом, были отнесены к 1940 г., хотя условность этого очевидна. 86 строк «Большой исповеди» 1962—1963 были механически разделены пополам между этими годами. Самым тяжелым случаем была «Поэма без героя». В ранней, ташкентской редакции, согласно с авторскими указаниями, I часть датируется 1940 годом, «Решка» — 1941-м, «Эпилог» — 1942-м; каждое из трех посвящений тоже имеет авторскую дату. Но в ходе дальнейшей работы поэма к 1963 г. удвоилась в объеме и обросла строфами-попугачами (всего 333 стиха), причем датировать каждое дополнение невозможно. Пришлось совершенно механически разделить добавленный объем на 19 лет (с 1945 — первого фиксированного возвращения к поэме — по 1963, которым датирован «окончательный» текст), по 17—18 строк дольника на год. На всякий случай был сделан и параллельный подсчет с полным вычетом трех поэм — только для лирики, «Реквиема» и «эпических отрывков». Расхождение в пропорциях, довольно заметное, будет показано ниже. Всего учтено для полного подсчета 713 текстов, 9771 стих Ахматовой; с вычетом поэм — 710 текстов, 8498 стихов.

2. Первый напрашивающийся вопрос — периодизация творчества Ахматовой. Общим местом стало различать «раннюю» и «позднюю» Ахматову и напоминать, как «поздняя» критически относилась к «ранней». Действительно, стилистический контраст между вызывающе простой и «вещной» поэзией дореволюционной Ахматовой и вызывающе сложной и зашифрованной поэзией ее последних лет разителен; но точные границы этих периодов пока никем не отмечены. Рассмотрим их с самой примитивной точки зрения — стихотворной продуктивности. В нижеследующей таблице первый столбец — это число текстов, второй — число стихов, третий — средняя длина текста (в скобках — средняя длина без поэм «У самого моря», «Путем вся земли» и «Поэма без героя»). Под 1950 г. выделены стихотворения цикла «Слава миру». В общую сумму не входят 64 стиха «1910-х гг.» и

333 стиха прироста к «Поэме без героя», дополняющие ее до 9771 стиха.

1904—13	146 т.	1955 ст.	ср. 13,4 ст.
1914—17	148 т.	2246 ст.	ср. 15,2 (13,8) ст.
1918—22	60 т.	749 ст.	ср. 12,5 ст.
1923—39	39 т.	439 ст.	ср. 11,2 ст.
1940—46	142 т.	2128 ст.	ср. 15,0 (10,4) ст.
1950	19 т.	289 ст.	ср. 15,2 ст.
1947—55	18 т.	176 ст.	ср. 9,8 ст.
1956—59	45 т.	501 ст.	ср. 11,1 ст.
1960—65	89 т.	891 ст.	ср. 10,0 ст.
Всего	706 т.	9374 ст.	ср. 13,2 ст.

Из таблицы следует, что — по крайней мере, с точки зрения количества написанного — в творчестве Ахматовой выделяется более двух периодов. Ранний — это дооктябрьские и первые послеоктябрьские годы, кончая «Анно Домини»: в среднем 25 стихотворений в год (если отбросить 4 ученические опыта 1904—1907 гг.). Затем — пауза, когда, по словам поэтессы, само имя ее было запрещено к упоминанию в печати: 1923—1939, в среднем 2 стихотворения в год. В 1940 г. запрет снимается, стихи Ахматовой печатаются в журналах, выходит сборник «Из шести книг», пишется «Путем всея земли» и начинается «Поэма без героя»; эта волна творчества продолжается до самого постановления ЦК 1946 г., в среднем 20 произведений в год (как стилистически они соотносятся с «ранней» и «поздней» Ахматовой, еще не исследовано). Затем — новая пауза, когда имя Ахматовой если и упоминается, то лишь ради поношения (в среднем опять 2 стихотворения в год; особняком стоит лишь 1950 г. с его официозной продуктивностью). И, наконец, поздний период запоздалого почета: 1956—1965, в среднем 13 с небольшим стихотворений в год.

Конечно, эти данные не исчерпывают всего творчества Ахматовой: известно, что писались произведения, которые были уничтожены или погибли иным образом и не могли быть восстановлены по памяти. Но пропорции периодов творческого подъема и упадка от этого вряд ли меняются; самое значительное из этих произведений, «Энума элиш», относится как раз к «среднему» подъему 1940-х гг.

Если вести счет не по текстам, а по строкам, то картина будет такая: в 1904 (1909)—1922 гг. написано 51% всех стихов Ахматовой; в последующей паузе — 5%; в 1940—1946 гг. — 22%; в новой паузе 6%; наконец, в 1956—1965 гг. — 16%. «Ранняя» Ахматова имела основания остаться в благодарной памяти читателей не только качеством, но и количеством своих стихов.

3. Из той же таблицы видно еще одно изменение: как короче становится средняя длина текста. От 3—4 она падает до 2—3 четверостиший. Это — несомненное следствие стилистических тенденций поздней Ахматовой: во-первых, к дидактической сентенциозности, во-вторых, к зашифрованной недоговоренности. Возможно, однако, что здесь сказался и опыт «паузных» лет, работы над «сожженными тетрадиями». Когда стихи сочинялись затем, чтобы быть единожды записанными, запомненными наизусть, а потом уничтоженными, это естественно толкало не только к четкости и афористичности, но и к краткости стихотворений. Из этой тенденции к нарастающей краткости резко выбивается лишь «Слава миру» 1950 г., по-видимому, ориентированная на среднюю длину журнальных лирических стихотворений тех лет (сравнительными подсчетами мы, к сожалению, не располагаем); это тоже представляется вполне естественным и вряд ли требует объяснений.

Забегая вперед, скажем, что между длиной текста и его стихотворным размером имеется некоторая связь, хоть и не очень сильная. Так, среди лирики 1909—1917 гг. (если отбросить длинные белые 5-ст. ямбы) наибольшую среднюю длину имеют стихи, написанные хореем — 4-стопным (14 строк) и 4—3-стопным (13,2 строки); может быть, в этом сказывается память об «эпической» семантике хорей («Сказка о черном кольце»). А среди лирики 1956—1965 гг. (где хорей почти выходит из употребления) длиннее всего стихи, написанные 3-ст. амфибрахийем (15 строк — за счет таких стихотворений, как «Поэт», «Читатель» и др.). Любопытно, что 6-ст. ямб, привыкший, вроде бы, к большим объемам, у Ахматовой за единичными исключениями («Клевета») употребляется только в коротких стихотворениях: это не элегическая, а скорее эпиграмматическая традиция.

4. Если считать разноstopные урегулированные комбинации строк одного метра — 4-3-ст. дактиль, 5-5-5-4-ст. хорей и пр. — за один размер («Рз»), а разноstopные неурегулированные комбинации их — вольный ямб, вольный дольник и пр. — тоже за один размер («В»), то можно сказать, что Ахматова в своем творчестве пользуется 46 размерами. Перечислим их от наиболее к наименее употребительным, пользуясь обычными у стиховедов сокращениями: Я4 — 4-ст. ямб, АмРз — разноstopный амфибрахий, АнВ — вольный анапест, Х — хорей, Д — дактиль, п. а. — 3-сложник с переменной анакрусой, Дк — дольник, Тк — тактовик, Бсл — «кольцовский» 5-сложник, э. д. — элегический дистих, а. с. — акцентный стих, св. с. — свободный стих.

127 текстов Ахматовой написаны Я5; 82 — Дк3; 77 — Я4; 66 — Ан3; 56 — Х4; 53 — Х5; эти размеры в совокупности составляют почти две трети (64,7%) стихотворной продукции Ахматовой. Дальше с заметным отрывом следуют: 31 раз — ЯВ;

22 раза — АмЗ; 20 — ЯРЗ; 19 — ДкРЗ и ХРЗ; 18 — Я6; 16 — Дк4; 11 — ЯЗ и АмРЗ; 10 — ДкВ; 8 — ХВ; 7 — ХЗ и ДРЗ; 6 — Ам4; 5 — Х6 и Д4; 3 — ДЗ, Ан5, АнРЗ, ТкЗ, а.с.а2; 2 — ДН, Ан4, АнВ; наконец, по 1 разу — Д5, Д6, Ам2, Ам5, Ан2, п. а. 3, п. а. 5, п. а. В, Х4 с цезурным усечением («А у нас тишь да гладь...»), Тк2, Тк4, 5сл, э. д., а. с. 3, а. с. В, св. с

Общее состояние основных метров (ямбы — хорей — трехсложники — дольники — прочие неклассические размеры) имеет у Ахматовой следующий вид:

1903—13	28 : 27 : 16 : 26 : 3
1914—22	41 : 24 : 18 : 15 : 2
1923—46	43 : 18 : 14 : 22 : 3
1947—65	45 : 14 : 19 : 10 : 2
В средн.	40 : 21 : 19 : 18 : 2

Пропорции классических размеров более или менее традиционны (постепенное падение хорея и возвышение анапестов мы рассмотрим далее). Но обращает на себя внимание высокий процент дольников (особенно в пору ранней лирики и в пору «Поэмы без героя») — недаром Ахматова вслед за Блоком считается канонизатором этого метра в русской поэзии.

Более сложными, чем дольники, формами неклассического стиха Ахматова, в отличие от своих младших современников, не увлекалась. Единичные примеры, перечисленные выше — это такие тексты, как свободный стих «Думали: нищие мы, нету у нас ничего» (при желании может интерпретироваться как ДкВ без рифм, с одним нарушением ритма), акцентный 2-ударник «Из высоких ворот, Из заохтенских болот...», элегический дистих «Если бы брызги стекла, что когда-то, звеня, разметались...», пятисложник «А ведь мы с тобой Не любились...», тактовик 4-иктный в «У самого моря» и 3-иктный в «Когда человек умирает...», вольный 3-сложник с переменной анакрусой в раннем (1906) «Я умею любить, Умею покорной и нежною быть...» и пр.

5. Подавляющее большинство стихов Ахматовой — средней или чуть более средней длины: 4—5-стопные ямбы и хорей, 3—4-стопные амфибрахий и анапесты. В 2-сложных размерах преобладают более длинные строки, в 3-сложных — более короткие.

В «Вечере» и «Четках» 4- и 5-стопные ямбы шли приблизительно вровень, затем 5-ст. ямб выходит вперед, в 1917—1946 гг. он преобладает над 4-стопником вдвое, в последний период — меньше. 4-стопные и 5-стопные хорей в «Вечере» и «Четках» тоже шли вровень, в «Белой стае» и «Анно Домини» 4-стопник выходит вперед и преобладает больше, чем вдвое, но затем вдруг почти исчезает, так что в среднем и позднем периоде 5-ст. хорей почти втрое чаще 4-стопного. Вот пропорции этих размеров по четырем периодам (1909—1913—1922—1946—1965):

Я4: Я5 — 18:16, 23:40, 12:26, 10:12  
Х4: Х5 — 15:12, 28:12, 6:11, 3:13

3-ст. амфибрахий у ранней Ахматовой господствует исключительно, в средний период оттесняется 4-стопным, в поздний возвращает себе перевес (соотношение текстов: 8:0, 1:3, 6:2). 3-ст. анапест господствует над 4-стопным безоговорочно (соотношение текстов — 31:1, 9:9, 18:1). Длинные размеры («Небывалая осень построила купол высокий...», «Еще целовала Антония мертвые губы...») употребляются редко и без ощутимой семантической нагрузки. Зато два коротких размера, 2-ст. амфибрахий и 2-ст. анапест, резко выделяются, будучи употреблены в длинных стихотворениях (что для коротких размеров — редкость), оба раза посвященных воспоминанию о давнем прошлом: это поэма «Путем вся земля» («Окопы, окопы — заблудишься тут! От старой Европы Остался лоскут...») и «Царско-сельская ода» («Так мне хочется, чтобы Появиться могли Голубые сугробы С Петербургом вдали...»).

Разностопные и вольные размеры у Ахматовой в подавляющей части состояются из строк такой же длины, какая господствует среди равностопных. Так, среди разностопных хореев из 19 текстов 14 представляют собой 4—3-стопник («Я на солнечном восходе Про любовь пою...» и пр.) и два — 5—4-стопник («Помолись о нищей, о потерянной, О моей живой душе...»). Среди разностопных ямбов — из 20 текстов 15 4—3-стопников («...А я иду — за мной беда Не прямо и не косо...»). Среди разностопных дактилей 4—3-стопники составляют 6 из 7 текстов, среди разностопных амфибрахий — 7 из 11 текстов, среди разностопных дольников — 16 текстов из 19. Среди вольных ямбов из 31 текста 15 — это колеблющийся 5—6-стопник (напр., «Есть в близости людей заветная черта... Теперь ты понял, отчего мое Не бьется сердце под твоей рукою»), достаточно устойчиво сформировавшийся к концу XIX — нач. XX в. (Апухтин, Блок), а 11 — колеблющийся 4—3-стопник (напр., «Привольем пахнет дикий мед, Пыль — солнечным лучом...»), не имеющий устойчивой традиции и рождающийся из расшатанного 4—3-стопного стиха — у Ахматовой он появляется только с 1930-х гг. Среди вольных хореев в пределах 4—3 стоп держатся 5 текстов из 8 (происхождение — то же), среди вольных дольников — 6 текстов из 10. Расшатывание урегулированных дольников в неурегулированные почти на глазах читателя происходит в ходе работы над «Поэмой без героя»: в ранней редакции отклонения от основной 4—4—3-иктной строфы (преимущественно — затянута строфы 4434443, 443443443 и др.) составляют 8%, в окончательной — 26%.

6. Таким образом, ведущими размерами в корпусе текстов Ахматовой являются Я5, ДкЗ, затем с отрывом Я4, АнЗ, Х4 и

Х5. По периодам доля этих размеров (от числа строк) располагается так (в процентах):

	Я5	ДкЗ	Я4	АнЗ	Х4	Х5	Число строк
1904—13	11,5	17,0	14,0	7,0	10,0	8,0	1987
1914—17	15,0	13,5	8,5	8,5	12,5	4,0	2278
1918—22	17,0	3,0	10,5	12,5	16,0	7,0	749
1923—39	36,0	10,0	8,0	7,0	10,0	11,0	439
1940—46	21,0	28,5	6,0	3,0	2,0	6,0	2164
1950	40,0	12,0	19,5	—	—	—	307
1947—55	8,5	22,0	0,5	8,0	—	—	313
1956—59	11,0	17,5	11,0	13,0	—	3,0	571
1960—65	8,0	16,0	9,5	12,5	1,0	10,5	963
В средн.	17,0	18,0	10,0	8,0	7,0	6,0	9771

Высокий процент ДкЗ объясняется, конечно, большим массивом «Поэмы без героя». Если исключить из подсчета ее, «У самого моря» и «Путем вся земля», то картина заметно изменится:

	Я5	ДкЗ	Я4	АнЗ	Х4	Х5	Число строк
1904—13	11,5	17,0	14,0	7,0	10,0	8,0	1987
1914—17	17,0	15,0	10,0	10,0	14,0	4,5	1998
1918—22	17,0	3,0	10,5	12,5	16,0	7,0	749
1923—39	36,0	10,0	8,0	7,0	10,0	11,0	439
1940—46	30,0	4,5	9,0	5,0	3,0	9,0	1468
1950	42,0	7,0	21,0	—	—	—	289
1947—55	30,0	—	2,0	27,0	—	—	176
1956—59	13,0	5,0	12,5	15,0	—	3,0	501
1960—65	9,0	6,0	10,0	17,5	1,0	11,5	891
В средн.	19,0	5,0	11,0	9,0	8,0	7,0	8498

Из таблиц видна эволюция употребительности ведущих размеров Ахматовой. Ярче всего — в использовании хорей. В ранний период и 4-ст., и 5-ст. хорей держатся выше среднего своего уровня, причем 4-ст. хорей преобладает над 5-стопным, в средний период, наоборот, 5-стопный начинает преобладать над 4-стопным; затем оба размера начисто исчезают из употребления, и лишь в последние годы 5-ст. хорей возвышается вновь («Не пугайся: я еще похожей...», «Запад клевал и сам же верил...»), а 4-ст. хорей остается лишь в случайных набросках. Подобную же эволюцию претерпевает 3-ст. анапест: он сравнительно высоко держится в ранний период (постепенно повышаясь от «Четок» к «Анно Домини», от «По аллее проводят лошадок...» до «А, ты думал, я тоже такая...»), затем резко падает в средний период и вновь поднимается до максимума в последний период («О, как пряно дыханье гвоздики...», «Не страшай меня грозной судьбой...» и др. 4-ст. ямба начинает с максимума в «Вечере» и «Четках» («А там мой мраморный двойник...», «Звенела музыка в саду...» и др.), быстро падает до среднего уровня, а потом еще ниже, и лишь в последний период

возвращается хотя бы к среднему уровню («Казалось мне, что песня спета...» и др.). 3-иктный дольник в лирических стихах высоко держится только до 1917 г., а затем его основным носителем в среднем и позднем периоде становится «Поэма без героя» с примыкающими к ней отрывками, в лирике же он не превышает среднего своего уровня.

Таким образом, доля всех перечисленных размеров (кроме эпического дольника) падает в средний период творчества Ахматовой; образовавшийся вакуум заполняется главным ахматовским размером, 5-ст. ямбом, который уверенно нарастает от ранних стихов к 1950 г. и лишь после этого опускается ниже среднего своего уровня, освобождая место для возрождения других размеров. 5-ст. ямб, оттеняемый то лирическим, то эпическим 3-иктным дольником, — вот твердая основа метрического репертуара Ахматовой; остальные размеры выступают лишь как узоры на этой основе, в начале и конце ахматовского творчества — разнообразнее, в середине — скуднее. Наиболее беден размерами официальный цикл «Слава миру» 1950 г. — в нем только 5-ст. ямб (максимальный показатель), 4-ст. ямб и 3-иктный дольник.

7. Ритмика основных размеров Ахматовой тоже менялась от эпохи к эпохе. Частично она уже обследована: ранний 4-ст. ямб — К. Тарановским, 5-ст. ямб до 1922 г. — Дж. Бейли, 5-ст. хорей до 1921 г. и 3-иктный дольник — нами. С дополнениями и уточнениями эволюция этих ритмов выглядит так:

Ямб 4-ст.:	уд. стопы:	I	II	III	IV	V		
	1909—17	84,0	86,5	45,5	100		350 ст.	
	1945—1965	77,5	78,0	42,5	100		298 ст.	
Ямб 5-ст.:	уд. стопы:	I	II	III	IV	V		
	рифмован.:	1910—13	84,5	81,5	89,0	39,5	100	162 ст.
		1914—16	85,5	68,5	80,5	46,0	100	143 ст.
		1917—22	77,5	82,5	83,0	44,5	100	192 ст.
		1935—46	76,5	69,0	84,0	34,5	100	235 ст.
	1956—65	76,5	73,5	81,0	47,5	100	286 ст.	
Ямб 5-ст.:	уд. стопы:	I	II	III	IV	V		
	нерифмов.:	1913—16	90,8	64,2	81,7	44,0	100	109 ст.
		1940—45	82,6	66,0	81,4	50,5	100	156 ст.
Хор. 5-ст.:	уд. стопы:	I	II	III	IV	V		
		1910—21	62,0	86,0	85,0	42,0	100	220 ст.
		1935—65	53,0	81,0	77,0	60,0	100	269 ст.
Дольник	вариации	30,0	27,0	37,5	1,5	4,0	492 ст.	
	3-иктный:	1903—21	I	II	III	IV	V	
		1940—42	32,0	20,0	38,0	—	10,0	351 ст.
		(1940—42)	(18,0	24,0	46,5	—	11,5	290 ст.)
		1945—65	11,5	29,5	45,5	—	13,5	415 ст.

В последней таблице учтены ритмические вариации дольника: I) «По аллеям проводят лошадак», II) «Как велит простая учтивость», III) «Поцелуем руки коснулся», IV) «Петербургская

весна», V) «Заоконная синева». Для среднего периода взята «Поэма без героя» в ташкентской редакции. Она написана неровно: два куса в ней («Только ряженных ведь я боялась...» — 5 строф; «Ты в Россию пришла ниоткуда...» — 3 строфы; как известно, именно с этого отрывка началось сочинение поэмы) состоят из почти сплошных строк I формы, т. е. чистых анапестов. Вторая строка таблицы дает статистику форм ташкентской редакции целиком, третья (в скобках) — с вычетом этих 8 строф: разница, как мы видим, ощутительная, ритм поэмы был нарушен поэтом не сразу. Для позднего периода Ахматовой взяты строки окончательной редакции поэмы, отсутствовавшие в ташкентском варианте, и строфы-спутники, отколовшиеся от поэмы.

Из таблиц видно следующее.

Ритм 4-ст. ямба у Ахматовой — сильно сглаженный, I и II стопы почти равноударны: картина, характерная для начала века и сохраненная Ахматовой до конца. Единственная примета эволюции: стих стал легче, все стопы стали менее ударны (средняя ударность внутренних стоп понизилась с 72 до 66%).

Ритм 5-ст. ямба характеризуется постепенным понижением ударности I стопы и резкими колебаниями ударности II стопы; в результате в «Четках» разрыв между I и II стопой невелик, ритм плавен (плавнее, чем в среднем у поэтов начала века); в «Белой стае» разрыв велик, ритм изломан (даже больше, чем у поэтов XIX в.); в «Анно Домини» II стопа даже более ударна, чем I-я, ритм парадоксален («восходящий» ритм французского типа: примеры его у других поэтов единичны); в 1935—1946 гг. ритм опять резко изломан; а в 1956—1965 гг. опять сглажен, как в самом начале. Характерное звучание строк для этих ритмов таково:

1910—13 и 1956—65: В последний раз мы встретились тогда...

1914—16 и 1935—46: Слова освобожденья и любви...

1917—22: Пусть голоса органа снова грянут...

Причина этих перемен загадочна; можно только предполагать, что на изломанном ритме рифмованного 5-ст. ямба сказался ритм белого 5-ст. ямба, всегда более изломанный (для большей ошутимости стиха при отсутствии рифмы). Общее понижение ударности стоп заметно и тут, но слабее: средняя ударность внутренних стоп для 1910—1922 гг. — ок. 72%, для 1935—1965 гг. — ок. 69%.

Ритм 5-ст. хореем опирается, как обычно, на максимально ударную II стопу; но в ранних стихах ее подкрепляла (как обычно) соседняя III стопа, почти с такой же ударностью, а в поздних ударность III стопы падает до редко наблюдаемого минимума и вместо нее не бывало повышается ударность слабой IV стопы. Характерные примеры:

ранний ритм: Проводила друга до перёдней...  
 поздний ритм: Мне с Морбозовою класть поклоны...

Общее понижение ударности внутренних стоп ничтожно: с 69 до 68%.

Ритм 3-иктного дольника характеризуется, прежде всего, исчезновением «ямбической» IV формы и нарастанием неполноударной V формы (т.е. опять-таки общим понижением ударности) — это общая тенденция эволюции этого размера в поэзии XX в. Понижение «анapestической» I формы и нарастание III формы за ее счет — другая общая тенденция; мы ее видим в эволюции стиха «Поэмы без героя». Третья общая тенденция, к убыванию II формы, в стихе Ахматовой не проявляется: здесь она остается верна привычкам своей молодости. Можно сказать (ср. таблицу в сб. «Теория стиха», Л., 1968, с. 71), что V форму Ахматова повышает с общего уровня 1910-х гг. до уровня 1920-х гг. (но не дальше); III форму — с уровня 1900-х гг. до уровня 1930-х гг. (но не дальше); I форму понижает с уровня 1900-х до уровня 1950-х гг. (целиком в ногу со временем); а II форму твердо сохраняет на уровне 1900—1910-х гг.

Не лишено интереса распределение ритмических форм дольника по 6 строкам «кузминской» строфы «Поэмы без героя»: ЖЖмЖЖм. Известно, что в строфах XX в. конец строфы и (слабее) конец полустрофы обычно отмечаются облегчением. Наблюдается это и здесь, но не совсем ожидаемым образом. В 57 построенных так строфах ташкентской редакции ритмические вариации располагаются по строкам следующим образом (абсолютные цифры; в 5 столбце не учтена аномальная строка «Победившее смерть слово»):

Строки		1	2	3	4	5	6
Вариации:	I	21	21	16	20	22	12
	II	11	11	14	11	10	12
	III	22	18	26	21	14	25
	IV	3	7	1	5	10	8
Всего:		57	57	57	57	56	57

Иными словами, облегчение концов полустрофий у Ахматовой — силлабическое, за счет понижения полносложной I формы. Тоническое же облегчение, за счет повышения неполноударной V формы, приходится не на последнюю, а на предпоследнюю позицию полустрофия. За счет этого господствующая III вариация преобладает в начале и конце каждого полустрофия, а II вариация слегка повышается в конце каждого полустрофия. Пример характерного звучания строфы (I форма в начале, V-я в середине, II-я в конце полустрофия):

Я забыла ваши уроки,	II
Краснобай и лжепророки,	V
Но меня не забыли вы.	III

Как в прошедшем грядущее зреет,     I  
 Так в грядущем прошлое тлеет —     II  
 Страшный праздник мертвой листвы.   II

Обобщая, можно сказать так. Ритм Ахматовой эволюционирует от более полноударного к более легкому: заметнее всего — в 4-ст. ямбе и в 3-иктном дольнике. Ритм 4-ст. ямба она на всю жизнь сохраняет таким, каким он был в начале ее творчества. Ритм 3-иктного дольника у нее меняется в ногу с временем (хотя лишь до известных пределов), но характерную примету своего раннего стиха, повышенный процент II формы, она сохраняет на всю жизнь. В ритме 5-ст. ямба ее эволюция индивидуальна и близких аналогий не имеет.

8. Рифмовка Ахматовой тоже эволюционирует. Здесь главным показателем является использование неточных рифм, впервые допущенных в поэзию на рубеже XX в. Есть два основных вида неточных рифм: с пополнением (П) или заменой (М) согласных. Примеры рифм с пополнением: «света-этоТ» (женская), «лучи-приручиТЬ» (мужская). Примеры с заменой: побудЕшь-люБишь» (женская), «любЛЮ-моЮ» (мужская). Пример сочетания той и другой — «туСКЛЮ-муСКУЛ». Общее направление русской рифмовки в XX в. (по крайней мере, до последних десятилетий) — к преобладанию рифм с пополнением над рифмами с заменой, сперва — среди женских, потом — среди мужских. В этот процесс включается и Ахматова.

В нижеследующей таблице указан процент П-рифм плюс процент М-рифм от всего количества мужских и женских рифм каждого периода. Для среднего периода материал взят по «Поэме без героя» (в ташкентской редакции), для остальных по лирике.

	мужские	женские	всего
1909—12	1,2+1,9	2,2+4,7	10%
1913—17	1,5+3,4	4,1+1,6	10,6%
1918—22	0,6+3,1	5,2+0,7	9,4
1940—42	0,8+0,8	4,1+0,8	6,5%
1957—65	0,3+0,3	2,6+1,5	4,7%

Прежде всего бросается в глаза общее понижение доли неточных рифм у Ахматовой: в ранний период — ок. 10%, в средний — 6,5%, в поздний — 4,7%. Ахматова все реже пользуется неточными рифмами (хотя после Блока именно она дала главный толчок к распространению их в русском стихе): она как бы возвращается от модернистского стиха своей молодости к классическому стиху, не знавшему неточных рифм.

Далее, видно, насколько эксперименты с мужскими рифмами отстают от экспериментов с женскими (ближе всего по частоте они в 1913—1917 гг., а в остальные периоды в 1,5—2—4—8 раз

реже): это общая черта для всех поэтов, мужские рифмы ощущались как бы опорой точности, позволявшей допускать в женских вольности.

Наконец, видно, что пути развития мужских и женских рифм у Ахматовой различны. В женских после краткого колебания в стихах «Вечера» («утро-мудро», «воплей-теплый») рифмы с пополнением резко берут перевес над рифмами с заменой, и чем дальше, тем больше («света-этот», «учтивость-полулениво», «пламя-память и пр.). В мужских, наоборот, рифмы с пополнением остаются в меньшинстве («голубел-тебе», «губ-берегу»), а рифмы с заменой преобладают (неоднократное «любви-мой», «моя-меня», «дожди-плащи» и пр.). Если у Блока пополненная мужская рифма «плечо-ни о чем» была почти единственной, а у Асеева и Маяковского рифмы типа «глаза-назад» встречаются на каждом шагу, то Ахматова остается по блоковскую сторону рубежа, разделяющего эти два поколения. Рифмы типа «любви-мой», «люблю-мою» допускались (как приемлемое исключение) еще у Пушкина и Лермонтова — принимая их в свои стихи, Ахматова не нарушала своей нарастающей тяги в классике.

9. В строфике Ахматовой подавляющим образом преобладает четверостишие с перекрестной рифмовкой ЖМЖМ — то, которое Иван Рукавишников предлагал называть «пошлой строфой». За ним следует такое же перекрестное четверостишие с переменной мест мужских и женских строк: мЖмЖ. Доля их по периодам и подпериодам творчества Ахматовой такова:

1909—13	—	44	и	14%
1914—17	—	45	и	13%
1918—22	—	35	и	10%
1936—46	—	34	и	6%
1956—65	—	44	и	17%

Понижение доли этих господствующих форм на исходе раннего и в среднем периоде компенсируется различным образом. В годы «Анно Домини», 1918—1922, это происходит за счет рифмовки ДмДм (в предыдущих периодах ее уровень — 9 и 3%, в последующих — 4 и 1,5%, в 1918—22 гг. — 13%):

От любви твоей загадочной,  
Как от боли, в крик кричу...  
Все расхищено, предано, продано,  
Черной смерти мелькало крыло...

Появляется она только в этих двух размерах (4-ст. хорее и 3-ст. анапесте) и семантически напоминает о Некрасове — традиция, вполне уместная в «Анно Домини». (Предыдущий 9%-ный подъем этой рифмовки в 1909—1912 гг. рассыпался по 5 разным

размерам, включая дольник, и вряд ли нес какую-нибудь семантическую нагрузку). В среднем же периоде, 1936—1946, четверостишия ЖмЖм уступают место прежде всего 5- и 6-стишиям ЖмЖЖм («Перед этим горем гнутся горы...»), МжММж («Победа у наших стоит дверей...») и особенно ЖЖмЖЖм («Какая есть. Желаю вам другую...») — доля их в эти годы — 11% текстов, тогда как во все остальные — в пределах 1—4%. Это — несомненное следствие «открытия» строфы «Поэмы без героя» (как известно, это упрощение одной из строф кузминской «Фореи»), приходящегося как раз на этот период: начав разрабатываться на 3-иктном дольнике, схема ЖЖмЖЖм и ее производные постепенно проникают и в остальные размеры.

Рифмовка ДмДм крепче всего связана с 4-ст. хореем (начиная с раннего «Муж хлестал меня узорчатым...») — это устойчивая традиция русской поэзии, уводящая к народным размерам. Однородные рифмовки МммМ и ЖмЖж чаще всего появляются в неравностоппных размерах («Я пью за разоренный дом, За злую жизнь мою...», «Не смеялась и не пела, Целый день молчала...»), где неоднородность строк компенсирует однородность окончаний.

Строфы с охватной рифмовкой у Ахматовой редки, причем бросается в глаза ее предпочтение к строфам МммМ, в ущерб строфам ЖммЖ. Целиком строфами МжжМ (вопреки правилу альтернанса) написано, например, стихотворение 1915 г. «Нам свежесть слов и чувства простоту...» или 1921 г. «О жизнь без завтрашнего дня...» Даже если стихотворение начинается строфой ЖммЖ, то за нею порой следует вереница строф МжжМ (1943, «В этой горнице колдунья до меня жила одна...»; 1959, «Казалось мне, что песня спета Среди этих опустелых зал...»). Видимо, поэтесса стремилась подчеркнуть законченность, замкнутость каждой строфы, а для этого, по известному психологическому закону, лучше служит мужское окончание.

Вольная рифмовка у Ахматовой редка: в ее коротких стихотворениях нет для нее простору, обычно это два-три четверостишия, из которых одно зарифмовано не так, как другие. Белые стихи, в согласии с традицией, не выходят за пределы трех размеров: имитаций монологического 5-ст. ямба («Северные элегии» и др.), имитаций народного стиха («У самого моря») и имитаций «испанского хорей» («Я пришла к поэту в гости...»; испанский фон у Ахматовой скрыт, но разоблачен в ответном стихотворении Блока). Твердых стихотворных форм Ахматова, наперекор своим литературным сверстникам, избегает: любопытно, что из ее 5 сонетов (все — последнего периода) только два написаны традиционным 5-ст. ямбом, один — 4-ст. ямбом («Приморский сонет») и два — 5-ст. хореем («Не пугайся — я еще похожей...» и «Запад клеветал и сам же верил...»).

10. Теперь можно попытаться представить эволюцию стиха Ахматовой шаг за шагом, этап за этапом.

Если не считать нескольких ученических стихотворений, то первый этап творчества ранней Ахматовой — это «Вечер» и «Четки», 1909—1913 гг. Средняя производительность — высокая, около 28 стихотворений в год. Самый частый размер — 3-иктный дольник, лишь недавно явившийся в русской поэзии; такое решительное обращение к нему требовало несомненной смелости. Далее следует 4-ст. (и отстающий от него 5-ст.) ямба, 4-ст. (и отстающий от него 5-ст.) хорей, и наконец, 3-ст. анапест. Наиболее длинные стихотворения пишутся хореем. Ритм ямба, как 4-ст., так и 5-ст., — сглаженный, с притушевыванием и сильных и слабых стоп; для эпохи медленной ритмической перестройки русского стиха это естественно. В новой рифмовке она еще чувствует себя неуверенно: неточные рифмы старого типа «утромудро» преобладают над рифмами нового типа «света-этот». От строфических экспериментов она отказывается раз и навсегда: почти все стихи написаны обычными четверостишиями, почти половина их — с традиционным чередованием ЖМЖм. Таковы исходные позиции развития стиха Ахматовой.

На втором этапе творчества ранней Ахматовой, в «Белой стае» 1914—1917 гг., производительность повышается еще более, до 37 стихотворений в год; зато на третьем, в «Анно Домини» 1918—1922, резко падает до 12 стихотворений в год. Рифмовка в женских рифмах уже преобладает новая, типа «пламя-память», и только в мужских, как знак приверженности к классике, держится старая, типа «любви-мой». Дольник отступает с первого места: сперва постепенно, с 17 до 13%, потом стремительно, с 13 до 3%. 4-ст. ямба тоже отступает, и его опережает 5-ст. ямба, который теперь за редкими исключениями будет сохранять свое ведущее место до конца. Ритм 5-ст. ямба меняется: сперва под влиянием белого стиха «Эпических мотивов» (?) он из гладкого становится изломанным, с резким контрастом сильных и слабых стоп; потом ударность I стопы падает, стих приобретает редкое восходящее звучание: «Пусть голоса органа снова грянут...» На смену отступившим размерам заметно повышаются 4-ст. хорей и 3-ст. анапест, оба нередко с чередованием рифм ДмДм, напоминающим о «народной», некрасовской традиции. Еще окровеннее выступает имитация народного размера в белых 4-иктных дольниках первой ахматовской поэмы «У самого моря». Эта игра в народность (не ограничивающаяся областью стиха) еще недостаточно исследована в ахматоведении.

После 1922 г. в творчестве Ахматовой наступает долгая пауза до самого 1939 г. — в среднем по 2 стихотворения в год; ее не печатают и даже не упоминают. В 1940 г. этот запрет снимается, и Ахматова отвечает на это резким творческим взлетом своего среднего периода. Дописывается «Реквием», пишутся большие

поэмы «Путем вся земли» (нестандартным 2-ст. амфибрахийем) и, с продолжением в 1941—42 гг., «Поэма без героя» (эпическим 3-иктным дольником, упрощенным кузминским 6-стишием ЖЖмЖЖм); в 1940—1945 гг. пишутся «Северные элегии» белым 5-ст. ямбом. По контрасту с этими длинными произведениями уменьшается средний объем малой лирики (с 13 до 10 строк). Под влиянием белого 5-ст. ямба опять меняется ритм и рифмованного 5-ст. ямба: из ровно-восходящего он вновь становится традиционно-изломанным. Эта ритмическая деформация перекидывается и на 5-ст. хорей, который приобретает парадоксальный ритм: с ослаблением III стопы и с усилением IV-й. Под влиянием 6-стиший «Поэмы без героя» шире начинают употребляться 5- и 6-стишия и в лирике (в разных размерах). Разлив 5-ст. ямба в лирике и 3-иктного дольника в эпосе решительно оттесняет «некрасовские» 4-ст. хорей и 3-ст. анапест, а заодно и 4-ст. ямб. Звучание стиха становится легче от учащающихся пропусков ударений: особенно заметно в дольнике и в 4-ст. ямбе, менее — в 5-ст. ямбе. Неточные рифмы сохраняют прежний вид, но количество их заметно сокращается, рифмовка становится «классичнее».

После постановления 1946 г. в творчестве Ахматовой опять наступает десятилетняя пауза, перебиваемая лишь официальным циклом «Слава миру» в 1950 г. Затем, в 1956—1965 гг. ее поэзия опять оживает: наступает поздний ее период. Средняя длина стихотворения остается прежней, около 10 строк; длиннее других стихи, написанные 3-ст. амфибрахийем и примыкающие к циклу «Тайны ремесла», 5-ст. ямб идет на убыль, ритм его возвращается к первоначальной сглаженности; этому не мешают даже наброски «Большой исповеди» белым стихом. 3-иктный дольник тоже идет на убыль, сохраняясь преимущественно в доработках «Поэмы без героя» и побочных при ней отрывках. Неожиданно оживает 4-ст. ямб и даже опережает 5-стопный; не исключено, что это инерция «парадного» 4-ст. ямба из «Славы миру». Почти окончательно исчезает 4-ст. хорей; наоборот, его «спутник» 3-ст. анапест в последний раз усиливается до максимума, однако теряет прежние «некрасовские» интонации и приобретает чисто-лирические, условно говоря — блоковские. Вместе с ним повышается до максимума 5-ст. хорей: им пишутся даже два сонета. Количество неточных рифм сокращается еще более. Стих поздней Ахматовой явно ориентирован на классическую возвышенность, и обилие подчеркнуто фрагментарных «отрывков» лишь подчеркивает это.

Такова эволюция стиха Ахматовой. При желании ее можно разделить на 4 периода: два «ранних», тесно примыкающих друг к другу, 1909—1913 (начало: овладение стихом и выработка собственных метрических предпочтений) и 1914—1922 (развитие этих тенденций); и два «поздних», отбитых долгими вынужден-

ными творческими паузами: 1940—1946 и 1956—1965 (тоже во многом подхватывающие и продолжающие друг друга). «Ранние» периоды соответствуют «простому», «вещному» стилю акмеистической Ахматовой, «поздние» — «темному», «книжному» стилю старой Ахматовой, представляющей себя наследницей миновавшей эпохи в чуждой литературной среде.

## СОДЕРЖАНИЕ

З. Г. Минц. К изучению периода «кризиса символизма» (1907—1911). Вводные замечания . . . . .	3
Л. А. Ильюнина. А. Блок и Е. Иванов в годы Первой русской революции. (К вопросу о генезисе образа Христа в поэме «Двенадцать»)	21
Т. Л. Никольская. А. Блок о женском творчестве . . . . .	32
А. М. Штейнгольд. А. Блок об «Алиных альбомчиках» О. В. Синакевич (Яфа) . . . . .	41
Н. Г. Коптелова, П. В. Куприяновский. Блок и Северянин . . . . .	60
А. А. Кобринский, М. Б. Мейлах. Введенский и Блок: материалы к поэти- ческой предыстории ОБЭРИУ . . . . .	72
С. Н. Доценко. Современный апокриф А. Ремизова . . . . .	82
Г. А. Морев. Полемический контекст рассказа М. А. Кузмина «Высокое искусство» . . . . .	92
А. Г. Тимофеев. «Память» и «археология» — «реставрация» в поэзии и «пристрастной критике» М. А. Кузмина . . . . .	101
М. Г. Ратгауз. 1921 год в творческой биографии В. Ходасевича . . . . .	117
С. В. Полякова. «Беловский субстрат» в стихотворениях Мандельштама, посвященных памяти Андрея Белого . . . . .	130
Т. П. Милютина. Три года в русском Париже . . . . .	141
М. Л. Гаспаров. Стихи Анны Ахматовой . . . . .	168

Ученые записки Тартуского университета. Выпуск 881. А. Блок и русский символизм. Проблемы текста и жанра. Блоковский сборник X. На русском языке. Тартуский университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор З. Г. Минц. Корректор Н. Стороженко. Сдано в набор 5. V 1989. Подписано к печати 22. I 1990. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 12,0. Печатных листов 11,5. Тираж 1000. Заказ № 1932. Цена 3 руб. 30 коп. Тартуская типография. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19.