DISSERTATIONES
PHILOLOGIAE
SLAVICAE
UNIVERSITATIS
TARTUENSIS
50

АЛЕКСЕЙ САМАРИН

Литературная позиция и творчество С. А. Ауслендера в 1906–1908 гг.

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
50

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
50

АЛЕКСЕЙ САМАРИН

Литературная позиция и творчество С. А. Ауслендера в 1906–1908 гг.

UNIVERSITY OF TARTU
Press
1632

Отделение славистики института иностранных языков и культур
Тартуского университета

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 25 сентября 2023 г. решением совета института иностранных языков и культур Тартуского университета.

Научный руководитель: Роман Войтехович, PhD, лектор по русской литературе

Оппоненты: Людмила Спроге, PhD, профессор Латвийского университета (Рига, Латвия)

Геннадий Обатнин, PhD, доцент отделения языков (русский язык и литература) Хельсинкского университета (Хельсинки, Финляндия)

Защита состоится 20 ноября 2023 г. в 14.00 в главном здании Тартуского университета в зале Сената (ул. Ülikooli 18–202).

ISSN 1406-0809 (print)
ISBN 978-9916-27-370-8 (print)
ISSN 2806-2493 (pdf)
ISBN 978-9916-27-371-5 (pdf)

Copyright: Aleksejs Samarins, 2023

University of Tartu Press
www.tyk.ut.ee

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 7

Глава 1. С. Ауслендер как «стилизатор» и «подражатель М. Кузмина»: репутация писателя в критической и исследовательской литературе 17

1.1. Постановка проблемы 17
1.2. Понятие «стилизации» в литературоведении 19
1.3. Ауслендер как «стилизатор» в исследовательской литературе 23
1.4. Ауслендер как «подражатель М. Кузмина» 32
1.5. Истоки творчества Ауслендера 40
1.6. Репутация Ауслендера в критической литературе 45

Глава 2. Вхождение С. Ауслендера в литературу: рассказ «Записки Ганимеда» (1906) как отражение деятельности кружка Вяч. Иванова «Гафиз» 58

2.1. Ауслендер в «Гафизе» 58
2.2. Отражение «Гафиза» в «Записках Ганимеда» 72

Глава 3. Сборник рассказов С. Ауслендера «Золотые яблоки» (1908) как авторский манифест: концепция и композиция 87

3.1. «Французский» цикл 90
3.1.1. «Бастилия взята (фрагмент)» 90
3.1.2. «Вечер у господина де Севираж» 95
3.1.3. «Литания Марии девственнице из Каенны» 105
3.1.4. «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо. Повесть» 118
3.2. «Итальянский» цикл и новеллы 139
3.2.1. «Валентин мисс Белинды. Сорок вторая новелла из занятной книги любовных и трагических приключений» 144
3.2.2. «Прекрасный Марк» 151
3.2.3. «Месть Джироламо Маркезе. Сорок первая новелла из занятной книги любовных и трагических приключений» 158
3.2.4. «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике» 171
3.3. «Флейты Вафила. Идиллическая повесть» 182
3.4. Итоги анализа «Золотых яблок» 193

Глава 4. Литературная позиция С. Ауслендера: критические статьи в журнале «Золотое руно» 197

4.1. Статья Ауслендера «Рассуждение о старости, критических приемах и так вообще» как реплика в символистской журнальной полемике 198

4.2. Статьи Ауслендера о постановках «Нового» театра Вс. Э. Мейерхольда и В. Ф. Комиссаржевской 209

4.2.1. «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда 212

4.2.2. «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка 219

4.2.3. «Победа смерти» Ф. Сологуба 224

4.2.4. «Бесовское действо» А. Ремизова 228

4.3. Любовь к старине, «Старинный театр» и «стилизация» 232

Заключение 239

Список использованной литературы 248

Приложение. Материалы к библиографии С. А. Ауслендера 1906–1917 гг. ... 264

Kokkuvõte 271

Abstract 275

Curriculum vitae 279

Elulookirjeldus 280

Публикации по теме диссертации 281

ВВЕДЕНИЕ

Творчество С. А. Ауслендера (1886–1937) — писателя, критика, переводчика и драматурга — заметное явление в русской литературе первой половины XX в. Первые рассказы писателя были опубликованы в 1906 г., причем он сразу стал сотрудником передовых модернистских журналов — «Золотого руна» и «Весов». В том же 1906 г. Ауслендер вошел в круг петербургской творческой интеллигенции: стал участником литературных собраний Ф. Сологуба, членом «Кружка молодых»[1] и одним из посетителей «башни» Вяч. Иванова, составивших кружок ее избранных представителей — «Гафиз». В 1907 г. Ауслендер опубликовал по меньшей мере 13 рассказов и цикл театральных рецензий «Из Петербурга»; его произведения были помещены в таких изданиях, как «Весы», «Золотое руно», «Белые ночи», «Перевал», «Корабли», «Утро России», «В Мире искусств» и др. В этом же году Ауслендер вошел в круг поклонников и сотрудников театра Комиссаржевской, где близко сошелся с Вс. Э. Мейерхольдом, А. А. Блоком и Л. Д. Блок, а также актрисами — В. П. Веригиной, Е. М. Мунт, В. В. Ивановой и Н. Н. Волоховой. Близкими знакомыми Ауслендера были также Г. Чулков, В. Нувель, С. Городецкий и др.

В 1908 г. вышел его первый авторский сборник рассказов «Золотые яблоки», а сам писатель отправился с Н. Петровской в романтическое путешествие в Италию, послужившее материалом для романа «Последний спутник» (1913). В этом же году Ауслендер познакомился с Н. Гумилевым и привел его на «башню» Вяч. Иванова. В 1909 г. Ауслендер стал членом «молодой редакции» журнала «Аполлон», его ведущим театральным критиком. В 1910 г. писатель женился на артистке театра-антрепризы К. Н. Незлобина Н. А. Зноско-Боровской, а через два года был опубликован его второй сборник «Рассказы. Книга II» (1912). Ауслендер пробовал себя и в качестве драматурга и переводчика, — в 1913 г. он «написал пьесу “Ставка князя Матвея”, которая имела успех в театре Незлобина и обошла провинцию» [Автобиография: 29], а в 1915 г. была экранизирована режиссером А. Чаргониным (лента, по всей видимости, не сохранилась). В 1916 г. вышел в свет третий сборник рассказов Ауслендера — «Сердце воина».

Война и революция знаменовали совершенно новый этап в жизни писателя: он был вынужден покинуть столицу, присоединился к Белому движению и стал секретарем А. Колчака. В советские годы Ауслендер сосредоточился на литературе для детей, стоял «у истоков советской приключенческой литературы для подростков» [Николаев: 213]. В 1928 г.

[1] «Кружок молодых» «был создан Городецким вместе с редакторами журнала “Студенчество” А. И. Гидони и Ю. Б. Кричевским к началу нового 1906/1907 учебного года в виде студенческого литературно-художественного объединения при Петербургском университете» [Шруба: 81].

вышел его роман «Пугачевщина», а его самого пригласили в МТЮЗ «заведовать педагогической и литературной частями театра» [Бурлешин]. К этому году писатель «выпустил 26 изданий и переизданий детских книг собственного сочинения — рассказов, повестей и пьес» [Тимофеев 2004: 23]. После 1928 г. писательская активность Ауслендера падает, а сведения о его жизни до момента ареста и расстрела в 1937 г. крайне скудны.

Личные связи с символистским кругом в начале века, неприятие революции 1917 г., сотрудничество с А. В. Колчаком и последовавшая казнь обусловили низкий интерес советского литературоведения к творчеству и личности Ауслендера: спорадические упоминания писателя, как правило, ограничивались его отнесением к лагерю «упадочнических», «буржуазных» или «реакционных» авторов. На сегодня корпус работ, посвященных Ауслендеру, заметно вырос, но несмотря на яркое и стремительное вхождение писателя в литературу, основное внимание исследователей привлекало его позднее (революционное и пореволюционное) творчество. В. В. Журавлеву принадлежат исследования о репрезентации контрреволюционной диктатуры А. В. Колчака и его образа в очерках Ауслендера [Журавлев 2012; Журавлев 2019; Журавлев 2020]. А. Л. Посадсков рассмотрел деятельность Ауслендера в качестве белогвардейского журналиста [Посадсков]. В. В. Перхин посвятил статью оценке Ауслендером 1917 года [Перхин]. В 2013 г. была защищена докторская диссертация Н. А. Евсиной на тему «Проза С. А. Ауслендера 1918–1928 гг. в историко-литературном контексте первой трети XX века» [Евсина 2013а]. Исследовательнице принадлежат статьи о тургеневских аллюзиях в рассказе Ауслендера «Гиацинты» (1919) [Евсина 2013б] и о пушкинских аллюзиях в рассказе «Морозный поцелуй: (Двадцатые годы)» (1919) [Евсина 2015], а также ряд статей, посвященных романам Ауслендера «Видения жизни» [Евсина 2013в; Евсина 2013г; Евсина 2013д] и «Пугачевщина» [Евсина 2012а; Евсина 2012б; Евсина 2012в; Евсина 2013е]. В соавторстве с Т. Н. Фоминых Евсина опубликовала статью о диалоге с современниками в очерковой прозе Ауслендера 1918–1920 годов [Евсина-Фоминых]. В 2020 г. вышла статья Я. Липина и И. Н. Арзамасцевой, посвященная анализу повести для детей Ауслендера «Некоторые замечательные случаи из жизни Ли-Сяо» (1927) [Липин-Арзамасцева].

Дореволюционный период творчества Ауслендера, несмотря на работы, о которых будет сказано ниже, остается малоисследованным, а его изучение является актуальной научной задачей. Следует отметить, что первые шаги по реабилитации наследия писателя были совершены в рамках научных конференций Тартуского университета в XX в.: в 1989 г. на конференции «Великая Французская революция и пути русского освободительного движения» Н. А. Богомолов прочел доклад об обществе «Гафиз», упоминавший Ауслендера; в 1996 г. на Международной конференции молодых филологов был прочитан доклад Л. Л. Пильд «Ауслендер — стилизатор»; в 1998 г. в рамках международной конференции

«Пушкинские чтения» Л. В. Спроге представила доклад «Пушкинский миф Ивана Лукаша», упоминающий Ауслендера.

Первичные сведения о жизни писателя содержатся в его автобиографии [Автобиография], дневниках его дяди М. А. Кузмина [Кузмин 1905; Кузмин 1908; Кузмин 1934; Кузмин 2015], воспоминаниях племянницы Н. Н. Минакиной [Минакина], мемуарах Г. И. Чулкова [Чулков], воспоминаниях В. П. Веригиной [Веригина 1974] и А. А. Мгеброва [Мгебров], воспоминаниях Н. И. Петровской и ее переписке с В. Я. Брюсовым [Петровская 1989; Петровская 2004], переписке А. А. Блока с Л. Д. Менделеевой [Блок-Менделеева], а также в рецензии А. В. Бурлешина на последнее издание рассказов Ауслендера [Бурлешин]. Из работ в био-библиографическом жанре следует назвать статьи С. А. Венгерова, В. Н. Быстрова и М. О. Чудаковой [Венгеров; Быстров; Чудакова 1989], а также автора анонимной статьи в словаре «Писатели современной эпохи» [ПСЭ].

Дополнительные сведения об Ауслендере и его творчестве можно почерпнуть в монографии А. В. Лаврова об А. Белом [Лавров 2007] и книге В. Полушина о Н. С. Гумилеве [Полушин]; в статьях Н. А. Богомолова [Богомолов 1988; Богомолов 1995; Богомолов 1999; Богомолов 2001; Богомолов 2010а; Богомолов 2014], А. М. Грачевой [Грачева 1993; Грачева 2005; Грачева 2009], О. А. Поповой [Попова 2018а; Попова 2018б], Н. Д. Тамарченко [Тамарченко 2009а; Тамарченко 2009б], В. Рудинского [Рудинский], М. Пюльсу [Пюльсу], М. Могильнер [Могильнер], Ю. А. Беляева [Беляев] и др. Письма Ауслендера к П. А. Бархану, освещающие любопытный эпизод о конфискации номера журнала «Золотое руно» за публикацию рассказа Ауслендера «Купидонова повязка», оскорбляющего «предков царствующего дома», опубликованы В. Хазаном [Хазан]. Библиография писателя представлена в работах А. Г. Тимофеева и Е. В. Глуховой [Тимофеев 2004; Глухова].

Ранние рассказы Ауслендера редко становились предметом специального исследования, а монографии, посвященной начальному этапу писательского становления, не существует. За отсутствием целостного понимания эстетической позиции писателя, в исследовательской литературе его раннее творчество рассматривается не само по себе, а в обзорных работах, где писателю отведено второстепенное положение. Зачастую в таких исследованиях Ауслендер представлен как «стилизатор» и представитель «кузминской» или «символистской» школы, а его произведения привлекаются лишь для иллюстрации специфики того или иного литературного направления или течения.

Фундамент подобного отношения к Ауслендеру в научной литературе был заложен в советский период, когда его имя ассоциировалось с «реакционным» и «буржуазным» направлением искусства. Так, В. Ю. Троицкий причисляет Ауслендера и Кузмина к стилизаторам — представителям «упадочных течений в буржуазном искусстве, прятавшим за экзотикой стиля убогость или реакционность идей» [Троицкий: 167]. Позднее, когда классификация литературных направлений начала XX в.

была разработана подробнее, творчество Ауслендера, оставаясь малоизученным, приводилось как пример адаптации литературных новшеств писателями второго ряда. Возраст писателя и его родство с М. Кузминым оказывались достаточными причинами для суждений о прямом влиянии автора «Эме Лебефа» на племянника. В частности, И. В. Корецкая отмечала, что «проза Кузмина, его авантюрно-психологические повести <…> нашли ряд жанровых аналогий у прозаиков круга “Аполлона” (С. Ауслендер, Б. Садовской)» [Корецкая 2001а: 164–165]. В другой статье исследовательница указала, что «стилизаторский “бум” в русской прозе конца 1900-х – середины 1910-х годов (у М. Кузмина, Б. Садовского, С. Ауслендера и др.)» был стимулирован «удачами Брюсова, автора изысканных исторических имитаций» [Корецкая 2001б: 714]. Идея о вторичности творчества Ауслендера и его подражании Кузмину встречается и в ряде следующих работ: [Берегулева-Дмитриева: 22; Певак: 6; Козьменко-Магомедова: 118, 128–129; Богомолов-Малмстад: 148].

Э. А. Шубин, рассмотрев рассказы Ауслендера в контексте стилизаций начала XX в., заключил, что Ауслендер «стилизовал старину» «в близкой М. Кузмину манере» и только во второй книге рассказов начал «нащупывать свой путь, преодолевая зависимость от манеры М. Кузмина» [Шубин: 89–90]. В. Н. Быстров и С. Ю. Ясенский, обратившись к рассказам Ауслендера из времен Французской революции, пришли к выводу, что писатель «создавал этот цикл рассказов-стилизаций не только ради беглой зарисовки исторических и психологических аналогий», а специфику «стилизации» исследователи объяснили тем, что «в ней принципиально отсутствует какая-либо обнаженная идеологема» [Быстров-Ясенский: 231]. Е. Е. Дмитриева, также причисляя рассказы Ауслендера к стилизации, отмечала, что «обращение к теме французской революции давало возможность писателям разобраться в грянувших и грядущих событиях собственно русской истории» [Дмитриева: 19].

По мнению Н. Д. Тамарченко, в романтический повести Ауслендера «Ночной принц» (1909) «автор использует разнообразные формы и приемы исторической стилизации», причем «способы создания “языка эпохи” здесь ориентированы на прозу Пушкина» [Тамарченко 2009а: 46]. В другой работе Тамарченко отметил, что в повести «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо» (1908) представлена «стилизация авантюрного романа XVIII в.» [Тамарченко 2009б: 333]. О. Е. Тимофеева в анализе произведения «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике» (1907) пришла к выводу, что в нем «разные мифологические традиции соединены для того, чтобы внести новые смыслы, свойственные символистскому мировидению» [Тимофеева 2012а: 222].

По словам М. В. Козьменко, в сборнике рассказов «Золотые яблоки» (1908) «в качестве стилизуемого жанра преобладает итальянская новелла эпохи Возрождения, а во второй книге рассказов — русская романтическая новелла первой трети XIX века», причем «словесно-речевые средства в стилизациях Ауслендера в значительной степени

ограничиваются рамками узко понимаемой “стильности”», тяготеющей к современной норме [Козьменко-Магомедова: 126–128]. З. Г. Минц отнесла творчество Ауслендера к периферийному направлению символизма («модернизму» в узком смысле), одной из черт которого была тяга к «стилизации» [Минц 2004: 216–217].

А. М. Грачева посвятила статью «петербургскому» циклу рассказов Ауслендера, вошедших во второй сборник прозы. Проанализировав тексты с точки зрения «неомифологической» трактовки ключевых событий истории Петербурга, исследовательница пришла к выводу о целостной структуре цикла, обусловленной «развитием того варианта петербургского мифа, согласно которому петербургский период русской истории предстает как фантасмагорическая кажимость, чье роковое движение предопределено с петровских времен» [Грачева 1993: 166–167].

В статье «Петербургское чародействие (Проза Сергея Ауслендера 1905–1917 годов)» Грачева продолжила рассмотрение творчества Ауслендера на широком историко-культурном фоне и дала характеристику основных этапов развития его дореволюционной прозы: три сборника рассказов и первый роман. На сегодня это наиболее подробная работа по интересующему нас периоду творчества Ауслендера, и многое в настоящей диссертации является развитием и продолжением наблюдений исследовательницы. Анализируя первую книгу рассказов Ауслендера «Золотые яблоки» (1908), Грачева назвала ее собранием «текстов-стилизаций, написанных под прямым влиянием прозы Анатоля Франса и М. Кузмина» [Грачева 2005: 16]. Однако в ходе анализа текстов исследовательница сосредоточилась на их смысловых структурах, оставив вопрос о стилизации, затронутый достаточно бегло в связи с поэтикой заглавий рассказов. Внимание Грачевой привлекал и первый роман Ауслендера «Последний спутник» (1913), которому она посвятила отдельную статью [Грачева 2009].

Регулярная репрезентация Ауслендера как «стилизатора», мало способствующая пониманию его творчества, побудила Н. А. Богомолова вынести ключевой для понимания творческих задач писателя вопрос в заглавие статьи — «Сергей Ауслендер: стилизация или стиль?» (2010). Исследователь пришел к выводу, опровергающему его более раннюю концепцию, изложенную в совместной работе с Дж. Малмстадом: на уровне стиля Ауслендер стремился к выработке собственного идиостиля, а не к игре чужими стилями или ориентации на тот или иной стиль-прототип. В частности, Богомолов убедительно показал отличия стиля Ауслендера от кузминского, поставив под вопрос ученическую ориентированность племянника на прозу дяди. В другой статье, сопоставив «Последнего спутника» Ауслендера с «Огненным ангелом» Брюсова, исследователь показал, что в работе с подтекстами Ауслендер стремится не воспроизвести источник, а трансформировать по законам собственной поэтики, прокладывающей новые пути в литературе:

> Ауслендер, используя мотивы, ситуации, сюжетные ходы, систему персонажей и даже словесные построения “Огненного Ангела”, создает произведение совсем иного толка. Он опробует те приемы, которые впоследствии будут во многом определять прозу постсимволистского времени [Богомолов 2014: 272][2].

Исследователь и в этой работе подчеркнул, что привычное представление об Ауслендере как «искусном стилизаторе» должно быть пересмотрено. Оно восходит к критической полемике начала века, когда действительные стилизации смешивались с мнимыми, а само понятие «стилизация» нередко использовалось как уничижительный ярлык, намекающий на бессодержательность и вторичность как произведения, так и его автора.

Таким образом, ***основная проблема*** работы заключается в критическом осмыслении сложившегося в науке представления о раннем творчестве Ауслендера и предложении целостного взгляда на его раннюю поэтику. На сегодня ***степень разработанности*** названной ***проблемы*** оставляет желать лучшего, и настоящая работа претендует на заполнение существующей лакуны, тем более что такая потребность давно назрела[3]. ***Основная гипотеза***, выносимая на защиту, предполагает, что Ауслендер с первых шагов стремился к разработке собственной идейной и стилистической индивидуальности, к авторскому переосмыслению и трансформации прецедентных текстов (искусства, истории и жизни). Его рассказы плохо поддаются анализу в понятиях «реакционности», «буржуазности», «стилизаторства», «эпигонства», «символизма» и — следовательно — нуждаются в ином подходе. Несмотря на личные связи с символистами писатель не разделял их идеологии и не причислял себя к той или иной современной литературной школе. Одни особенности его поэтики обнаруживают авторскую самобытность, другие — отражают общие тенденции развития малой прозы в начале XX в. Соответственно

---

[2] К схожим выводам пришла Н. А. Евсина в ходе сравнения «Пугачевщины» Ауслендера с произведением Пушкина: «подключив свой роман к главной теме “Капитанской дочки” — к теме отца, подлинного и мнимого, Ауслендер-романист переосмыслил ее, предложил свой ответ на прозвучавший в эпиграфе к пушкинской повести вопрос: “Да кто его отец?”» [Евсина 2013а: 148]. То же относится к работе с историческим источником: «сочинение Н. Ф. Дубровина <…> являлось одним из основных источников романной линии Пугачева <…> Ауслендер имел свой, особый взгляд на Крестьянскую войну и на ее предводителя, в соответствии с которым отбирал и трансформировал исторический материал. Автор “Пугачевщины”, “переписав” Н. Ф. Дубровина, создал оригинальное художественное произведение» [Там же: 138].

[3] На повышение читательского интереса к творчеству Ауслендера в последние годы указывает включение его рассказов в ряд художественных сборников: «Русская новелла начала XX века» (1990, сост. Е. Е. Дмитриева, С. В. Сапожков), «Петербургская ворожея» (1991, сост. В. Б. Муравьев), «Стереоскоп. Антология петербургской фантастики» (1992, сост. Е. Б. Белодубровский, Д. К. Равинский), «Новелла Серебряного века» (1997, сост. Т. Г. Берегулева-Дмитриева), «Тень Филлиды» (2004, сост. Т. П. Буслакова), «Рождественские и новогодние рассказы забытых русских классиков» (2022, сост. Т. Стрыгина).

и контекстуализация его творчества не должна ограничиваться областью отдельной школы.

Научная новизна работы заключается в наглядной демонстрации истоков формирования творческой репутации писателя (подтверждающей гипотезу Богомолова); в комплексном анализе фактов писательской биографии, его художественных и критических текстов, ряд которых впервые вводится в академический оборот; в предложении целостного взгляда на раннюю поэтику Ауслендера, на его эстетические и этические установки, что позволит по-новому оценить его роль и положение в литературном процессе начала века.

Изучение творчества Ауслендера только начинается и должно быть планомерным и последовательным, поэтому одним из основных объектов исследования стала первая книга писателя, сборник рассказов «Золотые яблоки». Книга стала итогом как минимум трехлетнего развития авторского интереса к чужим культурам (действие рассказов происходит в различных странах), — во втором сборнике события развиваются в России (XIX в. и современной). Это служит дополнительной мотивировкой для выбора хронологического этапа, который открывается рассказами «Колдун» и «Записки Ганимеда» (1906). Анализу последних посвящена отдельная глава, что мотивировано относительно подробной документированностью обстоятельств создания рассказа, представляющей благодатную почву для изучения творческого метода Ауслендера. Хронологический промежуток между «Записками Ганимеда» и публикацией «Золотых яблок» задает временные рамки исследования: именно в этот период происходило стремительное становление Ауслендера как писателя и критика, демонстрирующее выработку авторской манеры в прозе, рефлексию и деконструкцию штампов художественного мышления. Привлечение более поздних или не вошедших в сборник текстов позволяет верифицировать выдвинутые гипотезы.

Эстетические ориентиры Ауслендера отразились в его критической и публицистической деятельности, поэтому отдельная глава посвящена исследованию его дебютного критического цикла «Из Петербурга», в котором критик отзывался на театральные эксперименты Мейерхольда в театре Комиссаржевской. Таким образом, основные объекты исследования — это ранняя художественная и критическая проза писателя.

Методология исследования вполне традиционна и во многом следует за приемами предшественников. В работе анализируются сюжетно-фабульный и идейный уровни художественной прозы Ауслендера, образы персонажей и их системные взаимодействия как внутри отдельного текста, так и в сопоставлении рассказов между собой и в контексте всего раннего творчества писателя. Анализ рассказов учитывает соотнесение текста с контекстом, выявление цитат, реминисценций, аллюзий, подтекстов и других видов «чужого слова». Особое внимание уделено сопоставлению «текста искусства» Ауслендера с его «текстом жизни», известным по переписке, мемуарам и другим документам представителей его круга (в частности,

адресатов его посвящений). Важнейшим источником в этом отношении является дневник Кузмина, содержащий в ряде случаев описание событий, получивших отражение в прозе Ауслендера. Отдельной задачей было выявление источников, из которых Ауслендер мог черпать исторический материал для своих произведений. Комплексный анализ «Золотых яблок» позволил описать сложную многоуровневую композицию сборника, превращающую ряд отдельных рассказов в единый текст.

В свою очередь, анализ критических статей Ауслендера позволил определить позицию начинающего критика в споре противоборствующих лагерей: «модернистского» и «не-модернистского». В дополнение к театральным рецензиям, в работе рассмотрены полемическое выступление Ауслендера против З. Гиппиус, а также его рассуждение о воссоздании исторических сценических жанров и «стилизации». Изучение критических текстов пролило дополнительный свет на материал, рассмотренный в первых трех главах, и дополнило представление об эстетических и моральных установках писателя.

Целью исследования было по возможности целостное описание творчества Ауслендера 1906–1908 гг., тесно связанное с восстановлением значимых биографических событий. Для достижения поставленной цели были поставлены следующие частные задачи:

1) описать понятие «стилизация» в плане его применимости к творчеству Ауслендера;
2) верифицировать имеющиеся сведения о влиянии Кузмина на раннее творчество Ауслендера;
3) реконструировать литературную генеалогию и художественную стратегию Ауслендера на базе его авторепрезентирующих свидетельств;
4) описать писательскую репутацию Ауслендера в критической литературе на материале рецензий на «Золотые яблоки»;
5) описать вхождение Ауслендера в литературу через выстраивание отношений с литературно-театральными кругами и редакциями влиятельных изданий;
6) анализ рассказа «Записки Ганимеда» как одной из первых манифестаций творческого метода писателя;
7) анализ первого сборника рассказов Ауслендера «Золотые яблоки» как выражения оформившейся авторской концепции истории и места в ней внутренней жизни человека (любви);
8) анализ цикла критических заметок «Из Петербурга» как отправной точки критической деятельности Ауслендера и манифестации важных эстетических положений, объясняющих и его собственную художественную практику.

Исследование состоит из четырех глав, соответствующих поставленным задачам.

В **первой главе** «С. Ауслендер как “стилизатор” и “подражатель М. Кузмина”: репутация писателя в критической и исследовательской литературе» описана эволюция научного толкования термина «стилизация» и обозначены его инвариантные признаки с тем, чтобы объективно оценить справедливость его применения к творчеству писателя. Сказанное относится и к распространенному представлению об Ауслендере как «подражателе М. Кузмина», которое подверглось критическому рассмотрению. На основании авторепрезентирующих и научных текстов Ауслендера была составлена краткая характеристика основных творческих установок писателя. Обращение к современной Ауслендеру критике позволило показать истоки формирования его репутации, несправедливо воспроизводимой по сей день.

Вторая глава «Вхождение С. Ауслендера в литературу: рассказ “Записки Ганимеда” (1906) как отражение деятельности кружка Вяч. Иванова “Гафиз”» состоит из двух параграфов. Первый посвящен последовательному описанию деятельности «Гафиза» и положению в нем Кузмина и Ауслендера; во втором представлен анализ «Записок Ганимеда», отразивших как наиболее яркие эпизоды собраний «Гафиза», так и авторское отношение к идеям и практикам кружка. Основное внимание уделено описанию идеологических установок «Гафиза», не принятых Ауслендером и ставших объектом художественной полемики в рассказе, публикация которого повлияла на дальнейшую судьбу кружка. Цель главы — описать вхождение Ауслендера в круг творческой интеллигенции Петербурга, его отношение к экспериментам писателей круга Вяч. Иванова и те творческие установки, которых он будет придерживаться в последующих рассказах.

Третья — и основная — **глава** настоящей работы «Сборник рассказов С. Ауслендера “Золотые яблоки” (1908) как авторский манифест: концепция и композиция» посвящена подробному анализу дебютного сборника прозы писателя. В главе представлены рецензии на отдельные рассказы современных Ауслендеру критиков, а также интерпретации современных исследователей, с учетом которых последовательно проанализированы все девять рассказов. Описаны структура и композиция книги, образные и смысловые связи между рассказами, а также представлена гипотеза о целостном идейном содержании сборника. Отобранные из более широкого ряда и расположенные в строгом, гармоническом порядке тексты выражают историософские, художественные и этические представления молодого писателя. В главе описана формирующаяся поэтика Ауслендера, очерчен круг текстов, с которыми он вступает в творческий диалог, а также восстановлены подробности многочисленных биографических событий, использованных в качестве материала для ряда рассказов.

В **четвертой главе** «Литературная позиция С. Ауслендера: критические статьи в журнале “Золотое руно”» решались две основные задачи: анализ ранней театральной критики Ауслендера и попутное выяснение его эстетических взглядов и моральных принципов. Отношение

Ауслендера к классическому театру, к воссозданию исторических сценических жанров, а также к «новому театру» Мейерхольда подтвердили и дополнили представление о художественных установках писателя, составленное на основе анализа «Золотых яблок». В свою очередь, изучение эпизода полемики с Антоном Крайним (З. Н. Гиппиус) позволило определить положение Ауслендера в журнальной междоусобице 1907–1908 гг. и описать его моральные принципы.

В **Заключении** представлены выводы всех частей работы и подведены итоги исследования раннего периода творчества Ауслендера.

В **Приложении** помещены составленные нами и наиболее полные материалы к библиографии дореволюционных сочинений писателя.

ГЛАВА 1

С. АУСЛЕНДЕР КАК «СТИЛИЗАТОР» И «ПОДРАЖАТЕЛЬ М. КУЗМИНА»: РЕПУТАЦИЯ ПИСАТЕЛЯ В КРИТИЧЕСКОЙ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Постановка проблемы

Раннее творчество Ауслендера еще не становилось предметом монографического исследования, анализу отдельных его произведений посвящено всего несколько статей. Существуют, однако, теоретические и обзорные работы, в которых Ауслендер, наряду с другими писателями, рассматривается как представитель того или иного литературного направления, например, символизма, декадентства, акмеизма, или — просто как автор стилизаций. Несмотря на протесты самого Ауслендера, репутация стилизатора, сложившаяся в критическом дискурсе начала XX в., преследует писателя по сей день.

В обзорных статьях о «стилизации» начала XX в. определение названного понятия встречается нечасто, и его рамки остаются размытыми. Вольное обращение с термином уже привело к определенным сложностям в понимании «притязаний писателя-стилизатора», отмеченным рядом исследователей. Так, по мнению В. Н. Быстрова и С. Ю. Ясенского,

> Стилизация занимает место где-то на границе серьезной литературы и легкой, развлекательной беллетристики. <…> Намерения и притязания писателя-стилизатора почти всегда до конца не ясны, скрыты; он часто как бы балансирует то на грани мистификации, то на грани едва уловимой пародии и вместе с тем намекает на присутствие в тексте какой-то потаенной многозначительности. Таковы многие рассказы-стилизации Сергея Ауслендера, Бориса Садовского, Михаила Кузмина, Александра Кондратьева [Быстров-Ясенский: 230].

Другая проблема, вытекающая из описанного положения, заключается в пренебрежительном отношении к т. н. «стилизациям» и, следовательно, их поверхностной интерпретации. Исследовательница феномена стилизации Г. Ю. Завгородняя так описала положение дел, сложившееся в современной науке:

> Стилизация термин в литературоведении в высшей степени емкий и неоднозначный. <…> в литературоведческих исследованиях стилизации подчас сопутствует некая негативная «аура»: исследователи упрекают авторов в стилизации или замечают, что писателю удалось благополучно избежать стилизации <…> часто в качестве синонима стилизации выступает такое явление вторичного порядка, как нетворческое подражание, эпигонство [Завгородняя 2009: 183].

Пейоративный оттенок «стилизация» обрела в критическом дискурсе начала XX в., когда ставшее популярным художественное обращение к «чужим» культурам стало требовать осмысления и классификации. Нередко само обращение к «чужой» культуре оказывалось достаточным условием, чтобы произведение было названо стилизацией без каких-либо иных оснований: «стилизация в этот период обретает столь разнообразные формы, что порой трудно объединить, казалось бы, весьма разнообразные явления под одним “знаменателем”, имя которому стилизация» [Завгородняя 2009: 183].

Со временем научная традиция поставила под вопрос отнесение ряда произведений тех или иных авторов (Брюсов, Кузмин, Ремизов и др.) к «стилизации». Теперь это происходит и с Ауслендером. Крупнейший исследователь творчества Кузмина и писателей его круга Н. А. Богомолов решительно усомнился в справедливости уже ставшего традиционным представления об Ауслендере как стилизаторе. Разделяя сомнения исследователя, попытаемся обосновать их последовательным обращением к трактовке термина «стилизация» в научной традиции (п. 1.2) с тем, чтобы определить ее инвариантные признаки и показать их неприложимость к рассказам Ауслендера (п. 1.3).

Не менее распространено и представление об Ауслендере как подражателе Кузмина. Популярность Кузмина, характерное для его раннего творчества обращение к «чужим» культурам и родственная связь с Ауслендером побуждали критиков видеть в рассказах последнего идентичные приемы и вторичность по отношению к дяде. Исследовательская традиция обратилась к наследию Кузмина раньше, чем к творчеству Ауслендера и отчасти закрепила эти представления. Поэтому отдельный параграф (1.4) посвящен их обзору и демонстрации того, что они нуждаются в более тщательной аргументации, а подчас и пересмотре.

В параграфе 1.5 рассмотрены авторепрезентирующие тексты Ауслендера, указывающие на истоки его литературной генеалогии, в частности, ответы на анкету С. А. Венгерова. Ряд авторских признаний находит подтверждение в его критических статьях, рассказах, а также в его литературоведческой статье об «Арапе Петра Великого» А. С. Пушкина. Статья наглядно демонстрирует, какие особенности художественного стиля Пушкина Ауслендер считал достойными подражания.

Наконец, в последнем параграфе (1.6) описан литературный контекст начала XX в., когда термин «стилизация» стал популярным, хотя уже в то время его понимание критиками и литераторами было весьма противоречивым. На фоне критических и теоретических статей о стилизациях описана рецепция первого сборника рассказов Ауслендера «Золотые яблоки», заложившая фундамент репутации писателя в 1908 г.

1.2. Понятие «стилизации» в литературоведении

Учитывая емкость и неоднозначность термина «стилизация» в литературоведении, обратимся к его толкованию в специальных исследованиях и справочной литературе и попытаемся установить тот минимум инвариантных признаков, при котором разговор о стилизации обретает практический смысл. Одним из первых (1921) исследований, содержащих определение «стилизации», была работа Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь». Тынянов определил стилизацию и пародию как близкие литературные феномены, «живущие двойной жизнью», т. к. в обеих

> за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их <…> При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого [Тынянов: 9].

В понимании Тынянова, стилизация — это не следование за стилем, а скорее игра с ним, отличная от подражания как результата влияния. Ее главным признаком оказывается *наличие стилизуемого плана*, — т. е. конкретного произведения или стиля. Необходимость образца признается и автором статьи о «стилизации» в «Литературной энциклопедии» (1925) К. Локсом, определившим ее как «произведение сознательно написанное по какому-нибудь примеру или образцу и повторяющее до мельчайших подробностей его приемы»; «сознательное подражание в стиле»; «художественное воспроизведение той или иной эпохи в ее собственных способах выражения»:

> Это особый способ создания <…> эстетической иллюзии, основанной на <…> рассчитанном подражании. Образцом <…> является стиль эпохи, отличающийся свойственными только ему особенностями выражения, оборотами мысли, словами. <…> каждое художественное произведение, отмеченное элементами историчности <…> в тех или иных частностях является стилизованным. Стилизацию мы найдем и в «Пиковой даме», и в «Выстреле», и в «Войне и мире» <…> хотя и Пушкин, и Толстой не задавались ее задачами [Локс: 871–872].

В определении Локса акценты несколько смещены, однако существование образца или референтного текста, стиля эпохи (набор слов, выражений, оборотов мысли) остается ключевым признаком. Наличие «элементов историчности» хоть и позволяет «в тех или иных частностях» говорить об их стилизованности, все же не является причиной причисления произведений к этому направлению: ни «Война и мир», ни «Пиковая дама» не определяются в научной традиции как «стилизации», а Пушкин и Толстой — как «стилизаторы». Обращение Пушкина к гофмановской традиции позволяет говорить об аллюзиях, скрытых цитатах, отсылках, но «Пиковая дама» остается «повестью», а не «стилизованной новеллой» (см.: [Тамарченко 2009а]).

Ближе к определению Тынянова находится трактовка М. М. Бахтина, сформулированная в монографии «Проблемы творчества Достоевского» (1929):

> Стилизация предполагает <…> что та совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую и непосредственную осмысленность <…> Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово. <…> стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения <…> Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, вследствие чего она становится условной [Бахтин VI: 212].

Формулировка Бахтина о работе «чужим словом как чужим» напоминает о «стилизуемом плане», описанном Тыняновым, что отмечал В. П. Скобелев (см.: [Скобелев: 24]). Примечательно, что определение Бахтина тоже предполагает необходимость стилевого образца. Без его распознания разговор о стилизации оказывается невозможным, поскольку тогда «стилизация будет воспринята нами как стиль» [Бахтин VI: 207].

Автор (Д. Е)[4] статьи о стилизации (1939) в «Литературной Энциклопедии» трактует ее как «нарочито подчеркнутую имитацию оригинальных особенностей определенного стиля», отличную от таких явлений, как «подражание, эпигонство, пародия, традиция, влияние»:

> С<тилизацию> можно определить <…> как художественную имитацию стиля, как «подделку» под оригинал, но подделку обнаженную, подчеркнутую; С<тилизация> и художественная имитация, подделка как прием, в сущности, — синонимы [Д. Е.: 36].

В. Ю. Троицкий, в общем согласный с приведенным определением, указывает на некоторые «спорные и ошибочные положения» статьи, обусловленные «вульгарно-социологическим толкованием», и предлагает собственную дефиницию в статье «Стилизация» (1964):

> Стилизация — это сознательное <…> проведение художником характерных особенностей <…> литературного стиля, свойственного писателю какого-то течения <…> Последовательно воспроизводя существенные черты <…> литературной манеры, писатель <…> смотрит на мир глазами героя или того автора, стиль которого он использует для решения определенных художественных задач [Троицкий: 169].

По мнению исследователя, в отличие от «натуралистического подражания» в стилизации «наличествует два стиля — “прототипный”, служащий образцом», и «созданный стилизатором». С этой точки зрения, Троицкий солидаризуется с Бахтиным, подчеркивая необходимое для стилизации звучание двух «голосов», которое отличается «от органического восприятия и воспроизведения писателем какого-либо стиля» [Там же: 171].

В несколько ином значении термин используется Л. Я. Гинзбург в монографии «О лирике» (1964). Исследовательница определяет начало XX в.

---

[4] Благодарим Г. В. Обатнина за указание, что таким псевдонимом пользовался Д. Д. Егорашвили, автор статей о грузинских писателях в той же «Литературной энциклопедии» [Масанов I: 314].

как «эпоху, когда вокруг процветала стилизация», скользившая «по краю безвкусицы», и формулирует ее характерные особенности:

> Стилизация работает на вторичном, опосредствованном материале. Работает слепками готовых ценностей, которые переосмысляются, ассимилируются иным строем сознания, для иных целей. <…> Сознание, лишенное объективных ценностей, склонно фетишизировать искусство, которое выражает тогда уже самое себя <…> стилизация пользуется ценностями, некогда живыми <…>, как материалом чисто эстетическим, изъятым из своей исторической среды <…> — это форма, использованная для совсем других содержаний, не имеющих с ней культурно-исторической связи [Гинзбург: 309].

В монографии Гинзбург ориентация на образец теряет актуальность: на первый план выходят такие признаки, как оторванность от исторической среды, несоответствие формы и содержания, сугубо эстетическая направленность. Сам разговор о «стилизации» перемещается в план обсуждения авторской интенции, девальвирующей «чужие» ценности. Подобный способ работы с материалом предполагается общим для ряда писателей-«стилизаторов», но вопрос об источнике самих ценностей не поднимается, хотя, как писала Г. Ю. Завгородняя, «для полноценного понимания принципов стилизации необходимо представлять, какой стиль в конкретном случае является объектом воссоздания» [Завгородняя 2010: 9]. Об этой необходимости в монографии «Теория стиля» (1968) напоминал А. Н. Соколов, отмечавший, что о стилизации следует говорить только в тех случаях, когда «художник сознательно, целенаправленно подчиняет свое творчество одному из существующих или существовавших стилей»:

> Стилизатор исходит из художественной закономерности принятого им стиля и подчиняет ей все элементы создаваемого произведения. <…> К числу хрестоматийных образцов стилизации относится лермонтовская «Песня про <…> купца Калашникова» <…> По типу и объему стилизованные произведения могут быть бесконечно разнообразными <…>, но сущность стилизации остается единой: творчество в заданном стиле [Соколов: 53–54].

Стилевые особенности «Песни про купца Калашникова» ярко выражены уже в первом стихе и разительно отличаются от стиля, например, «Думы». Забегая вперед, отметим, что в рассказах Ауслендера стиль повествования остается практически неизменным, независимо от того, происходит ли действие в античности, средневековой Италии, революционной Франции или в России XIX и XX вв. Конечно, в текстах присутствуют географические, временные и предметные реалии соответствующих эпох, однако их наличие обусловлено историческим характером рассказов, а не подчинением творчества чужому стилю.

Сформулированное Гинзбург представление о близости «стилизации» к «литературной безвкусице» привлекло внимание Э. А. Шубина, указавшего в статье «Художественная проза в годы реакции» (1972) на недостаточную изученность «стилизации» и совершающийся в науке пересмотр вопроса о ней:

> Проблема стилизаций мало изучена нашим литературоведением. Большей частью к любой стилизации относятся как к «подделке», лишенной глубины, органичности, единства содержания и художественной формы, как к явлению книжному, искусственному, которому присуща эстетская декоративность, поверхностное отражение действительности. Сейчас этот вопрос пересматривается. Л. Я. Гинзбург резко отграничивает стилизацию как явление эстетизма, скользящее по краю безвкусицы, как формальное применение чужих ценностей, от «мышления поэтическими стилями», «синхронности стилей» [Шубин: 84–85].

В связи с этим С. П. Ильев указывал (1976), что «ориентация символистских прозаиков на западные образцы новелл не была простой стилизацией эпигонов» и даже призывал к определенному пересмотру термина:

> Надо отказаться от традиционного взгляда на стилизацию как на эстетический паллиатив, якобы предложенный декадентско-символистской литературой. Стилизация — один из путей преодоления литературной традиции или развития ее [Ильев: 91].

Призывы к более пристальному изучению и пересмотру научных представлений о «стилизации» привели к накоплению термином вторичных значений, попавших и в справочную литературу. Так, в подробной статье К. А. Долинина в «Краткой литературной энциклопедии» (1972) рассматриваются уже несколько видов стилизации: слово с двоякой направленностью (в понимании Бахтина); авторская речь, ориентированная на определенный литературный стиль; художественное истолкование чужого стиля; самоцельное стремление «разыграть партии» стилевых манер [Долинин: 180–182]. Тем не менее, «намеренная и явная имитация» некоего образца остается неизменным признаком.

В новейшей (2010) монографии о «стилизации» («Стилизация и стиль в русской классической прозе») Г. Ю. Завгородняя показывает, что корни рассматриваемого феномена можно проследить до аристотелевского понятия «мимесиса», лежащего в основе любого творчества. Однако для нужд собственного исследования Завгородняя пользуется вполне традиционным определением:

> В самом общем виде стилизация — это *воссоздание с определенными художническими задачами чужого стиля или его элементов через внешние узнаваемые черты*. При этом дистанция между собственным стилем и стилизуемым подчеркнуто акцентируется [Завгородняя 2010: 8].

Примечательно, что в контексте начала XX в. исследовательница обращается к творчеству «Мира искусства», Мережковского, Брюсова, Кузмина и др., но не Ауслендера, чего следовало бы ожидать, учитывая его репутацию «стилизатора». Имя Ауслендера на страницах монографии не встречается ни разу. И дело не в том, что Ауслендер недостаточно крупная фигура, а в том, что в его случае указание на стилизуемый образец оказывается, как заметил Богомолов, «если не вовсе невозможно, то весьма затруднительно» [Богомолов 2010а: 436].

1.3. Ауслендер как «стилизатор» в исследовательской литературе

Первая словарная статья об Ауслендере, принадлежащая С. А. Венгерову, вышла в 1911 г., когда репутация писателя была тесно сопряжена с понятием «стилизации». Венгеров не использовал этого понятия, предпочитая другие, но сходные по смыслу:

> Повести А<услендера> представляют очень искусное подражание литературной старине: мемуарам французских авантюристов XVIII века, итальянским новеллам времен Бокаччо, старым английским повестям и др. Автору хорошо удается передача тона и стиля своих образцов <…> и так как он старается писать слогом русских переводов XVIII века, то иллюзия старины получается полная [Венгеров].

Согласно Венгерову, Ауслендер использовал слог русских переводов XVIII в. для передачи «тона и стиля» произведений разных стран и эпох, хотя при таком подходе он мог передать лишь «тон и стиль» этих переводов (который в XVIII в., заметим, стремительно менялся). И результатом такого «искусного подражания» становится лишь самая общая «иллюзия старины». В действительности, старомодность стиля Ауслендера не достигает даже норм пушкинской эпохи, это — консервативная версия языка начала XX в. — без архаизмов, но с вкраплениями историзмов, без которых невозможно историческое повествование. Другая статья в биобиблиографическом жанре принадлежит М. О. Чудаковой. По словам исследовательницы, выход первого сборника рассказов «Золотые яблоки» обусловил тот факт, что Ауслендер

> вошел, по определению историков литературы этих лет, в большую волну стилизаторства на рубеже XIX и XX веков, куда его включают вслед за Брюсовым, Сологубом, Кузминым, Б. Садовским [Чудакова 1988: 243].

Ниже рассмотрены некоторые статьи, трактующие рассказы писателя в обозначенном Чудаковой русле. Наиболее ранняя из обнаруженных нами работ (1972), упоминающая «плодовитого писателя-стилизатора» Ауслендера, принадлежит Э. А. Шубину. Обращаясь к стилизации начала XX в. на примере творчества А. Ремизова, С. Городецкого, А. Толстого и др., исследователь отметил, что «талантливая стилизация — не подражание: она обнаруживает характерное, выявляет суть стилизуемого явления, важную для писателя-стилизатора» [Шубин: 89]. «Наиболее талантливым стилизатором» Шубин назвал М. Кузмина, на фоне которого дал следующую характеристику творчеству Ауслендера:

> В близкой М. Кузмину манере стилизовал старину С. Ауслендер. Область его интересов — преимущественно Франция времен Великой революции, Италия Возрождения и Россия первых десятилетий XIX в. В отличие от Кузмина Ауслендер отчетливо тенденциозен, а порою и политичен, хотя эту политичность он использует скорее как игровой прием <…> Характерный пример — новелла «Бастилия взята», финал которой основан на резком и неожиданном

смещении масштабов события: грандиозное историческое потрясение выступает в роли легкого и несущественного штришка любовного приключения [Там же: 89–90].

Выражение «стилизовал старину» представляется таким же размытым, как «иллюзия старины» у Венгерова. Речь, в сущности, и не идет о стилизации, обязательно предполагающей стилизуемый образец. Ссылка на Венгерова у Шубина и прямо присутствует, он считает справедливым следующее наблюдение исследователя: «в некоторых рассказах Ауслендера из истории французской революции чувствуется не только имитация, но и нервность свидетеля русских революционных событий» [Венгеров]. Стилизуемый Ауслендером образец Шубин находит только для второго сборника (курсив наш):

Столкновение сугубо бытовых сцен <…> с высокой романтической фантастикой создает <…> эффект, столь характерный для прозы Гофмана. <…> Ауслендер не столько развивает традицию пушкинской «Пиковой дамы» и «Петербургских повестей» Гоголя, сколько *стилизует дух времени* этих произведений и *современное среднекультурное представление* об этом «романтическом» периоде русской истории <…> Порою стилизаторы, чувствуя идейно-художественную неполноценность своих произведений, сознательно вносят в них элемент пародирования. Есть этот элемент и в рассказах Ауслендера [Шубин: 90].

Назвав имена трех очень разных по стилю авторов (Гофман, Пушкин, Гоголь), из которых первый умер раньше, чем третий поступил в гимназию, Шубин свел дело к «стилизации духа времени», то есть все той же неопределенной «иллюзии старины». Справедливые наблюдения Шубина о характерной для второго сборника ориентации на Гофмана, Гоголя и Пушкина подтверждаются и другими исследованиями[5]. Однако обращение к текстам классиков может быть обусловлено актуализацией авторитетных разработок выбранной темы, на фоне которых высказывается авторская точка зрения. Шубин также предостерегал, что подчас оказывается

сложно провести резкую грань, отделяющую стилизацию, так сказать, «в чистом виде» от стилизованной исторической прозы. В «чистой» стилизации воссоздание лексического, стилистического, а также психологического и идеологического колорита ушедшей эпохи может явиться самоцельной или преимущественной художественной задачей. В исторической прозе стилизация любого рода является лишь подсобным средством для воссоздания исторической достоверности [Там же: 92].

[5] Так, по замечанию Е. Е. Дмитриевой, «отдельные сюжетные и повествовательные мотивы “Капитанской дочки”, а также “Медного всадника” воспроизводит новелла Ауслендера “Туфелька Нелидовой”» [Дмитриева: 6]. Л. Л. Пильд отмечала, что ряд рассказов второго сборника («Ставка князя Матвея», «Ночной принц», «Пастораль») «написаны с доминирующей ориентацией на поэтику Пушкина», причем им «присущи четкая композиция, лаконичность синтаксиса, преимущественно “внешний” психологизм в характеристиках героев, внесказовые формы повествования» [Пильд: 205].

За отсутствием стилизуемого образца приходится отказать творчеству Ауслендера в принадлежности к «чистой стилизации» и рассматривать его как историческую прозу с минимальным использованием стилизации как подсобного средства (примеры приведены ниже). Однако именно исторический характер рассказов Ауслендера вкупе с особенностями тематики и авторским идиостилем обусловили его причисление к стану «стилизаторов» сначала в критической, а позднее — и в научной литературе.

Иной взгляд представлен в статье З. Г. Минц «К изучению периода “кризиса символизма” (1907–1910)» (1990), в которой исследовательница предложила считать «стилизацию» продуктом эпохи символизма. Описывая характерные типологические признаки «художественной тенденции, которая <…> критикой определялась как “модернизм”, “стилизация”, “стиль модерн” и в равной мере противостояла и мироотрицанию декадентов, и утопиям младосимволизма <…>, и реалистической традиции», Минц предположила, что в «модернистских стилизациях» цитаты

> просто указывали на то, к миру какой именно культуры следует относить изображаемое (ср. роль цитат из Пушкина в петербургских произведениях С. Ауслендера). <…> специфика модернистской «стилизации» — в том, что именно здесь понимание художественного текста, как высшей ценности получило наиболее полное воплощение. <…> модернистские «стилизации» <…> ориентированы не на «чужое слово», и даже не на «чужой текст» <…> а на сам феномен искусства, в котором акцентируется именно «искусственность» — отделенность от реальности. <…> Вместе с тем из-за постоянного присутствия «надысторического» пласта значений, «отчужденность» не мешает свободно перекидывать мост между изображаемой эпохой и любой другой (в том числе и современной) [Минц 2004: 215–219].

Названные признаки существенно отличают описываемый Минц феномен от традиционного понимания «стилизации»: не отказываясь от самого термина, актуального для эпохи модернизма, исследовательница уточняет черты стоявшей за этим определением поэтики, причем выясняется, что ее особенности делают бессмысленной методику сопоставления стиля автора-«стилизатора» с неким стилистическим ориентиром: у него всегда много контекстов, и переклички с ними происходят на уровне цитат, не нарушая цельности индивидуального стиля. Закономерно, что когда исследовательница переходит к анализу произведений Ауслендера, то в центре ее внимания оказывается не стиль, а «поэтический мир», «идеи» и «глубинный смысл» рассказов, а из упомянутых особенностей «стилизации» на первый план выходит лишь абсолютизация ценности художественного текста. Интерпретация Минц приведена в анализе рассказа «Вечер у господина де Севираж» (см. п. 3.1.2), здесь важнее отметить, что для понимания рассказов Ауслендера следует обращаться к анализу идейно-смыслового, а не стилистическому уровня.

Продуктивность такого подхода подтверждается обстоятельной статьей А. М. Грачевой «Петербургское чародейство» (2005), дополняющей ее другую статью — «К вопросу о неомифологизме в литературе начала

XX в. “Петербургские апокрифы” С. Ауслендера» (1993). Грачева рассмотрела творчество писателя на широком историко-культурном фоне, подробно остановившись на первом сборнике рассказов «Золотые яблоки», составленном «из текстов-стилизаций, написанных под прямым влиянием прозы Анатоля Франса и М. Кузмина» [Грачева 2005: 16]. В ходе анализа «Золотых яблок» исследовательница обратилась к смысловой структуре рассказов, художественной целостности сборника и его композиции, в которой можно проследить определенный мета-сюжет, описать систему персонажей, выделить главную тему и т. д. Анализ сборника как единого текста побуждает искать смысловые тождества и переклички, а не стилевые различия в описании разных эпох. Ауслендер и не пытался дифференцировать рассказы сменой стиля, что не отменяет естественных лексических отсылок к соответствующей эпохе и культуре.

Грачева подробно остановилась и на второй книге рассказов, или «новелл на исторические темы», из которых лишь две определила как «стилизации жанра романтической “светской повести”» [Там же: 21, 24]. В цикле «Петербургские апокрифы», по мнению Грачевой, Ауслендер «попытался дать свою “еретическую” трактовку сакрализованных явлений, событий, исторических лиц, “канонизированных” в традиционном истолковании истории Петербурга»[6] [Там же: 22]. Исследовательница показала, что петербургские тексты Ауслендера не только содержат пушкинские цитаты, но ориентированы на такие источники, как «Золотой горшок» и «Песочный человек» Э. Т. А. Гофмана; петербургские повести Гоголя; «Фауст» И. В. Гете; светские повести А. А. Бестужева-Марлинского и Н. Ф. Павлова; «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова; собрание анекдотов о Павле I и т. д. [Там же: 22–25].

Даже когда Ауслендер обращается к вечным темам русской литературы, исследователи словно по инерции пользуются словом «стилизация» как универсальным жанровым определением для текстов писателя. Так, Е. Е. Дмитриева пишет:

> вполне безобидную, казалось бы, стилизацию Ауслендера «Туфелька Нелидовой», воссоздающую эпоху Павла I, пронизывает тема все того же противостояния государственной власти свободе и счастью обыкновенного человека. Пушкинская тема «маленького человека» в борьбе с имперской властью за свою свободу — какой все-таки сущностной она оказалась для русской литературы! [Дмитриева: 19].

На одном из «петербургских» произведений Ауслендера («Ночной принц») подробно остановился Н. Д. Тамарченко в статье «Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции» (2009). Исследователь традиционно

---

[6] По мнению М. В. Козьменко, Ауслендер, напротив, «обычно игнорирует “крупный план” исторической жизни, оставляет за пределами своего художественного мира все исторически существенные события», а «тематический круг» обоих сборников «равно ограничен» мотивами «любовных интриг, светских кутежей и роковых дуэлей» [Козьменко-Магомедова: 126–127].

заметил, что «автор использует разнообразные формы и приемы исторической стилизации» и дал следующую характеристику романтической повести, действие которой «развертывается в Петербурге пушкинской эпохи»:

> Способы создания «языка эпохи» здесь ориентированы на прозу Пушкина — и как на стилизуемый объект, и как на образец <…> решения такой задачи. Так, язык вставного письма в повести заметно архаичнее устной речи персонажей, что напоминает «Капитанскую дочку». В то же время речь повествователя близка к стилистике «Пиковой дамы», а в изображении театра и околотеатральной суеты она содержит к тому же аллюзии на текст «Евгения Онегина» и даже неточные цитаты из него <…> Стилизован под старину, но уже допушкинскую, также и сам жанр: внешняя композиционная структура повести напоминает авантюрные романы XVIII века — названия глав содержат краткое изложение их содержания [Тамарченко 2009а: 46–47].

Ауслендер с восторгом отзывался о слоге Пушкина и открыто признавал влияние классика, однако «стилизация» подразумевает единство стиля, воспроизводящего некий образец. Уже в приведенной цитате на его роль претендуют такие различные тексты, как мистическая «Пиковая дама», историческая «Капитанская дочка», допушкинская старина и авантюрные романы XVIII в. Дальнейший анализ художественного пространства романтической повести позволил Тамарченко обнаружить еще один ряд прецедентных текстов:

> Явно литературна <…> концепция реальности в этом произведении, в которой нетрудно узнать характерное для русской прозы конца 1820-х–1830-х гг. двоемирие. Герой <…> подобен гофмановским поэтам и художниками <…> Рядом с действительностью пушкинского Петербурга <…> возникает <…> призрачный мир романтической Германии (исследователи указывают на сюжет «Золотого горшка» и на сходство визита героев Ауслендера в погребок «Розовый Лебедь» с аналогичным эпизодом первой части «Фауста» <…>) [Там же: 47].

Примечательно, что, очертив область литературных референтов, Тамарченко сосредоточился на анализе идейно-смыслового и сюжетного уровней текста, в свою очередь, вступающих в диалог с современными Ауслендеру идеями:

> Сложнее обстоит дело с самим характером мечтаний и стремлений героя. На первый взгляд их главный предмет — Красота (правда воспринятая слишком уж эротично для романтического мечтателя). <…> Можно, конечно, усмотреть в этой ситуации отражение популярной уже в эпоху самого автора «идеи о воплощении Вечно Женственного в земном обличье»[7] <…> Однако в контексте сюжета <…> они приобретают смысл, отнюдь не тождественный канонической (символистской, основанной на неоплатонизме) трактовке упомянутой

[7] Н. Д. Тамарченко обращается к следующему пассажу статьи А. М. Грачевой «Петербургское чародействие»: «В повести Ауслендера представлена множественность ликов Вечно Женственного, воплощенного как в прекрасных призраках, существующих в пространстве искусства <…>, так и в реальности <…>» [Грачева 2005: 23].

идеи. <…> герой стремится не столько к обладанию женской Красотой <…> сколько к перемене своей роли в окружающем его мире особенно — по отношению к Красоте [Там же: 47–48].

Характерно указание исследователя на восприятие Красоты главным героем, не соответствующее стилизации романтизма, — «слишком уж эротично». Различные эпохи и тексты, отраженные в повести, служат многостороннему раскрытию важных для автора тем, но не обуславливают их разрешение. Подводя итог анализу «Ночного принца», исследователь едва ли не опроверг свое изначальное утверждение об ориентации Ауслендера на «романтическую» литературу:

Повесть Ауслендера строится на двойственности обликов мира, в котором находится герой, и его <…> двух ролей <…> В целом, однако, трактовка двойничества у Ауслендера далека от романтического трагизма [Там же: 48–51].

Таким образом, определение объекта стилизации в рассказах Ауслендера оказывается непростой задачей: их идейно-смысловое содержание отнюдь не обусловлено внешним хронотопом, а разработка тем отличается от таковой в прецедентных текстах[8]. Однако устоявшаяся привязка Ауслендера к «стилизации» побуждает исследователей искать ее признаки, одновременно усложняя понятие «стилизации» и пренебрегая собственно стилистическим уровнем.

Наиболее внимательно к вопросу о стиле Ауслендера подошел М. В. Козьменко в статье «Стилизация как фактор динамики жаровой системы» (2009). Отметив, что в сборнике «Золотые яблоки» «в качестве стилизуемого жанра преобладает итальянская новелла эпохи Возрождения, а во второй книге рассказов — романтическая новелла первой трети XIX века», исследователь заключил, что «в обоих случаях подход к “чужому” слову одинаков» [Козьменко-Магомедова: 126]. Приведем весьма ценные наблюдения Козьменко над стилем обоих сборников:

словесно-речевые средства в стилизациях Ауслендера в значительной степени ограничиваются рамками узко понимаемой «стильности». <…> Ауслендер отказывается от ярких, колоритных и «чрезмерно» чуждых для восприятия современного читателя речевых средств <…> Вместе с тем, «стильность», ищущая в адаптированном архаичном слове не исторически подлинные <…> интонации, а лишь средства эстетизации, тяготеет к современной норме, а потому задает архаичной словесно-речевой фактуре условно-«экзотический», орнаментальный статус. Те же тенденции можно наблюдать и в рассказах, ориентированных на жанрово-речевые особенности итальянской новеллы эпохи Возрождения <…> Однако и здесь речевая архаизация в целостной повествовательной структуре поглощается «адаптирующей», условно-игровой тональностью [Там же: 127–128].

[8] В ходе анализа «Золотых яблок» В. Н. Быстров и С. Ю. Ясенский также указывали, что «смыслы, возникающие на сюжетном уровне, далеко не равнозначны авторской художественной концепции» [Быстров-Ясенский: 230].

Приходится заключить, что «стилизация» Ауслендера ограничивается «стильностью», а его «архаичность» тяготеет к «современной норме», не способствуя достижению задач, свойственных стилизации. Исследователи отмечают тождественность авторского стиля в рассказах из различных эпох, его современность и отсутствие в нем «исторических интонаций», однако не отказываются от сложившегося представления об Ауслендере как стилизаторе.

Это рискнул сделать только Н. А. Богомолов, предложивший в статье «Сергей Ауслендер: стилизация или стиль?» (2010) пересмотреть вопрос о «репутации писателя как стилизатора, которая сложилась с первых же его печатных выступлений и упорно держится до сих пор» [Богомолов 2010а: 435]. Обратившись к предложенному Минц определению «модернистской стилизации», Богомолов заключил:

> Пожалуй, с этим определением применительно к творчеству Ауслендера и можно было бы согласиться, если бы не явная тем самым условность термина «стилизация», который не случайно исследовательница употребляет в кавычках, — такая своеобразная стилизация, которая стилизацией не является [Там же: 435].

Указав на важнейший для традиционного понимания «стилизации» признак, — наличие стилизуемого образца, — исследователь обратил внимание на затруднительность его обнаружения для рассказов Ауслендера,

> поскольку его произведения, начиная от самых ранних, вышедших в широкую печать, ориентированы на другой способ обращения с прецедентными текстами <…> В ранних произведениях используются отдельные реалии, как имеющие отношение к истории выбранного для хронологического удаления времени, так и географические, и предметные. <…> Самый же стиль остается вполне нейтральным [Там же: 436–437].

Географические и предметные реалии — элементы исторического произведения, причем в качестве примера «нейтрального стиля» Богомолов привел цитату из рассказа о Французской Революции. Этот же стиль Ауслендер использует и в «современных» рассказах, и в «петербургских» текстах, и позже в романе «Последний спутник», на котором Богомолов остановился подробнее. Содержащий «несомненную автобиографическую подоплеку», связанную «с московской и петербургской символистской средой», роман примечателен именно отсутствием ориентации на символистские и околосимволистские произведения. Последовательное сопоставление отдельных сцен «Последнего спутника» с произведениями Кузмина («Крылья» и «Нежный Иосиф») привело исследователя к следующему выводу:

> Ауслендер <…> словно воплощает в жизнь заветы статьи Кузмина «О прекрасной ясности», которых тот сам вовсе не думает придерживаться <…> И его стилевое задание весьма далеко от стилизации, оно строится без оглядки на уже существующие образцы русской прозы, а скорее наоборот — в чем-то

предвещает поэтику «Серапионовых братьев», особенно Каверина, Лунца и раннего (и лучшего!) Федина [Там же: 442][9].

Примечательно, что если Богомолов сделал вывод о предвосхищении Ауслендером поэтики «Серапионовых братьев» на основании анализа его романа, то С. С. Гречишкин и А. В. Лавров пришли к схожему заключению, руководствуясь лозунгом, которым Ауслендер завершил рецензию на книгу Брюсова «Земная ось»: «возрождение рассказа фабулистического, возрождение ясности и стройности в повествовании должно стать боевым лозунгом современной литературы, раздираемой смятением импрессионизма» [Ауслендер 1910ж]. По словам Гречишкина и Лаврова,

> Позднее, в начале 1920-х годов в чем-то похожий «боевой лозунг» будет провозглашен молодыми советскими писателями, объединившимися в группу «Серапионовы братья»: для Л. Лунца, В. Каверина, Н. Никитина и других «серапионовцев» напряженный, стремительно и эффектно развивающийся сюжет окажется в центре творческих усилий [Гречишкин-Лавров: 6].

В рецензии на «Земную ось» Ауслендер подчеркнул те черты поэтики Брюсова, которые были близки ему самому: «стремление к ясности и стройности внешних форм» и повествования, «мастерство рассказчика, взвешивающего каждое слово», «простота и вместе искусность», «фабульность». Напряженный и эффектно развивающийся сюжет был одной из первостепенных задач самого Ауслендера, а об опасности, кроющейся в пренебрежении фабулой, он предупреждал уже в начале 1908 г.: «уже так давно в новых драмах нет непосредственного интереса к самой интриге к действию — и это уклонение на путь очень опасный» [Ауслендер 1908б: 77]. Неудивительно, что впоследствии Ауслендер обратился к драматургии, которая всегда была в первую очередь искусством занимательного сюжета.

В другой статье, посвященной роману Ауслендера («Огненный Ангел и Последний Спутник», 2014), Богомолов вновь обратился к работе Минц, «где раннее творчество Ауслендера вписано в контекст зарождения постсимволизма», и подчеркнул, что «его произведения заслуживают и специального изучения, дающего возможность несколько иначе оценить и перспективу, в которой оно должно восприниматься» [Богомолов 2014: 258]. Весьма ценны наблюдения исследователя над поэтикой романа, характерной и для ранних рассказов писателя. Так, анализируя «сложную игру с характерами, ситуациями и мифологемами брюсовского “Огненного Ангела”» в романе Ауслендера, Богомолов заключил, что «роман далек от того, чтобы “представлять собой слегка закамуфлированную картину художественной жизни Москвы и Петербурга, данную в том освещении, в каком она предстала взору входившего в литературные круги

[9] Г. И. Чулков также отмечал, что у Ауслендера «всегда было чутье эпохи, занимательность повествования и тот “кляризм”, который защищал Кузмин» [Чулков: 174].

Ауслендера”» [Там же: 262–264][10]. В отличие от Брюсова, для которого прямолинейность соотнесения прототипов была одной из целей, Ауслендер стремился к «принципиальной неоднозначности», заметной, например, в образе Ксенофонта Полуяркова, в котором исследователь обнаружил черты Брюсова и Рябушинского: «нельзя не видеть, что автор нарочито делает образ персонажа двоящимся, проецирующимся сразу на двух людей» [Там же: 266].

Подобная двойственность лежит не только в основе обращения с биографическим материалом, аналогичный результат дала попытка сопоставления героев «Последнего спутника» и «Огненного ангела», поскольку

> в романе Ауслендера меняются сами брюсовские персонажи, они как будто перетекают друг в друга, порождая в итоге героев Ауслендера, вовсе не сводимых к исходным мифологемам <…> Ауслендер, используя мотивы, ситуации, сюжетные ходы, систему персонажей и даже словесные построения «Огненного Ангела», создает произведение совсем иного толка. Он опробует те приемы, которые впоследствии будут во многом определять прозу постсимволистского времени — романы Вагинова, «Сумасшедший корабль» и «Ворон» Ольги Форш и так далее, вплоть до «Золотого ключика» Алексея Толстого [Там же: 271–272].

Выводы Богомолова можно спроецировать на наблюдения Тамарченко о «Ночном принце»: используя мотивы, ситуации и сюжетные ходы текстов Пушкина, Гофмана и др., Ауслендер создает произведение совсем иного толка. Однако сам факт такого использования и репутация писателя подталкивали исследователей видеть в этом приеме именно «стилизацию», несмотря на очевидные противоречия. Примечательны отмеченные Грачевой и Богомоловым приемы Ауслендера, предвосхищающие произведения Ю. Н. Тынянова, «Серапионовых братьев», К. Вагинова, О. Форш и А. Толстого[11]. Как видно, Ауслендер не только воспринимал традицию, но и прокладывал новые пути в литературе.

---

[10] Исследователь полемизирует со следующем положением А. М. Грачевой: «По сути, весь роман Ауслендера представляет собой слегка закамуфлированную картину художественной жизни Москвы и Петербурга, данную в том освещении, в каком она предстала взору входившего в литературные круги Ауслендера» [Грачева 2005: 28–29].

[11] Л. В. Спроге отмечала влияние поэтики Ауслендера на прозу И. Лукаша: «контуры “пушкинского мифа” у Лукаша, отчасти, восходят к традиции постсимволистской культуры, сюжетно и стилистически сближаясь с прозой Б. Садовского, М. Кузмина, с книгой новелл С. Ауслендера “Петербургские апокрифы”» [Спроге: 333].

1.4. Ауслендер как «подражатель М. Кузмина»

В литературоведческой традиции, а также в критике 1900-х гг. имя Ауслендера нередко встречается в одном ряду с такими писателями, как Б. А. Садовской, А. А. Кондратьев, В. И. Мозалевский, Т. Л. Щепкина-Куперник, А. Н. Толстой, В. Я. Брюсов, А. Белый, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, Н. Гумилев и мн. др., однако чаще его определяют как подражателя М. Кузмина. Как правило, Кузмин считается и вдохновителем тяготения Ауслендера к «стилизации», а самих авторов ставят в один типологический ряд. Так, В. Ю. Троицкий пишет (1964):

> К стилизации нередко обращаются авторы, стремящиеся угодить вкусу определенного круга читателей подражанием каким-то образцам, представители упадочных течений в буржуазном искусстве, прятавшие за экзотикой стиля убогость или реакционность идей (Кузьмин <sic!>, Ауслендер, отчасти Замятин, Бальмонт и Ремизов) [Троицкий: 167].

После публикации «Александрийских песен» (Весы. 1906. № 7) репутация стилизатора, человека из другой эпохи и «анахронизма» закрепилась за Кузминым и, помноженная на скандальность «Крыльев» (Весы. 1906. № 11), бросила тень вторичности на других авторов, обращавшихся к минувшим эпохам[12]. Со временем научный интерес к творчеству Кузмина позволил выявить оригинальность его произведений, однако возникло представление о т. н. «кузминской школе» — с талантливым лидером и группой учеников-подражателей. Напротив, неизученность творчества Ауслендера обусловила его подчиненное по отношению к дяде положение в обзорных статьях. Так, например, Т. Берегулева-Дмитриева писала (1997): «Стройность и ясность художественной формы отличает новеллистику С. А. Ауслендера, племянника М. Кузмина и последователя его стилизаторской манеры» [Берегулева-Дмитриева: 22]. Е. А. Певак высказывается осторожнее (1999):

> при непосредственном участии Кузмина в русской литературе утверждается проза нового типа. Появившиеся вслед за ним молодые авторы (С. Ауслендер, В. Мозалевский, Ю. Слезкин, Е. Нагродская, Ю. Юркун) успешно применяли найденные писателем приемы, хотя многие склонны были видеть в прозаиках новой волны всего лишь его подражателей [Певак: 6].

Представление о «кузминской школе», с оговорками об условности термина, «общих веяниях» и их «своеобычном освоении» разными писателями, находим и в статье М. В. Козьменко (2009). И хотя приводимый ряд писателей «кузминской школы» отличен от предложенных Певак и Троицким, — имя Ауслендера в нем сохраняется:

---

[12] По словам Р. Д. Тименчика, публикация «Александрийских песен» «вызвала у критики <…> попытку объяснить цикл как “стилизацию”. Непригодность этого объяснения в полной мере была осознана только след. лит. поколением» [Тименчик: 204–205].

> Кузминская парадигма художественного воссоздания «чужой» культуры была чрезвычайно показательна для модернистской прозы конца 1900-х – первой половины 1910-х годов. <…> можно говорить об определенной общности группы прозаиков-модернистов, которая в нашей работе условно обозначается как «кузминская школа» (М. Кузмин, Ал. Кондратьев[13], Б. Садовской, С. Ауслендер и др.) [Козьменко-Магомедова: 118, 128–129].

В монографии Н. А. Богомолова и Дж. Малмстада (2007), посвященной Кузмину, Ауслендер представлен как второстепенный прозаик и едва ли не эпигон Кузмина. Создается впечатление, что если бы не менторское влияние дяди, то Ауслендер и пера бы в руки не взял:

> Кузмин писал стихи для рассказов Ауслендера, делал его участником различных предприятий своего круга, в том числе «вечеров Гафиза» <…> делился своими творческими планами. <…> Ауслендер в собственном творчестве довел до предела некоторые из тех линий, которые были намечены в прозе Кузмина, — линию стилизационную и линию автобиографическую. Неслучайно <…> Б. А. Садовской с гневом писал: «Пора и М. А., и мне стряхнуть с себя эту пиявку-двойника. То и дело слышат: “Кузмин, Ауслендер, Садовской. Ну, М. А. страдает как дядя, а я-то при чем?”». И Садовской имел здесь в виду прежде всего стилизацию <…> Именно в ней Ауслендер <…> унаследовал от Кузмина существенную тенденцию его прозы и сделал ее осью собственного литературного развития, заставив Кузмина <…> отказаться от создания произведений подобного рода. Как заметил в дневнике Кузмин: «Сереже из “Руна” прислали ответ, что его рассказ не могут принять, но что его “Повесть об Елевсиппе” (написанная на самом деле Кузминым! — *Н. Б., Дж. М.*) принята; это фатально, что нас так путают» (5 октября, 1906) [Богомолов-Малмстад: 147–148].

Авторство стихотворений в ранних рассказах Ауслендера сегодня общеизвестно, однако следует добавить, что Кузмин не только публиковал их как отдельные произведения, но использовал и в собственных рассказах. Так, в одном «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» (Золотое руно. 1907. № 1) героиня цитирует песню «Любви утехи длятся миг единый…» [Кузмин 1907б: 38], в действительности представляющую перевод старинной французской песни, исполняемой до сих пор (см. п. 3.1.2). Полную версию этого текста читает как собственные стихи поэт Жарди — герой рассказа Ауслендера «Вечер у господина де Севираж» [Ауслендер 2005: 173][14]. Примечательно как то, что дядя

---

[13] Представление о творчестве Кондратьева в исследовательской литературе напоминает ситуацию с Ауслендером. И. А. Пивоварова в диссертации, посвященной Кондратьеву (2013), отмечала, что «вопрос, считать мифологическую прозу писателя стилизацией или не стилизацией, до сих пор является открытым и дискуссионным», а «желание исследователей определить прозу Кондратьева с позиций определенной литературной формы, сложившейся в поэтике Серебряного века, порой заводит в тупик и не дает целостного представления» [Пивоварова: 14–15].

[14] Другим примером совместного использования текста служит стихотворение из рассказа Ауслендера «Флейты Вафила» (Перевал. 1907. № 8–9), включенное Кузминым в книгу «Сети».

и племянник использовали один и тот же текст в одновременно опубликованных произведениях, так и то, что эти произведения относятся к различным эпохам: Клара Вальмон цитирует песню в письме, «написанном в 20-е годы XVIII века, то есть как минимум за 60 лет до создания оригинального романса» [Кричевский: 342].

Утверждение исследователей о том, что Садовской ревновал именно к «стилизациям» оставляет сомнения хотя бы потому, что, как заметил Р. Л. Щербаков, «лишь небольшая часть его рассказов относится к этой категории. Правильнее было бы считать произведения Садовского более близкими к жанру “исторической прозы”» [Щербаков: 10]. Гневное высказывание Садовского, взятое из письма к Ю. Юркуну от 5 апреля 1915 г., вполне объяснимо рецензией Ауслендера на его книгу «Озимь», вышедшей за две недели до этого (22 марта). Отметив, что «давно привык считать Б. Садовского как бы принадлежащим к одной литературной семье», критик назвал книгу (экземпляр был получен им с дарственной надписью «Дорогому С. А. Ауслендеру») «книгой мелкой, нехорошей злости» и пристыдил ее автора за нападки на Брюсова и Гумилева:

> Не только потому Садовской — ренегат, что прежде он любил Брюсова, а теперь не находит для него достаточно оскорбительных слов, и, забываясь, доходит до совершенно непристойных в литературном и общественном отношении выходок. <…> Брюсов не нуждается в моей защите <…> Но, как близкий друг Гумилева, я <…> не могу не воскликнуть: «Стыдно, позорно то, что вы говорите, Садовской!» [Ауслендер 1915].

Следует прокомментировать и приведенную исследователями выписку из дневника Кузмина о «Повести об Елевсиппе» от 5 октября 1906 г. Тот же дневник свидетельствует о сильном желании Кузмина стать сотрудником «Золотого руна» уже 25 декабря 1905 г.: «Я хотел бы пристроиться в “Руно”» [Кузмин 1905: 87]. Это же желание он фиксирует на следующий день, затем 19 и 20 января 1906 г., наконец, в мае отмечает, что «Сережа в восторге, получив ответ из “Руна”, куда посылал своего “Колдуна”» [Там же: 147]. Рассказ Ауслендера «Колдун» был опубликован в № 6 «Золотого руна» 1906 г., тогда как первая публикация Кузмина в этом журнале — «Повесть об Елевсиппе» — появилась только в № 11–12[15].

[15] Ср. также реакцию Кузмина на приглашение Ауслендера Ремизовым (27 февраля 1907 г.): «А<лексей> М<ихайлович> <…> предлагал Сереже писать в киевском журнале, в “Книге” и т. д. Мне же ничего не предлагал, думая, что я не захочу и что мне не идет везде печататься. <…> вообще, меня никуда не зовут, уверяя, что мне это не идет. Вот забота о том, что мне идет» [Кузмин 1905: 326–327]. О более позднем успехе Ауслендера в сотрудничестве с редакциями писал Е. В. Евдокимов: «Значительно более активным и плодотворным оказалось сотрудничество К. Ф. Некрасова с племянником М. А. Кузмина — известным литератором Сергеем Ауслендером. Именно в Ярославле был опубликован отдельной книгой роман Ауслендера “Последний спутник”. В своих письмах Сергей Ауслендер не только обращает внимание К. Ф. Некрасова на возможных новых авторов, но и зачастую становится посредником между издателем и М. А. Кузминым, трезво, без

Приходится признать, что со стилем Ауслендера «Золотое руно» познакомилось раньше, и потому путаницу с рассказами дяди и племянника следует объяснить не тождеством стилей (далеко не бесспорном при внимательном чтении), а общим почтовым адресом. Едва ли способствовал размежеванию писателей в сознании современников и описанный прием со стихами. Замечание исследователей о том, что Кузмин «делился своими творческими планами» говорит скорее об отсутствии соперничества за жанровую или стилевую нишу, тем более что сам Кузмин зафиксировал и обратный процесс (см. дневниковую запись от 6 сентября 1906 г. [Кузмин 1905: 218])[16].

Говоря о «стилизационной» и «автобиографической» линиях, якобы унаследованных Ауслендером от Кузмина, следует указать на коренные отличия их использования дядей и племянником. Как заметил Г. А. Морев (курсив наш), «наличие жесткой прототипической структуры в произведениях Кузмина, *посвященных современным ему событиям* в мире искусств, — отличительный элемент поэтики его “идеологической” прозы» [Морев: 93]. Таковы, например, «Крылья» (1906) или «Картонный домик» (1907), в котором «отчетливый автобиографизм и отчасти даже памфлетность» «способствуют концентрированному изображению нравов того круга, который стал объектом описания в повести» [Богомолов 1995: 138]. То же тяготение к концентрированному и обобщенному изображению А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик находят «в самой сути того эстетического феномена, который весьма условно и приблизительно в отношении творчества Кузмина квалифицируется как стилизаторство»:

> Кузмин обладал абсолютным эстетическим слухом <…> который позволял ему <…> воспроизводить модель некой узнаваемой художественной структуры, дающую о ней родовое, обобщенное представление <…> прелесть заключается в свободном звучании голосов различных культур, эстетических

родственных обиняков, оценивает психологические особенности своего дяди» [Евдокимов: 406].

[16] Ср. также недвусмысленное отношение Кузмина к словам О. Н. Каратыгиной и Верховских о «подражательности» Ауслендера (дневниковая запись от 16 октября 1906 г.): «Мы долго беседовали о Сереже <…> В Москве думают, что Ауслендер это миф, и спрашивали об этом у Каратыгина. <…> Верховские смотрели совсем неожиданно иначе: вот явление — индивидуальное, отдельное само по себе и почти одновременно совершенно такое же, и не знаешь, где предмет, где тень. Потом, вы пишете большую вещь, не торопясь, не печатая моментально. Ауслендер, насыщаясь вами, пишет один, два, три маленьких рассказа той же эпохи, вашей концепсией, вашим слогом и выскакивает раньше; большая часть интереса к вашей вещи подорвана. Тем более жалко, что у Сережи это кажется внешне усвоенным, а не внутренним. Для него пагубна невозможность искать самого себя, уйти от вас, ваших эпох, ваших сюжетов, вашего слога. Мне было очень тяжело и обидно это слышать <…> Хорошо, что я не проболтался, что Сережа хочет послать тоже «письмо», а то они прямо бы сказали, что он хочет и рассчитывает, что его рассказ примут за мой. Как это все неприятно, и я об этом совсем не думал, но, кажется, тут ничего не поделаешь» [Кузмин 1905: 242].

систем, в виртуозном использовании накопленных веками условных форм и приемов художественной выразительности [Лавров-Тименчик: 6–7].

Таким образом, «автобиографическая» линия использовалась Кузминым в современных рассказах, тогда как «стилизационная» в произведениях из «чужой» культуры, причем в обоих случаях писатель преследовал задачу дать «концентрированное» изображение материала[17]. Напротив, Ауслендер пользуется биографическим материалом в ряде рассказов, изображающих «чужую» культуру, а в его задачи не входит игра «условными формами и приемами», свойственные произведениям Кузмина. В качестве примера укажем на повесть Ауслендера «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо», о которой Кузмин высказывался следующим образом (письмо к Нувелю от 5 июля 1907 г.):

Ауслендер <…> пишет своего «Эме Лебефа». Заглавие дано мною, как и имя <…> Я написал туда застольную песню, которую и положил на музыку (цит. по: [Богомолов 1995: 272]).

Н. Д. Тамарченко заметил, что повесть Ауслендера «опубликована через год после “Приключений Эме Лебефа” и написана, очевидно, в подражание им» [Тамарченко 2009б: 333]. Однако сам Кузмин видел существенное отличие произведения Ауслендера от собственного (дневниковая запись от 7 августа 1907 г.): «Пересматривая “Эме” вижу, что везде положительно насмешливость, которая отсутствует у Сережи. Вот коренная разница» [Кузмин 1905: 388]. Автохарактеристика Кузмина подтверждается современными исследователями, — по мнению Г. Ю. Завгородней, в «Эме Лебефе» «Кузмин подчеркивает “клишированность” сюжетных ходов и образов чуть утрированной условностью и иронией» [Завгородняя 2010: 135]. Напротив, произведение Ауслендера лишено «флера снисходительной шутки, отделяющей автора от демонстрируемого им мирка», характерного для «кузминских имитаций былого» [Корецкая 2001а: 164].

Интерес Ауслендера к революционной Франции (и другим культурам) лежит не столько в сфере искусства, сколько в сфере истории, психологии и социологии, для которых эстетизм выступает как важное, но не самоцельное оформление. Неслучайно в названных произведениях дяди и племянника изображению исторических событий отведено столь различное положение. Если в «Луке Бедо» революция постоянно присутствует, двигает сюжет и регулярно сказывается на судьбе главного героя, то

[17] По мнению Л. Г. Пановой, «Кузмин облюбовал жанр рассказа/повести/романа à clef, интрига которого заключалась в том, чтобы вывести известного человека под маской и в (полу)вымышленной ситуации, но в то же время с расчетом на узнаваемость» [Панова: 87]. Ср. обиду Ф. Сологуба, узнавшего себя в одном из персонажей «Картонного домика» Кузмина [Кузмин 1905: 398, 547–548].

> В «Приключениях Эме Лебефа» <…> Предреволюционная Европа предстает <…> лишенной привычных атрибутов эпохи тираноборчества и утверждения идеалов свободы личности [Певак: 10].

Хотя Е. А. Певак добавляет, что «параллель между Европой, пережившей революционный взрыв на исходе XVIII в., и Россией, в 1905 г. оказавшейся на грани социальной катастрофы, напрашивается сама собой», — в самом тексте параллель не проявлена. Такого же мнения придерживается Г. Ю. Завгородняя, заметившая, что в «Эме Лебефе» «Кузмин <…> не проводит никаких аналогий с современной ему эпохой» [Завгородняя 2010: 139]. Проведение историко-культурных параллелей было свойственно мировосприятию Ауслендера, отразившемуся и в его рецензии на «Эме Лебефа». Назвав Кузмина «начинающим писателем», критик подчеркнул эстетизированную природу романа, а в образе героя усмотрел «протест индивидуализма» «против социалистических идеалов», прозрачно намекнув на самого Кузмина:

> пленительная хрупкость XVIII века, которая уже давно влекла наше воображение вслед за К. Сомовым и А. Бенуа, в этом <…> стильно изданном романе нашла себе полнейшее выражение. <…> Эме Лебеф <…> создает из своей жизни историю, самую яркую, блестящую и чувственную <…> Мы не знаем конца его приключений, но <…> знаем, что этот протест будет раздавлен в силу непреложных законов истории. Мы знаем, что уже <…> где-нибудь точатся ножи новых гильотин, на которых погибнут <…> Эме и Кузмин [Ауслендер 1907д].

Как известно, «ножи новых гильотин» были уготованы историей самому Ауслендеру, тогда как Кузмин умер «гармонически всему своему существу: легко, изящно, весело, почти празднично» (цит. по: [Богомолов-Малмстад: 499]). Примечательно, что несмотря на «твердое убеждение в трагическом конце приключений Эме Лебефа», для собственной повести Ауслендер выбрал счастливый финал, соответствующий типу его героя и творческим задачам. Таким образом, даже самые близкие по жанру и эпохе произведения дяди и племянника при ближайшем рассмотрении оказываются совершенно различны как по творческому методу, так и по идейному содержанию.

Другим произведением Кузмина, в поэтике которого, после подробного анализа Л. Г. Пановой, можно увидеть некоторое сходство с поэтикой рассказов Ауслендера, оказывается «Кушетка тети Сони», законченная не позднее 30 июня 1907 г. и опубликованная в «Весах» в октябре [Панова: 82]. Ряд особенностей «Кушетки», отмеченных Пановой, — автобиографизм, правдоподобие сюжета, интертекстуальность и переосмысление позаимствованных элементов, прием пушкинского умолчания, последующее повторное обращение к собственным героям и мотивам, общая установка на смысловую многоуровневость, требующую разгадки и др. — весьма характерны для рассказов Ауслендера, причем и для тех, что были написаны и опубликованы до «Кушетки» (например, «Записки Ганимеда»).

Сам писатель довольно спокойно реагировал на упреки в подражательности Кузмину, раздававшиеся даже со стороны близких людей. В письме к брату будущей жены, Е. А. Зноско-Боровскому, от 29 июля 1910 г. он так отвечал на указание совпадений в его собственных и кузминских рецензиях:

> Милый Женя <…> Неприятны мне были твои слова о статьях в «Речи». Совершенно не понимаю, чего ты хочешь. Чтобы я совсем не писал в «Речи»? Писал, все время думая, — написать иначе чем Кузмин? Не знаю. Единственно, что я могу, никогда не читать в рукописях критик Кузмина (я делаю это очень редко) и даже не спрашивать его мнений, хотя я думаю, что это мало поможет делу, так как ведь это же не «сознательный» плагиат (надеюсь, и ты этого не думал), а просто слишком много общего у нас с Кузминым во вкусах и оценках. Интересно какие меры можешь ты придумать против таких совпадений, неприятность которых мне кажется тобою преувеличена [Ауслендер 1910г].

Судя по датировке письма, речь идет о рецензиях Ауслендера на «Альманах для всех. Книга первая» (Речь. 1910. № 100), «Повести и рассказы» С. Городецкого (Речь. 1910. № 119), альманах «Шиповник» (Речь. 1910. № 126) и «Крейсер Алмаз» самого Зноско-Боровского (Речь. 1910. № 130). Об этих же произведениях писал Кузмин в «Заметках о русской беллетристике» (Аполлон. 1910. № 7, № 8), и, действительно, в рецензиях дяди и племянника встречаются тождественные суждения[18]. Однако нет причин не доверять словам Ауслендера о его и Кузмина общности «вкусов и оценок», обусловленной отнюдь не сознательной ориентацией племянника на дядю, а некими изначальными эстетическими установками.

Против устоявшегося представления об Ауслендере как подражателе Кузмина Богомолов высказался в двух уже упоминавшихся статьях. Стоило сместить исследовательский фокус с дяди на племянника, как выяснилось, что его повествовательная манера «не несет в себе никаких сколько-нибудь отчетливо ощутимых примет чужого стиля или чужого слова, как, скажем, это происходит уже в “Приключениях Эме Лебефа” М. Кузмина (на прозу которого, по мнению многих исследователей, Ауслендер ориентировался)»; что «нет у Ауслендера и того, что В. Я. Брюсов определил как существеннейшую особенность повествовательной манеры автора “Приключений Эме Лебефа”»; что «его стилевое задание <…> строится без оглядки на уже существующие образцы русской прозы» [Богомолов 2010а: 437, 442]. Исследователь также заметил, что с точки зрения творческой биографии Ауслендер был не последователем, а ровесником Кузмина:

---

[18] Так, например, Ауслендер пишет о пьесе Н. Минского «Малый соблазн», что «преодолеть эту скучную и сумбурную историю можно разве, сидя в одиночном заключении» [Ауслендер 1910д], а Кузмин замечает, что «нужно большую самоотверженность, чтобы дочитать до конца эту “пьесу для чтения”» [Кузмин 1910в: 55]. Подобные аналогии находим в суждениях дяди и племянника о «Заволжье» А. Толстого, о «Крейсере Алмазе» Е. А. Зноско-Боровского, о сборнике С. Городецкого.

> дядя и племянник входили в литературу почти одновременно. Первая публикация Кузмина состоялась в сборнике, на титульном листе которого стоял 1905 год, тогда же стал печататься в мелких студенческих и школьных журналах и Ауслендер. В 1906 году оба они дебютировали в «Весах», а в 1908-м вышли первая книга стихов Кузмина «Сети» и первая книга рассказов Ауслендера «Золотые яблоки». <…> Однако литературная репутация Ауслендера была значительно худшей, чем у его родственника. <…> И хотя он был автором «Весов» и «Золотого руна», входил в молодую редакцию «Аполлона», был его обозревателем <…>, постоянным сотрудником почтенной газеты «Речь», популярным драматургом, — все же прославиться ему явно не удалось [Богомолов 2014: 258–259].

В автобиографии (1928) Ауслендер указывал, что писать «начал очень рано» — «первый рассказ написал <…> в первом классе гимназии»; в четвертом считался среди «одноклассников заправским писателем, редактором и главным сотрудником» «нелегальных ученических журналов, листовок и газет, которые» «печатал на самодельном гектографе»; «в 1905 году принимал участие в недолго просуществовавших легально журналах средне-учебных заведений» [Автобиография: 27–28]. Таким образом, Ауслендер начал писать в середине 1890-х гг., когда Кузмина физически не было рядом, а его редкие литературные опыты были частью музыкальных: «серьезная работа Кузмина собственно над стихами, в отрыве от музыки, началась летом 1906 года» [Богомолов 1995: 85]. Неслучайно и сам Кузмин уже в 1905 г. признавал талант племянника, сравнивая его творческие опыты с собственными: «Как я себя помню 19-ти лет, но мои вещи тогда были гораздо бесформенней, невероятней <…> чем вещи Сережи. <…> Многие из последних вещей племянника мне <…> нравятся без всякого пристрастия» [Кузмин 1905: 44].

Все вышеизложенное требует признать, что в 1905 г. дядя и племянник находились на одной ступени литературного карьерного роста, причем в писательском ремесле Ауслендер обладал едва ли не большим опытом. Не существует прямых свидетельств восприятия Ауслендером творчества Кузмина как образца для подражания, тем более что к 1905 г. таких прозаических образцов и не существовало. Также нет свидетельств наставнического отношения дяди к племяннику, напротив, он высоко отзывался о таланте племянника, порой ревнуя к его карьерным успехам. Однако репутация «стилизатора», сложившаяся вопреки воле молодого писателя, предполагала «вторичность» и «подражательность», а сложность указания на конкретный объект стилизации и скандальная известность дяди провоцировали современную критику на суждения вроде «у С. Ауслендера нет ни оригинальности (лучшее в нем принадлежит Кузмину), ни самобытности» [Белый 1908]. Даже двадцать лет спустя (1927), когда Ауслендер стал известным писателем, Г. В. Адамович писал о нем как о «первом из птенцов Кузмина прозаического стана» и «самом даровитом из учеников учителя» [Адамович II: 496–497].

Конечно, сотрудничество дяди и племянника, обмен мнениями и замыслами, общий круг знакомств не могли не оставить определенных следов на творчестве обоих. Подробный анализ и сравнение его произведений с произведениями Кузмина позволят пролить свет на степень их взаимного влияния, однако прежде для этого необходимо создать соответствующие предпосылки. Как заметила Панова, слова Эйхенбаума о том, что «Проза Кузмина еще не вошла в обиход», по-прежнему актуальны: «анализ иной художественной прозы Кузмина, нежели “Крылья”, в количественном отношении представляет буквально горстку работ» [Панова: 81].

1.5. Истоки творчества Ауслендера

Творческие установки Ауслендера и их мотивировку можно частично восстановить, обратившись к его письмам, статьям и рецензиям. Указание на истоки творчества Ауслендера содержится в его ответе на анкету С. А. Венгерова. В отдельном письме (26 мая 1910 г.) писатель подробно ответил на вопрос № 7 («Ход воспитания и образования. Под какими умственными и общественными влияниями оно происходило?»):

> два влияния ощущал я на себе с самого детства. Одно — это эстетизм, любовь к искусству: Пушкин и Шекспир были чуть ли не первыми моими книгами, очень рано Анатоль Франс стал моим любимым писателем и первым образцом <…> С другой стороны — общественность в средних классах гимназии захватила меня. Я писал политические статьи и стихи будучи гимназистом; участвовал в гимназических организациях и т. д. Первые рассказы мои («Порог», «Праздники», «Анархист», «Победивший смерть») были посвящены русской революции. В 1905 году, когда я стал писать уже по-настоящему (т. е. получать некоторое признание от окружающих и самого себя) эти два течения как-то слились. Обращаясь к французскому XVIII веку, к Великой революции, следуя в этом эстетическому влечению к старине, я находил в этом далеком прошлом (для себя по крайней мере) отзвуки настоящего [Ауслендер 1910а].

В числе авторов, оказавших влияние на Ауслендера, Кузмин не называется, — «эстетизм и любовь к искусству» начинающему писателю привило творчество Пушкина, Шекспира и Франса. Думается, что их произведения послужили образцом и для авторского стиля. Другое влияние — общественность и русская революция — следует объяснить биографией писателя. В начале 1880-х гг. его отец А. Я. Ауслендер организовал политический кружок и был сослан в Сибирь [ДРДР]. Мать писателя, В. А. Кузмина тоже была членом народнической организации («Земля и воля»), в которой познакомилась с А. Я. Ауслендером [Минакина: 151]. Как сообщает племянница писателя Н. Н. Минакина, когда Абрама Яковлевича арестовали, Варвара Алексеевна

> уехала вслед за мужем в Сибирь. Там у них родился первый сын Алексей, вскоре умерший. Затем — в 1886 г. — Сергей. Судя по всему, он родился на каторге,

но в семье это скрывали. Считалось, что он родился в Петербурге после смерти отца и приезда Варвары Алексеевны из Сибири [Там же: 151–152].

Унаследованный от родителей интерес к общественным вопросам достиг своего пика в гимназии, после чего, соединившись с «эстетическим влечением к старине», вылился в более широкий интерес к истории и искусству. Если еще в октябре 1905 г. Ауслендер был «в восторге от справедливости и законности забастовок» [Кузмин 1905: 57], то уже через два года в его рассказе «Странное безумие. Утопия» победа пролетариата над буржуазной тиранией сменяется тиранией пролетариата и новой революцией, образуя порочный круг. Очевидно, что революция 1905 г. подтолкнула Ауслендера к проведению и осмыслению параллелей между современностью и другими эпохами и культурами, в частности Францией времен революции. Писатель открыто высказывался об особом интересе, который представляют переломные периоды истории: «эпохи смут, войн, великих событий привлекают воображение поэтов и, без сомнения, многим романам, поэмам, трагедиям дадут материал пережитые и переживаемые нами годы» [Ауслендер 1910з]. Указание на необычайность переживаемой современности лишь подтверждает, что авторский интерес к истории не был обусловлен чисто эстетическими принципами. Обращение к прошлому не было и попыткой бегства от современности, о чем Ауслендер недвусмысленно высказался в другой рецензии:

> В эпохи кризисов, напряжения, переломов обостряется <…> чувство влечения к прошлому. Иные <…> миражом прошлого хотят заслонить мучительную современность; другие, неутомимые искатели красоты, жадно стремятся принять все радости, печали, подвиги не только бурной и сложной современной жизни, но и всех веков прошедших; воскрешают, переживают их, и утончают души свои <…> опытом тысячи жизней, которые заключены в старых книгах, портретах, изданиях, парках, милых вещах старины. Поэтому-то в наше сложное и напряженное время так часто обращается воображение поэтов и художников к эпохам прошедшим. Это вовсе не отказ от современности [Ауслендер 1910б].

Очевидно, что чувство влечения к прошлому для Ауслендера не ограничивалось сферой искусства. Обогащенный «опытом тысячи жизней» художник способен глубже понять современность и владеет более разнообразной палитрой для выражения творческого замысла. В предисловии к «Петербургским апокрифам» писатель прямо называл свои источники: «то, что вычитал в старых книгах с пожелтевшими страницами, то, что пригрезилось в странные часы сумерек, то, что рассказали мне безмолвные свидетели великих тайн, — соединил я в этих историях» [Ауслендер 2005: 265]. Старые книги, архитектурное наследие и сама история служат отправной точкой для авторской фантазии, использующей весь спектр впечатлений для создания нового произведения. Эта же мысль проводится Ауслендером в другой критической статье:

> История всего человечества дала нам неисчерпаемое богатство разнообразнейших форм и красок. Художник волен пользоваться всеми. Только его самодержавная воля избрать пурпур цезаря, тунику мудреца, шелк маркизов, шкуры жреца Ярилы или прозаический сюртук современности, чтобы облечь в них свои замыслы [Ауслендер 1908г: 120].

Таким образом, в изучении истории и искусства Ауслендер видел надежную основу для собственного творчества: с одной стороны, оно обеспечивало писателя материалом для осмыслений и сопоставлений, а с другой, предоставляло богатый инструментарий для выражения «своих замыслов»[19]. Наконец, двигателем как «эстетического влечения к старине», так и собственно творческого процесса оказывается «неутомимое искание красоты» (не красоты чужих стилей), пришедшее на смену гимназическому увлечению общественностью.

Интерес Ауслендера к истории подтверждается его биографией: в 1906 г. он поступил на историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, где, согласно записи студента с перечнем специальных курсов, изучал такие предметы как «Методология истории» (А. С. Лаппо-Данилевский), «Русская история» (С. Ф. Платонов), «Психология» (А. П. Нечаев, А. И. Введенский), «История Франции» (Е. В. Тарле), «История Востока» (Б. А. Тураев), «История культуры» (И. М. Гревс) [ЗД: 101].

Перечень курсов позволяет предполагать подробное знакомство Ауслендера с историей и может объяснить обилие исторических отсылок и подробностей в его рассказах[20]. Отметим также, что в 1908 г. Ауслендер принимал участие в работе Пушкинского семинария под руководством С. А. Венгерова, а в 1910 г. опубликовал в пушкинском томе «Библиотеки великих писателей» литературоведческую статью об «Арапе Петра Великого». В этой статье Ауслендер сосредоточился на интересе Пушкина к его предку Ганнибалу, чья биография послужила сюжетной основой для неоконченного исторического романа[21]. Художественный синтез

---

[19] М. Кузмин в статье «Художественная проза “Весов”» поместил рассказ Ауслендера «Записки Ганимеда» среди произведений, «где для более выгодного освещения мысли автора <…> пользуются исторической <…> обстановкой <…> причем колорит местный и временный служит только для оттенения мысли» [Кузмин 1910б: 38].

[20] Внимательное отношение к историческим и предметным реалиям Ауслендер сохранит и впоследствии. В ходе анализа повести «Некоторые замечательные случаи из жизни Ли-Сяо» (1927) Я. Липин и И. Н. Арзамасцева пришли к выводу, что «Ауслендер демонстрирует обширные знания о Китае, приводит реалии быта, хозяйственного устройства, семейного уклада, общественных отношений и т. п., создает целую мини-энциклопедию для школьников» [Липин-Арзамасцева: 75].

[21] В. Д. Рак, обращаясь к «высказанной еще в начале века гипотезе С. А. Ауслендера о личных мотивах как одной из причин прекращения работы над “Арапом Петра Великого”», отмечал, что «эта гипотеза не была серьезно проанализирована советским литературоведением, а замалчивалась как незаслуживающая внимания» [Рак: 297]. В ходе анализа исследователь пришел к выводу об «очевидной правоте С. А. Ауслендера, полагавшего, что “роман «Арап Петра Великого» связан самым тесным образом с личною жизнью Пушкина <…>”» [Там же: 306].

исторического и биографического материала, характерный для творческого метода Ауслендера, заметен и в его исследовательском подходе к роману Пушкина. Так, в первых четырех параграфах статьи приведены биография Ганнибала; факты обращения к ней Пушкина; сопоставление биографии с текстом «Арапа Петра Великого»; попытки реконструкции мотивов, побудивших Пушкина как взяться за написание «Арапа», так и бросить его. В заключительной части Ауслендер остановился на творческом методе Пушкина, обеспечившем исключительное положение роману, «непревзойденному в русской литературе»:

> Совершенно не прибегая к громоздкой бутафории обыкновенных исторических романов, Пушкин передает эпоху с поразительной точностью <…> «Арапом Петра Великого» положено начало новому методу исторического романа, методу, по которому художник должен не только знать все подробности событий, обстановки и друг., но и <…> чувствовать эпоху, людей <…> Это <…> позволяет избежать того нарочитого историзма, который запахом учебников изгоняет из романа жизнь <…> Высокое преимущество этого метода блестяще доказано «Арапом Петра Великого». <…> несколько небрежно брошенных деталей <…> И весь Париж <…> чувствуется так несомненно, как не передать бы его никакому самому исторически-точному описанию <…> Всего несколько картин, несколько портретов <…> и весь Петербург <…> воскресает, как по знаку магической палочки <…> и поэтому каждый смутный намек понятен и о многом можно просто умолчать [Ауслендер 1910к: 111].

Отмеченное воскрешение исторических Парижа и Петербурга становилось предметом творческих поисков самого Ауслендера. Подчеркнув важность исторических сведений, позволяющих художнику «чувствовать эпоху», он отметил их недостаточность для создания образцового исторического произведения. Скрупулезное описание подробностей «изгоняет из романа жизнь», превращает его в подобие школьного учебника. Отсюда и восхищение Ауслендера стилем Пушкина, — лаконичным, способным в нескольких деталях передать всю эпоху. Эту же особенность рецензенты видели в прозе самого Ауслендера, о чем подробнее говорится в следующем параграфе, посвященном рецепции «Золотых яблок». Здесь важнее отметить, что собственные тексты Ауслендера наглядно демонстрируют творческие установки, обнаруженные им в «Арапе Петра Великого»: сочетание исторических сведений и личного опыта, изложенное лаконичным, без лишних подробностей, слогом. Ориентация Ауслендера на Пушкина отмечалась уже современниками, в частности, его другом Н. Гумилевым, утверждавшим, что «в своем ощущении пленительной таинственности нашей столицы Сергей Ауслендер идет прямо от Пушкина» [Гумилев VII: 144]. Заслуживает внимания и отзыв Е. А. Зноско-Боровского, тоже отмечавшего ориентацию Ауслендера на русского классика, но не в области темы, а — в области стиля:

> …большая работа <…> позволила ему <…> создать свой собственный язык <…> очень четкий, с превосходно построенными фразами <…> и необычайно выпуклыми зрительными образами. <…> русская проза <…> перестала

> интересовать многих наших писателей сама по себе <…> Чистота и живописность Пушкина и Лермонтова почти утрачены. И как поэты конца XIX и начала XX века вернули стиху его самоценность, то же самое должно быть сделано и в отношении прозы. Сергей Ауслендер <…> сознал эту задачу и своим путем шел к ее разрешению. Приверженность к XVIII и первым десятилетиям XIX в. указала ему время, где искать образцов (цит. по: [Богомолов 2010а: 436]).

Наблюдения Гумилева и Зноско-Боровского впоследствии не раз подтверждались. Так, по мнению В. Ледницкого,

> русские новейшие исторические романы и рассказы — Брюсова, Ауслендера, Бориса Садовского, Алданова, со всей их исторической стилизацией восходят к пушкинскому «документальному» историческому реализму; образцами служили в данном случае «Арап Петра Великого», «Дубровский», «Капитанская дочка», и отрывок «Цезарь путешествовал» [Ледницкий: 144].

Формулировка Ледницкого об «историческом реализме» подтверждается статьей с говорящим названием «Возвращение из плена» самого Ауслендера. Рассуждая о популярных «методах изображения» в современной ему литературе, Ауслендер предостерег писателей от крайностей, с одной стороны, «импрессионизма», а с другой, «фотографического натурализма», призвав вернуться к «старому вечному методу» — «благородному древнему реализму» [Ауслендер 1909в: 82]. Таким образом, в области способа изображения Ауслендер тяготел к реалистическому методу — золотой середине между «импрессионизмом» и «натурализмом». Особое внимание писатель уделял установке на «правдоподобие», достигаемое вкраплением в текст исторически достоверных подробностей; увлекательной и быстро развивающейся фабуле; лаконичному и образному слогу, позволившему критикам утверждать, что Ауслендер в совершенстве знает «искусство не говорить лишнего» (см. п. 1.6)[22]. При этом фантастический элемент, по мнению Ауслендера, вовсе не противоречит реалистической установке, если он мотивирован логикой художественного пространства:

> У Теодора Гофмана советники, обращающиеся на улицах Вены в оборотней с лисьими мордами, морковные короли, девочки, по рукавам шубы попадающие в чудесные царства, описаны с такой точностью до последних мелочей их странного, существующего только в голове художника, быта, что сомневаться в них невозможно. Гораздо менее убедительны самые житейские истории, рассказанные по методу Белого и Ценского [Там же: 80].

---

[22] Эту особенность поэтики Ауслендера можно сравнить с описанным М. О. Гершензоном пушкинским приемом умолчания: «Иное произведение Пушкина похоже на <…> картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: “Где тигр?” Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды разглядев ее, потом видишь ее уже сразу <…> “Станционный смотритель” разгадкою впервые оживает и раскрывается. <…> Идея нисколько не спрятана, — напротив, она вся налицо, так что всякий может ее видеть; и однако все видят только лес» [Гершензон 1919: 122]. Л. Г. Панова описала использование описанного приема в «Кушетке тети Сони» М. Кузмина, см. [Панова: 91–92].

На примере образа скачущего всадника Ауслендер показал, что художнику следует брать «из действительности только минутный, острый намек, исходную точку для работы фантазии», заставляющей «именно этого вот случайно замеченного всадника скакать именно туда и так, как хочет художник» [Там же: 79]. Несложно спроецировать авторские теоретические рассуждения на его собственные рассказы, в которых реальные личности и события служат материалом для фантазии.

Итак, творческая генеалогия Ауслендера восходит, по его собственному признанию, к Франсу, Шекспиру и Пушкину. Восхищенный пушкинским методом написания исторического романа, Ауслендер, несомненно, следовал по стопам классика, разрабатывая свой, такой же ясный, точный и лаконичный слог, как у Пушкина. Практическое применение названного метода продемонстрировано в ходе анализа текстов Ауслендера.

1.6. Репутация Ауслендера в критической литературе

На рубеже XIX–XX вв. обращение искусства к минувшим эпохам и «чужим» культурам стало популярным в России. Новая тенденция требовала удобного определения, позволявшего описывать и осмыслять соответствующие образцы искусства. Таким определением, объединявшим под общим титулом подчас совершенно различные художественные явления, стала «стилизация», изначально относившаяся к методу, характерному для художников «Мира искусства»,

> влияние которых в той или иной степени проникало из живописи в книжную графику и театрально-декоративное искусство, архитектуру и художественно-прикладные ремесла, музыку и сценографию и, в конечном счете, сыграло определенную роль в усилении начал стилизации в литературе [Козьменко-Магомедова: 81].

Обращение художников «Мира искусства» к чужим культурам имело свою специфику, — оно было обусловлено стремлением адаптировать русскую живопись под западные образцы, включить ее в европейскую парадигму: «целью “Мира искусства” было, по выражению С. Дягилева, “выхолить русскую живопись <…> и главное поднести ее Западу» [Завгородняя 2010: 90]. Внимание к «чужой» культуре при этом было сосредоточено не столько на исторической или социальной, сколько на эстетической сфере: «приоритет эстетического начала, особое внимание к форме, а также стремление “показать жизнь сквозь призму искусства” <…> обусловили невероятный всплеск интереса к стилизации во всех областях искусства», в частности, в литературе:

> Искусство слова <…> будучи также устремлено к образам ушедших эпох, стремилось осмыслить их не столько изнутри, сколько опосредованно, через их «запечатленность» в памятниках культуры <…> В этом состояла важная специфическая черта стилизации собственно порубежной эпохи — стилизации,

ориентированной на эстетизм, опосредованность восприятия минувших культур [Там же: 88, 97].

Стремление писателей к опосредованному восприятию «чужих» культур позволяло критикам делать вывод о том, что «стилизаторы заряжаются исключительно *книжным* сочинительством старины» [Измайлов: 93–94]. Однако ориентация на эстетизм, ограниченная рамками искусства, не была единственным способом и поводом обращения к старине. Разнообразие творческих типов освоения новой тенденции быстро росло: авторы обращались к новым эпохам, разрабатывали новые формы и жанры, выходящие как за рамки эстетизированной парадигмы, так и за рамки «стилизации» в строгом смысле. Названная тенденция совпала с другим совершающимся в литературе процессом, так описанном Н. Ю. Грякаловой:

> К началу XX века силовые линии литературного процесса распределились таким образом, что традиционный романный <…> нарратив стал постепенно вытесняться новой повествовательной парадигмой. <…> малые прозаические жанры на рубеже XIX–XX веков возникают в результате девальвации большой повествовательной формы и постепенно перемещаются с периферии к магистральным линиям процессов жанрообразования [Грякалова: 214–215][23].

Одна из линий развития малых прозаических жанров, по словам исследовательницы, развивалась в «сказово-фольклористическом» направлении, причем и такие произведения, как правило, воспринимались как «стилизация». В результате термин получил широкое и неопределенное значение, которое очень условно можно передать как «обращение к чужой культуре». В разряд «стилизаторов» зачислялись авторы, не ставившие таких задач и противоположные по творческим установкам, в то время как отсутствие единого понимания термина усиливало противоречивость его употребления: от попыток действительного осмысления природы и особенностей «стилизации» до нагнетания сугубо пейоративных коннотаций. Приведем несколько цитат из критических и теоретических статей конца 1900-х гг., наглядно демонстрирующих всю разноголосицу и неопределенность, связанную с понятием «стилизации».

К. Чуковский в рецензии «Остерегайтесь подделок» (Речь. 1907. № 153) счел стилизацию свидетельством бедности (testimonium paupertatis) искусства и указал, что «теперь в русской литературе замечается небывалое стремление к чужим, экзотическим, заимствованным стилям <…> Нет ни одного типичного для нашей эпохи художника, который не был бы стилизатором» [Чуковский]. В разряд стилизаторов Чуковский записал Брюсова, Кузмина, Ремизова и Вяч. Иванова.

С. Городецкий в докладе «Ближайшая задача русской литературы» (Золотое руно. 1909. № 4) назвал Ауслендера наиболее видным автором в жанре «стилизованного рассказа», способного стать одним из «путей дальнейшего развития беллетристики», и дал ему следующее определение:

---

[23] Благодарим Л. В. Спроге за указание на эту статью Н. Ю. Грякаловой.

> Сущность его сводится к упрощению общего рисунка и подчинению всего отдельным <…> подробностям <…> Действительно, если нам надо по отрывкам, по искрам прошлого восстановить картину эпохи, то наилучшим средством будет именно стилизованный рассказ. Но для изображения настоящего <…> стилизованный рассказ является слишком тонкой формой. <…> Одна есть соблазнительность: стилизованные рассказы являются общеевропейской ценностью. Общечеловеческое добывается в них без помощи своего национального. <…> Мне представляется более <…> верным и прямым путем к общечеловеческому именно путь через национальное. Золотым яблокам я предпочел бы антоновские[24] [Городецкий: 101].

Уже в двух приведенных цитатах видны различия в понимании «стилизации»: Чуковский ограничил ее областью формы и стиля, а Городецкий считал, что «стилизованный рассказ» должен «восстанавливать картину эпохи» и «добывать общечеловеческое». Третье мнение находим в книге Е. В. Аничкова «Реализм и новые веяния» (1910): «стилизация не только источник новых форм. Она принесла с собою целое новое откровение: не только воспроизводящую, но и создающую поэзию» [Аничков: 19]. Согласно Аничкову, стилизация не подразумевает воспроизведения образца, это — «не соблюдение стиля, а развитие и создание нового стиля», поскольку «стилизатор облекает свои создания в фантастический наряд фантастической эпохи, схожей с чем-то действительно бывшим лишь тем, что оттуда слышится какой-то вздох родственный и знакомый» [Там же: 30, 33].

Обратное мнение было озвучено М. Кузминым в статье «О прекрасной ясности» (Аполлон. 1910. № 4). Примечательно, что Кузмин отказал рассказам Ауслендера в принадлежности к этому литературному направлению:

> Стилизация — это перенесение своего замысла в известную эпоху, и облечение его *в точную литературную форму данного времени*. Так, к стилизации мы отнесем: <…> «Песнь торжествующей любви» Тургенева <…> «Огненного Ангела»[25] В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не «Лимонарь» Ремизова <…> эти последние авторы, желая пользоваться известными эпохами <…> далеки от мысли брать готовые формы, и только люди, никогда не имевшие в руках старинных новелл или подлинных апокрифов, могут считать эти книги полной стилизацией [Кузмин 1910а: 9].

---

[24] Вероятно, Городецкий говорит о предпочтении рассказа И. Бунина «Антоновские яблоки» (1900), описывающего уходящий в прошлое русский помещичий быт, — сборнику Ауслендера «Золотые яблоки».

[25] Б. И. Пуришев считает «Огненного ангела» неточным воспроизведением жанровых форм XVI в.: «на немецкий роман XVI века “Огненный ангел” вовсе не похож. В немецкой литературе того времени не было ничего, что хотя бы отдаленно напоминало брюсовский роман <…> Скорее роман Брюсова соприкасается с немецкими романами XVII века <…> Но и с ними, по существу, у “Огненного ангела” мало общего» [Пуришев: 460–461]. По мнению М. В. Козьменко, «сложная цепочка посредников в воссоздании повествовательно-речевой ткани романа <…> серьезно ослабляет стилизационные установки в “Огненном ангеле”» [Козьменко-Магомедова: 89–90].

Определение Кузмина во многом созвучно современному научному представлению о стилизации, подразумевающему сознательное воспроизведение некоего образца[26]. Весьма ценны поэтому как замечание о том, что Ауслендер «далек от мысли брать готовые формы», так и расхождение дяди и племянника в оценке повести Тургенева. Если Кузмин отнес ее к «стилизации» (надо полагать, рукописи XVI в.), то Ауслендер, отвечая двумя годами ранее на обвинения А. Горнфельда в подражательности, писал следующее (Золотое руно. 1908. № 3–4):

> Конечно, читатели <…> могут принять и мои новеллы за подделку под Боккаччьо, как сам г. Горнфельд считает подделкой под стиль старинной итальянской рукописи «Песнь торжествующей любви» Тургенева только потому, что автор в начале написал, «вот, что я вычитал в одной старинной итальянской рукописи», хотя более внимательный и менее наивный читатель, может быть, заметил бы, что повесть Тургенева скорее подражание изящным эстетическим новеллам Флобера, чем грубому <…> и слишком откровенному языку новеллиста XVI века, который наверно бы не окончил стыдливым многоточием всей истории на самом нескромном месте [Ауслендер 1908г: 119–120].

Проницательное наблюдение Ауслендера подтверждается анализом Л. В. Пумпянского, продемонстрировавшего, что в «Песне торжествующей любви» «совершена очень тонкая транспозиция некоторых флоберовых методов» «на старую, привычную схему тургеневской новеллы»: «видимости стилизации Тургенев достигает необыкновенно скромными и умеренными средствами; более всего далек он от желания действительно имитировать итальянскую письменную речь XVI в.» [Пумпянский: 493–494]. Очевидно, что Ауслендер был не только далек от мысли пользоваться готовыми формами или стилями, но и весьма тонко чувствовал принципы, лежавшие в основе литературных произведений, обращенных к «чужой» культуре (см. п. 4.3). Кузмин хорошо понимал, что его племянник преследует отнюдь не стилизующие задачи, и пытался вторично опротестовать его репутацию стилизатора в рецензии на второй сборник рассказов:

> Ауслендера принято считать, как теперь говорят, за «стилизатора». Мы предполагаем как-нибудь в другой раз подробнее разобрать точный смысл этого ходкого слова, служащего жупелом для многих недостаточно образованных или достаточно недобросовестных людей. Мы бы скорей склонны были счесть С. Ауслендера за писателя исторического [Кузмин 1912: 102][27].

---

[26] Ср. мнение Н. Ю. Грякаловой: «Нельзя назвать сказки Ремизова стилизациями, подобно многочисленным опытам писателей-модернистов (ср. “сказки” и стилизации различных жанров как средневековой, так и новой литературы, русской и европейской, у Ф. Сологуба, Д. Мережковского, М. Кузмина, Б. Садовского, П. Муратова и др.), поскольку стилизация основана на следовании структурным особенностям определенной жанровой модели. Ремизов не воспроизводит структуру фольклорного жанра, его художественная задача совсем иная» [Грякалова: 226].

[27] Позднее (1922) развеять миф о «стилизаторстве» Ауслендера пытался и Е. А. Зноско-Боровский: «С первых же литературных опытов он попал на свою полочку, и на

Приведем также цитату из рецензии Н. Петровской на сборник стихов «Песни Билитис», которые она определила как «стильную прозу». Дата выхода рецензии неизвестна, но определение Петровской, близкой знакомой Ауслендера, также стремится к согласию с научным представлением о «стилизации»:

> Задачей такого искусства является живое творческое воскрешение какой-либо прошлой <…> эпохи с точным воспроизведением психологии, стиля, бытовых условий и мельчайших деталей жизни внутренней и внешней <…> У нас в России подобные произведения имеют пока мало ценителей. Иные называют их чуть ли не переводами с каких-то (впрочем, ценителям неизвестных) подлинников, другие ценят их не дороже искусных подделок под старину — вроде табакерок, сделанных по музейным образцам [Петровская 2014: 577].

И Кузмин, и Петровская, и сам Ауслендер согласно указывали, что для разговора о «стилизации» необходимо прежде указать на образец (подлинник), однако их голоса едва ли были услышаны широкой публикой. Приведенных цитат достаточно для иллюстрации той неоднозначности, которая сопутствовала употреблению термина «стилизация» критиками и литераторами в начале XX в. Укажем лишь на его специальное — «жупельное», как выразился Кузмин, — значение. Оно наглядно представлено в статье Л. Н. Войтоловского «Сумерки искусства» (1909), где «стилизация» трактуется как слово из «декадентского жаргона», а по сути — низкокачественная подделка без идейного содержания, сосредоточенная на внешней декоративности:

> Г. Вячеслав Иванов <…> копается в пыльных архивах древнерусской словесности, слагая <…> свои «фимелы и орхестры» в тяжко-бряцающие александрийские вирши по образцу Тредьяковского. Г. Городецкий — по рецепту Вячеслава Иванова и старых романтиков — «варит еще всмятку энергический тон народных сказаний» <…> Г. Ауслендер без счета забрасывает читателей своими безвкусными подделками под французские, итальянские, португальские новеллы <…> На декадентском жаргоне это носит название стилизации. <…> Стилизуют Брюсов, Бальмонт, Кузмин. Даже г-жа Щепкина-Куперник <…> Кузмины, Ауслендеры, Кречетовы, Дымовы, Гумилевы и прочая братия <…> В сущности все эти Ауслендеры, Ликиардопуло, Кузмины, Нины Петровские и Осипы Дымовы, равно как и главный питомник всего нашего литературного «комильфо» («Весы») в большинстве — простые меняльные лавки идей заграничного эстетизма [Войтоловский: 44, 47–48, 57][28].

него был нацеплен ярлык, относивший его к числу “стилизаторов”, так что долго спустя на его долю приходились все выпады и насмешки, которые предназначались им» (цит. по: [Богомолов 2010а: 436]).

[28] Замечание Л. Н. Войтоловского не лишено оснований. Так, по мнению И. В. Корецкой, «рассадниками стилизаторства были модернистские журналы, западноевропейские и российские» [Корецкая 2001а: 158]. Возможно, и поэтому некоторые рассказы Ауслендера были переведены на немецкий язык и опубликованы в журналах «Neue Rundschau» [Auslaender 1908a], «Simplicissimus» [Auslaender 1908б] и «Maerz» [Auslaender 1916].

Нежелание Войтоловского видеть отличия в произведениях Бальмонта, Ауслендера и Щепкиной-Куперник, скопом записанных в «декаденты» и «стилизаторы», можно объяснить его марксистскими взглядами. Однако отзыв критика наглядно демонстрирует вполне распространенную тенденцию, отмеченную Е. А. Певак: «как правило, любое произведение, написанное на историческую тему, объявлялось “стилизацией”» [Певак: 40].

По замечанию А. М. Грачевой, пик волны стилизаций пришелся на 1906 г. — год начала активной публикации Ауслендера [Грачева 2005: 11]. В этом году писатель опубликовал по крайней мере восемь рассказов, из них два обращены к «чужой» культуре («Колдун», «Записки Ганимеда»). В следующем 1907 г. в периодике было опубликовано еще по меньшей мере тринадцать рассказов, среди которых доля «иностранных» существенно возросла. Замыслы некоторых из них, согласно дневнику Кузмина, следует отнести к 1906 г. (запись от 6 сентября):

> Сережа говорил о планах будущих рассказов, он хочет писать из времен революции. Это смешно совпадает и в Риме, и в XVIII siècle, хотя, конечно, это просто случайность [Кузмин 1905: 218].

Революционные «совпадения» в различные эпохи Ауслендер не находил смешными и считал не «просто случайностью», а материалом для историософского осмысления. Обращаясь к «французским» рассказам Ауслендера, В. Н. Быстров и С. Ю. Ясенский справедливо отмечали, что, «написанные в 1906–1907 гг., эти новеллы вполне могли восприниматься в суровом контексте событий первой русской революции» [Быстров-Ясенский: 231]. Связь с современностью усиливается еще и тем, что основа целого ряда сюжетных положений и даже образов персонажей имеет биографическую природу, т. е. взята из повседневного опыта Ауслендера.

Конечно, рецензенты не считывали «биографический» уровень его рассказов, а неизвестность начинающего автора способствовала упрощенному восприятию его творчества. Приведем подробные выдержки из рецензий на сборник «Золотые яблоки», создающие наглядное представление о том, как складывалась репутация писателя[29].

Литературовед и публицист М. О. Гершензон опубликовал в журнале «Вестник Европы» (1908) следующий — преимущественно положительный — отзыв:

> В этой книге девять историко-бытовых новелл <…> Легкие, грациозные, они поражают столько же мастерством построения, сколько уменьем выразить полноту жизни самой фабулой. Это — трудное и новое искусство. Громоздкое оборудование старого исторического романа, глубокомысленный анализ старого психологического романа отходят в прошлое. Их тяжелую артиллерию вытеснила легкая конница быстрого рассказа <…> который ничего не комментирует, а только изображает, и в самом действии раскрывает и психологию

[29] А. М. Грачева привела фрагменты отзывов М. О. Гершензона, Ю. И. Айхенвальда, А. Г. Горнфельда, А. Белого и Г. С. Новополина [Ауслендер 2005: 679–681]. Добавим к названным отзывы А. А. Измайлова и критика «Е. М.».

быта, и мотивы действующих лиц. Это искусство требует большого дарования, но зато в руках мастера оно достигает удивительных эффектов. <…> Книга С. Ауслендера принадлежит к этому новому роду искусства и местами, в смысле техники, приближается к совершенству <…> Верное чутье художника сказывается уже в том, что автор нигде не изображает самых событий: он показывает нам только их отражение в психологии людей <…> В этих новеллах <…> сказался большой талант, — но какой странный! <…> весь поглощенный техникой, лишенный всякого нравственного содержания. Русское художественное слово было до сих пор немыслимо вне сознательного искания правды; русский художник, — это был прежде всего человек, страстно искавший уяснить себе и другим смысл действительности и задачу жизни <…> Ауслендер, как и Кузмин, — <…> большие дарования <…> Заслуга этой «школы» — в замечательном усовершенствовании техники <…> в указании более совершенных способов для воспроизведения внешнего мира и душевных переживаний [Гершензон: 340–342].

Сложно не заметить, что ряд отмеченных Гершензоном особенностей сам Ауслендер впоследствии находил достойными восхищения в ходе анализа «Арапа Петра Великого». Очевидно, что ориентация на пушкинский слог и приемы была изначально присуща писателю. Гершензон также отметил талантливость Ауслендера, но ограничил ее областью «усовершенствования техники», то есть «способов для воспроизведения внешнего мира и душевных переживаний». Как заметила Е. А. Певак, «одним из важнейших завоеваний русских прозаиков нового поколения» был «отказ от необходимости “расставлять акценты”, определять, что хорошо, а что плохо, что более, а что менее важно», причем «такого рода этическое “хладнокровие” <…> вполне естественно для М. Кузмина, С. Ауслендера» [Певак: 17–18]. Полагаем, что названная особенность (канонизированная еще Чеховым) и была воспринята Гершензоном как отсутствие «нравственного содержания» и отказ от «искания правды».

Впрочем, ряд критиков не заметил в рассказах Ауслендера ничего, кроме попытки возрождения старой новеллы о любовных приключениях. Так, А. А. Измайлов, отметив даровитость, образованность и искусность Ауслендера в подделывании старинных образцов, заключил, что его подделки не могут увлечь читателя, поскольку любая старинная новелла более стильна, чем ее стилизация:

Целую книжку стилизованных под XVIII век рассказов издал Ауслендер <…> все особенности маленькой старообразной книжечки, с витыми виньетками и гравированными фронтисписами <…> он схватил и скопировал, вплоть до стилистических особенностей <…> И в содержании — былое дразняще-наивное сладострастие наших дедов, первая похотливость хорошеньких мальчиков <…> приключения девушки, выдающей себя за мальчика и спящей вместе с неподозревающим ее секрета юношей, и т. д., и т. д. Возрожденная новелла Декамерона, Гептамерона, <…> деды, бабушки и «их добросовестный ребяческий разврат», наивный сентиментализм, преувеличенное романтическое страдание… <…> Все эти подделки у Ауслендера сделаны с толком. Часто хорошо пойман стиль. Он даровит и образован. Он не кувыркается и не

паясничает. <…> Подделано похоже, но любая старинная новелла все-таки, несомненно, еще более стильна <…> И целая книга таких подделок!.. Зачем? [Измайлов: 92–93].

Отзыв небрежен в отношении фактов: и в сведении всех сюжетов к XVIII в. при одновременном упоминании «Декамерона», и в толковании мотивов героев (переодевание Анжелики), и т. д. К моменту выхода книги Измайлова («Помрачение божков или новые кумиры», 1910) Ауслендер уже заявлял в критической статье, что «никогда не существовало подлинников, которые будто бы пытаемся мы воссоздавать» [Ауслендер 1908г: 120]. Отсылки к «Декамерону», действительно, встречаются в рассказах «Золотых яблок», но этого недостаточно, чтобы видеть в них «возрождение новеллы Декамерона».

Те же упреки в «подражательности» и «воспроизведении старой книжной формы» содержит весьма содержательная рецензия А. Горнфельда, вместившая ряд ценных наблюдений. Приведем подробную выдержку:

В книжке г. Ауслендера собрано несколько исторических рассказов, в которых значительные исторические события отступают на задний план <…> чтобы уступить первое место душевной жизни людей старого времени, их бытовой обстановке, их повседневному обиходу. В детальном изображении последнего автор проявляет <…> настойчивость <…> он старался узнать то, чему хочет учить других <…> он начитан. <…> последнее чувствуется <…> настолько сильно, что заглушает всякое иное впечатление <…> Более всего эта чрезмерная книжность <…> проявляется в <…> искусственной манере, в которой автор излагает свои повествования. <…> он старается воспроизвести обстоятельную манеру старинного рассказчика и, кажется, в этом <…> заключается для г. Ауслендера задача его творчества и смысл его произведений. Иногда это подражание ему удается <…> иногда мелочи обстановки и обихода <…> мелькают, как напоминание об интимной жизни прошлого. Но все это мелочи; мелка манера г. Ауслендера <…> однообразны его приемы, и не только его рассказы, но и его герои надоедливо похожи один на другого <…> Любовными соединениями — на столе или под столом — богат каждый его рассказик <…> Жаль, что он не идет дальше беспредметного эстетизма, дальше салонно-имморальных безделушек, дальше решения стилистических задач [Горнфельд: 217–218].

Характерно, что «стилистические задачи» Горнфельд сводит к впечатлению «обстоятельной манеры старинного рассказчика», то есть к выработке стиля; термином «стилизация» он не пользуется. По замечанию М. Г. Петровой, Горнфельд «отстаивал принципы реализма», хотя «как теоретик признавал равновеликими традицию и новаторство» [Петрова: 638]. И хотя критик решил, что задача «Золотых яблок» ограничивается «беспредметным эстетизмом», его рецензия содержит ряд справедливых положений: Ауслендер начитан, но исторические события в его рассказах отступают на задний план, чтобы уступить место душевной жизни людей, а мелочи обстановки и обихода, действительно, напоминают об интимной жизни прошлого.

Ю. Айхенвальд — «тяготевший к концепции “чистого искусства”» «яркий представитель того направления, которое получило название импрессионистической или имманентной критики» [Каган: 28], нашел «Золотые яблоки» «очаровательными», отметив «пленительный слог» Ауслендера и проявив осторожность в употреблении термина «стилизация»:

> Большая часть его рассказов относится к эпохе французской революции, и автор <…> переносит нас туда на каких-то легких и незаметных крыльях. <…> с прелестной небрежностью простого, но изысканного и немногословного стиля <…> скользит писатель по событиям отжившей эпохи, и она воскресает <…>. Малое количество слов не огрубляет извивающейся фабулы, нигде нет тяжести, которая ложилась бы на сообщаемые факты и так как <…> многое автор пропускает <…> доверяясь читательской догадливости и нигде не ставя точки над своими элегантными i, то в результате <…> поднимается необычайно изящная, ажурная постройка <…>. Без всяких видимых усилий возводит г. Ауслендер свои воздушные бельведеры <…> оживляет и прежние души, воссоздает психологию <…> В совершенстве знает автор искусство не говорить лишнего; именно потому и возникает соответствие между внутренним и внешним, — чудо воскрешения. Так же пленителен слог и тон и других, не революционных новелл этого сборника, и весь он представляет собою зрелище покоренного и послушного слова, обвеянного красотой. Может быть это не стиль, а стилизация <…> но ею во всяком случае нельзя не очароваться, и создать ее может лишь очень тонкая рука артиста [Айхенвальд: 96–97].

Обратим внимание на расхождение критиков в оценке стиля Ауслендера: Измайлов видел в нем возрождение «приема вязкой фразы с причастными и деепричастными формами»; Горнфельд — попытку «воспроизвести обстоятельную манеру старинного рассказчика»; Айхенвальд нашел слог Ауслендера «простым, но изысканным и немногословным», а Гершензон заметил, что искусство Ауслендера «в смысле техники, приближается к совершенству». Отмеченное Айхенвальдом отсутствие проявленной авторской точки зрения («нигде не ставит точки над своими элегантными i») позволяло критикам заострять внимание на деталях, необходимых для иллюстрации их положений. Так, Измайлов обратил внимание на «похотливость хорошеньких мальчиков», Горнфельд — на «любовные соединения — на столе или под столом», а Г. С. Новополин (Нейфельд) и вовсе обратился к сборнику «Золотые яблоки» в контексте «Порнографического элемента в русской литературе»:

> …остановимся только на настоящих художественных талантах, не устоявших перед напором порнографической струи <…> на г. Ауслендере <…> Это своеобразный талант <…> располагающий к своей грациозной художественной кисти <…> За его творчеством не чувствуется ни малейшего напряжения, ни тени искусственности, ни тени предварительного изучения той эпохи, в которой поэт царит <…> Это наш русский Боккачо <…> С изумлением следишь за этим юношей <…> перепорхнувшим <…> от суровой действительности начала XX столетия <…> прямо в XVIII столетие <…> Тонкий художник <…> тонкой паутиной застилает ужасную современность. <…> И как схвачено главное содержание жизни этих маркизов! Сладострастие, былое наивное

> сладострастие <…> Не знающая удержу чувственность <…>; первое пробуждение полового чувства <…>; девочки, выдающие себя за мальчиков, спящие с неподозревающими секрета юношами; наивный сентиментализм, граничащий с развратом и в него переходящий <…> Как все тонко схвачено, как грациозно и легко передано на полотно, как искусно подделано <…> не рукой копировщика, а настоящей кистью художника. <…> За художественной стилизацией уголка XVIII века чувствуется искреннее увлечение его духом, его сладострастием, его развратом, его похотливостью. Дразнящее сладострастие рассказов Ауслендера сближает его с современной порнографической литературой. Это один из маленьких богов порнографии, отдавший ей в жертву свой своеобразный талант. Стилизация сама по себе не грех. <…> Но <…> нас не может не поразить увлечение молодой художественной силы «стилизацией» не переживаемой нами современности, а XVIII века, стилизацией не современных ужасов русской жизни, а похождений ловеласов в спальнях напудренных красавиц <…> Странно видеть, как большой художественный талант весь уходит в мельчайшую копировку вымершего, архаического, как его трогает сладострастие и похотливость, и как он делает дерзкую попытку вернуть современную литературу не только по форме, но и по содержанию к литературе XVIII века с ее пышными двуспальными кроватями, дразнящим сладострастием, порнографическими подробностями и культом похотливости. И это тем печальнее, что увлечение «стилизацией» XVIII века не индивидуальное увлечение г. Ауслендера. Это целая полоса в нашей литературе, оставившая многочисленные следы в «Весах» и «Скорпионе». Это своеобразное проявление того же увлечения порнографией, для которой было столько пищи в нравах XVIII века [Новополин: 199–202].

Критик повторил ряд положений Измайлова и предложил стилизовать «современные ужасы русской жизни». Очевидно, что для него «стилизация» — просто модное словечко, означающее художественное изображение, не связанное ни с какой ориентаций на чужое слово и т. п. Новополин осудил сборник за его отказ от современной и социальной проблематики, хотя признал за Ауслендером и «талант», и «настоящую кисть художника». «Золотые яблоки» действительно не лишены эротических эпизодов, однако отзыв Новополина не только преувеличивает их значимость, но и оставляет без интерпретации, из-за чего создается впечатление их самоценности. Новополин отметил, что эротика была характерна для «нравов XVIII в.», Измайлов также определил ее как «дразняще-наивное сладострастие наших дедов», при этом оба объяснили ее личным пристрастием Ауслендера, а не стремлением передать характерную черту изображаемой эпохи. Тема любви, безусловно, была важна для творчества Ауслендера и не раз становилась объектом художественного осмысления. Однако в каждом произведении ее интерпретация не сводится к действиям отдельного персонажа или пикантным сценам, как это представлялось ряду критиков.

Примечательно и помещение Ауслендера в круг писателей «Весов» и «Скорпиона», встречающееся и в принадлежащей критику «Е. М.» рецензии, которую Кузмин приписал Ходасевичу:

> когда читаешь рассказы г. Ауслендера, — не хочешь знать того, что он — занимательный повествователь, забываешь, что он недурной (хотя и малообразованный) стилизатор, и только изумляешься: где же, когда же молодой писатель скажет свое, пусть даже слишком молодое, даже наивное, но живое слово. Что же он не хочет подойти к жизни, посмотреть ей в глаза?.. <...> И не сыщете в «Золотых яблоках» человеческого сердца. Этим предметом «молодая надежда» петербургских декадентов не обладает. <…> Увы! Никакой души не обнаруживает г. Ауслендер. А если так, то мы вправе спросить его: где, на каких вершинах, в каких «безднах» получается право «угашать дух»? Уж не в гостиной ли г. Кузмина, так предупредительно снабжающего «Золотые яблоки» г. Ауслендера вставными стихотворными «номерами» <…> Ах, для чего дано г. Ауслендеру человеческое сердце? (цит. по: [Кузмин 1908: 603])

Причисление Ауслендера к «декадентам» и «символистам» было столь же распространено, как именование его «стилизатором» (эпитет «малообразованный» показывает, что рецензент не видит истинной «стилизации» у Ауслендера). Следует отметить, что низких оценок в прижизненной критике удостаивались сочинения и Кузмина, и лидера символистов Брюсова, не говоря о ряде менее известных писателей модернистского и околомодернистского круга. Между тем внутри этого круга мнение о «Золотых яблоках» было столь же неоднозначным. Одна из самых недоброжелательных рецензий, пожалуй, принадлежит А. Белому, назвавшему творчество Ауслендера «скучным» и «безвкусным»:

> вот дарит нас С. Ауслендер новеллой за новеллой; то у него новелла побольше, то новелла поменьше; то именуется у него новелла повестью, а то рассказом; сущности дела это не меняет нисколько: в общем творчество Ауслендера скучно. <…> У С. Ауслендера нет ни оригинальности (лучшее в нем принадлежит Кузмину), ни самобытности, ни глубины переживаний, ни широких горизонтов, ни психологии, ни яркости красок, ни музыкальности, а только беспредметное изящество деталей <…> я не вижу внутренней связи его *стилизации* со стилем души <…> не вижу я ничего собственного: мертвая стилизация, ненужная стилизация <…> все прикрыто беспредметным изяществом: стилизованная вуаль, а под ней — убожество мысли, чувства, творчества [Белый 1908: 68–69].

Как видно из статьи, Белый понимает под стилизацией скорее «изящество», то есть стильность, а не воспроизведение некоего образца. Заметим, что еще совсем недавно (Весы. 1907. № 7) в рецензии на альманахи «Проталина» и «Белые ночи» Белый иначе оценивал рассказы, вошедшие впоследствии в «Золотые яблоки»: «Как всегда, интересен Ауслендер» [Белый 1907: 74]. Ко времени выхода рецензии на «Золотые яблоки» (Весы. 1908. № 6) у Белого могли быть личные причины для неприязни к Ауслендеру, — едва закончилось его совместное, с Ниной Петровской, путешествие в Италию. Петровская — некогда муза и мистериальная возлюбленная Белого, затем выбравшая «черного мага» Брюсова, — теперь была увлечена юным Ауслендером, посвятившим ей один из рассказов сборника, «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике». Другой рассказ «Золотых яблок» («Литания Марии девственнице из Каенны»)

Ауслендер посвятил Л. Д. Блок, с которой также состоял в близких отношениях и которую Белый пытался увести от мужа. Ноты ревности звучат и в более поздней характеристике Ауслендера из воспоминаний Белого, относящихся к 1907 г. («Между двух революций»):

> Появлялся порой Ауслендер, с которым носились артистки и даже Л. Д.; он ломался, картавил, изображая испорченного младенца; <…> во мне создалось впечатление: дамы готовы оспаривать честь: на колени сажать себе томного и изощренного «беби»; и даже кормить своей грудью [Белый XIII: 259–260].

Под «артистками» Белый подразумевал участниц труппы театра В. Ф. Комиссаржевской — Е. М. Мунт (Голубеву), Н. Н. Волохову и В. П. Веригину, последней из которых посвящен еще один рассказ сборника — «Флейты Вафила». Неудивительно, что знакомый Ауслендера В. И. Мозалевский протестовал в мемуарах: «Белый показывает нам какого-то избалованного бэби вместо Ауслендера, нисколько не похожего на того Ауслендера, которого встретил я сначала в 1915, 1918, а потом после перерыва — в 1922 или 1923 г. в Москве во Всер[оссийском] Союзе Писателей» [Мозалевский: 84]. Об успехе Ауслендера в женском кругу, становившемся поводом для ревнивых насмешек, вспоминал также А. П. Чапыгин: «у Ауслендера были поклонницы-истерички, которые захлебывались от восторга, читая его. Ругать Ауслендера было нельзя — глаза выдерут» (цит. по: [Беляев: 19]). Роман Ауслендера и Петровской не оставил равнодушным не только Белого, но и Садовского, — его воспоминания содержат эпизод, записанный, по замечанию Р. Л. Щербакова и Е. А. Муравьевой, «явно со слов Ходасевича»:

> Нина Петровская с первого взгляда влюбилась в Ауслендера и решила увезти его в Италию. Конфидентом Нины <…> был Ходасевич. Когда Нина и Ауслендер уехали, не прошло и 6 недель, получает Ходасевич от Нины телеграмму с просьбой явиться вечером в «Прагу». Придя, он видит взбешенную Н. Петровскую и осоловелого Ауслендера. <…> Как любовник никуда не годился: полнейший импотент. В литературе — невежество круглое: кроме Кузмина ничего не читал (цит. по: [Щербаков-Муравьева: 384]).

Известно также письмо Ходасевича к Садовскому (5 сентября 1913 г.), не уступающее отзыву Белого по степени ревности, но не к женскому вниманию, а к успеху пьесы Ауслендера «Ставка князя Матвея»:

> Ауслендер написал пьесу, которая идет у Незлобина. Завидно очень: во-первых — монеты, а во-вторых — станет слюнтяй знаменит, как сидорова коза [Ходасевич 1983: 20].

Тот же стандартный набор признаков — стилизация, успех у женщин, вторичность по отношению к Кузмину — обыгрывается в эпиграмме С. Черного «Стилизация» (1911–1912):

> К баронессе Аксан’Грав
> Влез в окно голландский граф.
> Ауслендер все до слова

Записал из-под алькова,
Надушил со всех сторон
И отправил в «Аполлон»;
Через месяц — деньги, лавры
И кузминские литавры [Черный: 144].

Как видно, рецензии на «Золотые яблоки» во многом определили тот факт, что начинающий писатель воспринимался как «стилизатор», «подражатель Кузмина», утонченный и изощренный эстет, сосредоточенный на поверхностном воспроизведении литературных образцов минувших эпох или просто этих эпох (самого «изящества» хватало для обнаружения «стилизации»). Схожей критике подвергались и другие писатели, обращавшиеся к «чужой» культуре, либо просто экспериментировавшие с малыми прозаическими жанрами. В свою очередь, недоброжелательные отзывы современников, использовавших клишированные определения, способствовали воспроизведению названной репутации в исследовательской литературе и особенно в обзорных статьях, где имя Ауслендера привлекалось для иллюстрации того или иного литературного направления начала XX в. Со временем названные представления перекочевали и в специальные статьи, посвященные отдельным рассказам Ауслендера.

ГЛАВА 2

ВХОЖДЕНИЕ С. АУСЛЕНДЕРА В ЛИТЕРАТУРУ: РАССКАЗ «ЗАПИСКИ ГАНИМЕДА» (1906) КАК ОТРАЖЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КРУЖКА ВЯЧ. ИВАНОВА «ГАФИЗ»

2.1. Ауслендер в «Гафизе»

В настоящей главе рассмотрен один из ранних рассказов С. Ауслендера «Записки Ганимеда» (1906), отразивший деятельность закрытого кружка Вяч. Иванова «Гафиз». Будучи одним из его членов, Ауслендер использовал полученный опыт в качестве материала для рассказа, получившего скандальную известность и послужившего одной из причин постепенного заката деятельности кружка. История «Гафиза» не раз привлекала внимание исследователей, см.: [Богомолов 1988; Дэвидсон: 112–116; Богомолов-Малмстад; Титова; Шишкин 2011; Шишкин 2012; Шруба: 51–52]. Статья Н. А. Богомолова «Петербургские гафизиты», [Богомолов 1995: 67–98] — основополагающая для настоящего исследования — уделяет Ауслендеру немного места. Поведение молодого писателя, его неоднозначное отношение к идеям и практикам «Гафиза», а также публикация рассказа «с ключом», выставляющая деятельность кружка в двусмысленном виде, нуждаются в объяснении. Для этого необходимо восстановить хронологию заседаний «Гафиза», в общих чертах обрисовать его идейную подоплеку и характер отношений участников, что сделано в первом параграфе с опорой на работы исследователей и доступные документы.

Во втором параграфе проанализированы «Записки Ганимеда», представлены гипотеза о причинах публикации рассказа и реконструкция отношения Ауслендера к идеям и практикам «Гафиза». Как будет показано, уже в одном из первых произведений писатель сочетает «автобиографический» и «исторический» методы. «Записки Ганимеда» оказываются удобным произведением для демонстрации названных особенностей в силу задокументированности ряда заседаний, предоставляющих достаточный материал для сопоставлений.

«Гафиз» представлял собой тайный кружок избранных посетителей салона («башни») Вяч. Иванова и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, организованного в 1905 г. и заседавшего по средам в квартире учредителей (Таврическая улица, д. 25). Философ Н. А. Бердяев, почти бессменный председатель «сред», впоследствии вспоминал:

> Ивановы недавно переехали в Петроград <…> и завязывали литературные связи. Но как-то сразу сумели они создать вокруг себя особенную атмосферу и привлечь людей самых различных душевных складов и направлений <…> В. И. Иванов и Л. Д. Зиновьева-Аннибал обладали <…> даром притяжения

людей и их взаимного соединения. Много талантливой энергии тратили они на людей <…> заинтересовывали каждого собой, вводили в свою атмосферу, в круг своих исканий [Бердяев: 123][30].

Ряд посетителей был привлечен на «башню» мистицизмом и философией Эроса, восходящей к традициям Платоновского «Пира» (Συμπόσιον):

> Всегда было желание у В. Иванова превратить общение людей в Платоновский симпозион, всегда призывал он Эрос. «Соборность» — излюбленный его лозунг. Все эти свойства очень благоприятны для образования центра, духовной лаборатории, в которой сталкивались и формировались разные идейные и литературные течения [Там же: 124].

Но не все идеи могли быть высказаны, а практики осуществлены открыто. Поэтому в мае 1906 г. было создано более узкое по составу общество «Гафиз», в котором традиции «Пира» и суфийской поэзии (Хафиза, Руми и других средневековых авторов) получили воплощение в игровой форме с более откровенным эротическим содержанием.

Как вспоминал Кузмин, «название “Гафиз” принадлежало Вяч. Ив., кажется, в то время увлекавшемуся персо-арабами. Притом тут всегда ассоциация с кабачком и с мудрствованием, и со старым Гете» [Кузмин 1934: 98]. Название общества восходит к имени Хафиза Ширази, известного представителя суфийской поэзии, в которой, по словам А. Б. Шишкина, «мистическая любовь искусно выражается терминами житейской и плотской любви» [Шишкин 2011: 688]. Посмертный сборник стихов Хафиза — «Диван» послужил источником для «Западно-Восточного дивана» И. В. Гете, которого Иванов считал предшественником символизма: «принцип символизма, некогда утверждаемый Гете <…> снова понимается нами в значении, которое придавал ему Гете» [Иванов IV: 112]. Таким образом, «Западно-Восточный диван» послужил дополнительным источником смыслов для деятельности кружка[31].

Другим важнейшим источником смыслов для «Гафиза» служили диалоги Платона, в частности, «Пир» и «Федр». Так, заседания именовались «симпосиями», хозяйка — «Диотимой» (по имени собеседницы Сократа), а наслаждаться юношеской красотой полагалось, видимо, в соответствии

---

[30] Кузмин в дневнике 1934 г. дополняет картину появления Ивановых в России: «Ивановы перебрались в Петербург. Воспользовавшись отсутствием Мережковских, им удалось стать одним из главных, если не единственным литературным центром. Хотя они и имели связь с “Миром Искусства”, связь эта была какая-то противоестественная, так же как флирт с изд<ательством> “Просвещение”, Горьким и Андреевым, и религиозное дилетантство в сфере Религиозно-философского общества» [Кузмин 1934: 70].

[31] Г. В. Титова полагает, что ориентация на «Западно-восточный диван» Гете была поверхностной и не определяла характера заседаний [Титова: 15]. Благодарим Г. В. Обатнина за указание на то, что другим, не менее важным прецедентом было творчество Аугуста фон Платена, автора сборника «Зеркало Гафиза».

с «Федром», которого Иванов тщательно проштудировал, оставив исследователям множество маргиналий [Титаренко: 402][32].

Н. А. Богомолов возводит предысторию «Гафиза» к импровизированному собранию, состоявшемуся на «башне» Иванова в конце марта 1906 г. Вдохновившись красным хитоном Зиновьевой-Аннибал, И. фон Гюнтер, Ю. А. Беляевская, чета Бердяевых, К. А. Сомов и Н. Г. Чулкова устроили маскарад, «стали пить вино и шутить», «говорить горячо о красоте» и в результате решили «с осени начать “преображать” костюмы и нравы, устроив ядро истинной красоты при помощи <…> художников» (цит. по: [Богомолов 1995: 68]). Такие маскарады стали традиционными для заседаний «Гафиза», начавшихся уже в мае, но из присутствовавших туда попали лишь Ивановы, Бердяевы и Сомов. К ним присоединился другой «мирискусник» В. Ф. Нувель, пригласивший, в свою очередь, Кузмина (дневниковая запись от 12 апреля 1906 г.):

> Нувель <…> Под большим секретом сообщил, что Вяч. Иванов собирается устраивать Hafiz-Schenken, но дело первое за самими Schenken, причем совершенно серьезно соображают, что́ у них должно быть обнажено, кроме ног. Это как-то смешно [Кузмин 1905: 131].

Hafiz-Schenken (нем.) — Гафиз-шинки́ (шинком до революции называли небольшое питейное заведение). В письме Schenken каламбурно переосмысляется как виночерпии («кравчии» в терминах гафизитов). Возможно, обыгрывается и значения немецкого schenken (дарить, одарять), поскольку подразумеваются молодые прислужники, разливающие вино и вдохновляющие своей красотой на поэтическое творчество. 14 апреля Кузмин привел список предполагавшихся участников «Hafiz-Schenken», в котором, помимо названных, значился С. М. Городецкий [Там же: 132]. В ночь на 26 апреля дело было решено, о чем свидетельствует письмо Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной:

> Поставил Вячеслав вопрос, к какой красоте мы идем: к красоте ли трагизма больших чувств и катастроф, или к холодной мудрости и изящному эпикуреизму <…> Есть у нас заговор, о котором никому не говори: устроить персидский <…> кабачок <…> философский, художественный и эротический <…> Пригласили <…> увы, Бердяевых (цит. по: [Богомолов 1995: 70]).

Красоту «трагизма больших чувств и катастроф» Иванов пытался реализовать и художественно претворить в ходе «гафизовского» романа с Городецким[33]. Эта программа прослеживается и в попытках воздействия Иванова на Кузмина, оставившего описание того же вечера:

---

[32] Как замечает В. Н. Карпов, «в Федре божественная любовь рассматривается так, что из нее выводятся и объясняются причины и условия любви земной; а в Симпосионе, наоборот, показывается, каким образом человек, под руководством Эроса, должен от прекрасного земного постепенно возвышаться к созерцанию прекрасного божественного» [Платон: 142].

[33] Так, по мнению Е. Берштейна, «Иванов концептуализировал отношения с Городецким как мистические и дионисийские <…> По его плану, любовь к Городецкому

> Пошли на крышу, рассветало, чудный вид, будто Вавилон <…> Я слышал, как Сомов говорил какой-то даме, что нужно жить так, будто завтра нам предстоит смерть, будто из моего романа, т. е. вообще мысль, за которую я всецело стою <…> Hafiz-Schenke м<ожет> б<ыть> во вторник [Кузмин 1905: 137].

Богомолов раскрыл мысль Кузмина цитатой из его «Крыльев»: «Люди <…> могли бы создать пламеннейшую жизнь, где все наслаждение было бы так обострено, будто вы только что родились и сейчас умрете» [Там же: 468]. Идея об обострении восприимчивости накануне смерти представлена и в рассказе Ауслендера «Колдун», датированном 5 мая 1906 г.: «нельзя страстнее отдаваться всем желаниям, как тогда, когда знаешь, что завтра тебя не будет» [Ауслендер 1906а: 41]. Мысль, за которую всецело стоял Кузмин, Ауслендер мог почерпнуть и в рассказе А. Франса «Происшествие, случившееся в месяце флореале II-го года» (1892), так описывающем аристократок, дожидающихся казни в тюрьме:

> Накануне смерти, они не теряли желания пленять <…> Фанни вскоре узнала о любовных интригах, которые от завязки и до развязки протекали <…> в этих темных переходах, где смерть торопила любовь [Франс 1904: 38].

М. Цимборска-Лебода отмечала, что и для Иванова идея «диалектического союза любви и смерти» была «одной из важнейших мировоззренческих констант», — любовь делает «необходимым переход через “врата смерти”, ведущий к победе над смертью и воскресению личности» [Цимборска-Лебода: 37]. «Гафиз», таким образом, должен был стать экспериментальной площадкой для реализации ивановского видения Эроса, а в наборе участников для эксперимента Иванову помогали Сомов и Нувель, о чем можно судить по письму последнего к Кузмину (28 апреля):

> получил известие от Сомова, с просьбою Вам его передать, что Hafiz-Schenke <…> откладывается с субботы на <…> вторник. <…> Надеюсь, вы согласитесь, чтобы я зашел за Вами во вторник; <…> в крайнем случае, прибегну к силе, т. е. в том случае, если Вы найдете нужным сопротивляться. Ваше присутствие прямо необходимо (цит. по: [Богомолов 1995: 225]).

На первом заседании (2 мая), за отсутствием кравчих, вино «сначала разливал Сомов, но потом стали все своими средствами доставать» [Кузмин 1905: 140]. Кузмин и Нувель предложили нанять на вакантную роль «более или менее благообразных молодых людей <…> объяснив им наперед, чего от них потребуется», а также «намекнули Лид. Дм., что при найме кравчих мы будем иметь в виду и ее интересы» [Кузмин 1934: 98]. Предложение вызвало у Иванова «боязнь непониманий, стеснения и даже просто доносов со стороны этих кравчих», из-за чего кузминский «интерес к этой авантюре упал еще до открытия Гафизовских вечеров. Пришлось ограничиваться кравчими вроде Городецкого и Ауслендера» [Там же]. Забегая вперед, отметим, что в «Записках Ганимеда» опасения Иванова

должна была быть “трагической” в ницшеанском смысле — явиться источником просветляющего страдания» [Берштейн: 46–47].

реализуются: кравчий Ганимед напишет донос на тайное общество, пародирующее «кабачок Гафиза».

5 мая Кузмин обсуждал с Ивановым возможность приглашения Ауслендера, а 7 мая Нувель сообщил Кузмину, что «вопрос о Сереже решен утвердительно» [Кузмин 1905: 141, 142]. На втором собрании (8 мая) роль и прозвище виночерпия — Ганимед — достались юному Ауслендеру. Лист письма Зиновьевой-Аннибал к Замятниной, который Богомолов датирует 16 мая, описывает характер встреч и необходимые для практик «Гафиза» качества кравчего:

> Мы имеем за вдохновение персидский Гафиз, где мудрость, поэзия, и любовь, и пол смешивался, и Кравчий — прекрасный юноша, как женщина, вдохновлял поэта и пламенил сердца. Наш кравчий, красивый юноша, окончивший только гимназию <…> жаждет мудрости, и прелестно, нежно чувствен и целомудрен. Мы одеваем костюмы <…> устилаем коврами комнату <…> и так возлежим в беседе и… поцелуях (цит. по: [Богомолов 1995: 73]).

Согласно В. Н. Карпову, переводчику и комментатору «Пира» Платона (1863), когда Зевс «пленившись красотою Ганимеда, взял его на Олимп и возложил на него обязанность наливать и подносить богам нектар», то само «излияние нектара было как бы символом излияния любви» [Платон: 72].

Богомолов установил, что «Гафиз» регулярно посещало десять человек: Ивановы, Бердяевы, Кузмин с Ауслендером, Городецкий и три «мирискусника»: Сомов, Бакст и Нувель. Каждый получил от одного до трех прозвищ, которые были ориентированы «на античную и мусульманскую культуру, а также на европейскую литературу XVIII – начала XIX веков, причем в некоторых происходило совмещение и того и другого (как, скажем, имя Диотима, проецировавшееся одновременно и на Платона, и на Гельдерлина)» [Богомолов 1999: 461]:

> Иванов именовался Эль-Руми или Гиперион, Зиновьева-Аннибал — Диотима, Бердяев — Соломон, Кузмин — Антиной или Харикл, Сомов — Аладин, Нувель — Петроний, Корсар или Renouveau, Бакст — Апеллес, Городецкий — Зэйн или Гермес, Ауслендер — Ганимед [Богомолов 1995: 71].

Основываясь на приведенном Богомоловым стихотворении Иванова «Друзьям Гафиза: Вечеря вторая. 8 мая 1906 г.», Шишкин установил прозвище Л. Ю. Бердяевой: обращение, посвящающее новых членов, — Ауслендера, Городецкого, Бакста и Бердяеву — указывает, что Муза-Мельпомена и есть Бердяева [Шишкин 2011: 692]. Впрочем, ее членство в «Гафизе» не состоялось, поскольку она подверглась немедленному остракизму.

Стихотворение Иванова производило, по словам Шишкина, ритуал посвящения или инициации: «сперва вопрос, обращенный к непосвященным, затем — указание на символический смысл таинства и, наконец, заклятие, требование соблюдения тайны» [Там же: 692]. Впоследствии тайну не сохранил не только новопосвященный Ауслендер, но и основные члены «Гафиза» (Нувель). Известно также стихотворение Кузмина «Нежной гирляндою надпись гласит у карниза…», которое Шишкин относит к той

же второй встрече «Гафиза», поскольку «образы Кузмина <…> продолжали и дополняли» стихотворение Иванова [Там же: 693]. Следует заключить (вслед за С. В. Шумихиным и Н. А. Богомоловым), что текст Кузмина был прочитан на первой встрече (2 мая), что отразилось в его дневниковой записи от 3 мая:

> Вяч<еслав> Ив<анович> обиделся на Нувель за вчерашнее, и говорят, будто мое стихотворение его огорчило, выставив не совсем ту программу, какую он, и особенно Л<идия> Дм<итриевна>, предполагали. Это будет жаль, если все начнут ссориться раньше начала [Кузмин 1905: 140][34].

Действительно, в текстах можно усмотреть различные программы: ритуальное стихотворение Иванова написано с позиции лидера и содержит ряд требований к участникам; текст Кузмина звучит от лица коллективного «мы» и устремлен к «тайномудрому безделью». Несерьезное отношение Кузмина нарушало ивановскую программу, и к третьей встрече в «Гафизе» «наметился кризис», поскольку «творческие и жизненные стратегии хозяина Башни не были поняты ближайшим и теснейшим кругом гафизитов» [Шишкин 2012: 322].

Обратим внимание на символический локус заседаний, именуемый в текстах гафизитов таверной, кабачком, палаткой и триклинием. Для Хафиза Ширази «таверна» была местом всеобщего согласия и благоденствия (перевод наш):

> В отличие от мечети или других священных мест в нее вхожи все сообщества, представители всех религий <…> И царь, и нищий здесь равны. Здесь правит Саки, разливающий вино всем без различия. Здесь равенство и братство людей <…> осуществляются на практике [Jafri: 18–19].

Однако в палатке «Гафиза» Саки не правил, а прислуживал, а сама «палатка» наделялась несколько иными смыслами, наглядное представление о которых содержит запись Кузмина о третьем заседании (22 мая):

> Вяч<еслав> Ив<анович> был еще не одет и будто не в духе <…> прочитали стихи, потом принялись за мудрость <…> все стали приходить в гафизское настроение <…> я с Корсаром плясали <…> Диотима <…> путешествовала по всем тюфякам. Городецкий из своего хитона устраивал палатки и смотрел <…> на обнявшихся внизу <…> под палатку все попадали Диотима, Апеллес, Аладин и я; потом я лежал, рядом был Петроний, сверху целовал Апеллес, поперек ног возлежал Гиперион и еще где-то (справа, на мне же) Диотима и Аладин <…> По очереди завязывали глаза и целовали, и тот отгадывал, и были разные поцелуи [Кузмин 1905: 153].

На следующий день (23 мая) Иванов посетил Кузмина и, насколько можно судить по дневниковой записи, пытался установить доверительные отношения с Ауслендером: «Пришел Иванов, он мне казался обиженным <…> И все, как я уйду, интриговал Сережу, или о том, как трудно быть молодому

[34] См. также комментарий к записи Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина: [Кузмин 1905: 469].

поэту при давлении, или делал курбеты насчет социал-демократии» [Кузмин 1905: 154]. 24 мая состоялась неофициальная встреча гафизитов, во время которой Иванов решил серьезно обсудить идеи, бывшие предметом его интереса и в «Гафизе». Получавшая отражение в стихах, дискуссия переместилась в прозаическую плоскость:

> Были все гафисты <…> поставили вопрос о поле. Бердяев председательствовал, лежа на полу <…> и потом отлично говорил <…> С тем, что говорил Вяч<еслав> Ив<анович>, я не был согласен ни с чем <…> Ремизов ехидно и коварно шутовался[35] <…> остались одни гафисты и долго еще беседовали о поцелуе, было очень много словесности и мережковщины, и я был очень рад, когда Сомов сказал, что скорее всего согласен с моим мнением [Там же: 155].

Письмо Зиновьевой-Аннибал к Замятниной, датированное 26 мая, описывает те же события и несколько дополняет картину диспута:

> В<ячесла>в перевел все на физико-мистико <…> и стал диспут серьезным очень <…> продолжали тему на вопрос о том, что такое поцелуй. Диспут шел на полу, по латыни, ибо уже говорилось все до конца. И было многое сказано хорошо, и много вышло наружу правды (цит. по: [Там же: 473]).

Третью точку зрения на описываемую дискуссию, а также более подробное описание позиций гафизитов представляет письмо Городецкого к Блоку от 3 июня 1906 г.:

> Председательствовал Бердяев, лежа на полу, потому что говорили о поле. Все вопросы нерешенные, у Иванова четыре пола, у Бердяева преодоление смерти не родом (семьей), а замкнутой личностью. Ремизов был за детей. Выразился по-ремизовски. У меня два пола и Третий (бог, сущее, экстаз), создаваемый их слиянием. Никто ничего не узнал, а говорили долго [ЛН2: 26].

Вскоре после диспута (26 мая) Ауслендер отправился в Васильсурск, где его семья снимала летний дом, и последующие собрания «Гафиза» проходили без него [Кузмин 1905: 156]. Идейный раскол, начавшийся со стихов

---

[35] Ср. шутку жены Ремизова, описанную в дневнике Кузмина (13 марта 1907 г.): «Сер<афима> Павл<овна> <…> Рассказывала, как она с Лидией Юдифовной интриговали Розанова фиктивн<ым> эротическим обществом, а он за них хватался, говорил на “ты”, требовал, чтобы его сейчас же везли в женское отделение, доказывал, что он может быть активным членом <…> покуда они не сказали, что идет его жена. Дома Сережа еще не спал» [Кузмин 1905: 333]. Описанный эпизод получил отражение в заметке «Апропо» Ауслендера: «“<…> попался на старости лет наш почтеннейший <…> Андрей Иванович” <…> “<…> приехали к нему дамы А. М., Н. П. <…> да для шутки и говорят. “А мы приехали вас в наш кружок везти <…>” “В какой кружок?” “В эротический!” <…> в такой раж вошел старикашка, хватает их за все места и уж на ты перешел. “Поедем, поедем скорей!” <…> На лестницу за ними выбежал и все пристает. А. М. возьми и крикни. “Ах, Екатерина Максимовна! Это вы, голубушка, поднимаетесь. А мы смотрим, кто? Хотели вашего мужа увезти”» [Ауслендер 1908д: 2]. Слухи о существовании тайных эротических обществ (в юношеской среде) активно обсуждались и в провинциальной прессе, подробнее см. [Boele: 143–169].

и получивший продолжение в диспуте, на четвертом заседании, состоявшемся 29 мая, трансформировался во «что-то легкое и божественное, печальное и крылатое», «новый лик Гафиза»:

> Городецкий читал прекрасные, прекрасные стихи:
> *Сердце мукой не томи,*
> *Эль Руми, Эль Руми и т. д. <...>*
> Что-то не клеилось <…> Вяч<еслав> Ив<анович> обижался на меня, Диотима тоже. И вот мне так ясно вспомнился зарезанный <…> мальчик, <…> что я, отвернувшись, заплакал. Эль-Руми и добрая Диотима стали меня утешать <…> Я вышел проплакаться за дверь, а потом Городецкий предложил вина и, притворясь спящим, заставлял себя будить поцелуями <…> и я его гладил и целовал <…> И Эль-Руми, сидя против нас, пел нам хвалы и Диотима и Корсар были тут же, и было что-то легкое и божественное, печальное и крылатое, и был новый лик Гафиза [Там же: 160].

Но такой «новый лик Гафиза» не устроил Иванова, и 1 июня он описал в дневнике, как накануне проповедовал гафизитам «мистический энергетизм», который они восприняли как скучное морализаторство:

> Вчера я проповедовал Гафизитам «мистический энергетизм». Они сердятся на «моралиста» <…> Стихотворение Городецкого из Эль Руми было предостережением и напоминанием <…> Диотима <…> объявила сегодня, что не хочет больше со мною спорить <…> Антиноя <...> я бы любил, если б чувствовал его живым. Но разве он не мертв? <…> Ужели кончилась lune de miel эротико-эстетического «приятия» и его, и других Гафизитов? [Иванов II: 744].

Воспринятый Ивановым как «предостережение» стихотворный призыв Городецкого — «сердце мукой не томи» — подтверждает, что отношение Городецкого к «Гафизу» было ближе к кузминскому, чем к ивановскому. 3 июня Иванов описал беседу с Кузминым и Нувелем, в которой обнажились расхождения в их отношении к искусству и жизни, вызвавшие у главы «Гафиза» ощущение одиночества:

> Обедают у нас Харикл и Renouveau. Есть «максималисты» и «минималисты» в жизни. Они — последний тип <…> Романтики — максималисты <…> Петроний <…> замечает, что наибольшего достигают <…> выступающие с программой — minimum. Он находит, что я неисправим <…> Мы с Диотимой чувствуем себя часто нерасторжимо скованными — нашим глубоким одиночеством среди людей [Там же: 746].

Учитывая, что Кузмин редко высказывался о своей теоретико-литературной позиции[36], едва ли он имел целью привить кому-либо из гафизитов свое мировоззрение, однако хозяин «башни» воспринимал его поведение как выражение борьбы за влияние. Зиновьева-Аннибал в письме (5 июня)

---

[36] По замечанию Богомолова, в переписке с Нувелем Кузмин предпочитал «говорить лишь о тех сторонах артистической жизни, которые касаются непосредственно его, старательно обходя вопросы художественных противостояний времени» [Богомолов 1995: 85].

к Замятниной писала, что «идет огромный спор “за души” между Вяч<еславом> и Кузминым», причем Иванов определяет Кузмина как «одержимого и сам себе неведомо творящего дела Духа Тьмы и Смерти» (цит. по: [Кузмин 1905: 470–471]).

Примерно в это же время Ауслендер писал рассказ «Записки Ганимеда» (датированный 5–10 июня), а Нувель продолжал идейный спор с Ивановым[37]. Отсутствие общей программы ставило главу «Гафиза» в непростое положение, и если первые встречи кружка происходили почти еженедельно, то между четвертой и пятой прошло более двух недель. Отсутствие единомышленников и произвольная программа встреч вызвали открытое неудовольствие Иванова, которое проявилось на пятой встрече, состоявшейся 16 июня (дневниковая запись Кузмина):

> Гафиза никому активно не хотелось <…> я и Корсар плясали <…> Диотима так усердно занялась Аладином, что возбудила ревность Гипериона; Апеллес делал <…> невероятные глупости. Эль-Руми все мрачнел, потом стал обвинять сначала Апеллеса, потом Корсара и, наконец, интуитивно во всем меня <…> Почти все протестовали <…> Я не знаю, чего от меня нужно, я молчу <…> я очень скромен, влиять ни на кого не стараюсь <…> что же мне еще сделать? Уничтожиться? Я же не виноват, что Л<идия> Дм<итриевна> лезла на Сомова <…> Мне было скорей скучновато, и я был рад выйти <…> на свежий воздух [Там же: 174].

Говоря о поэзии Кузмина, А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик отмечали, что «метафизическим глубинам и мистическому “жизнестроительству” символистов он противостоял своим тяготением к вещности, конкретности <…> с высокой риторикой и лирической надрывностью символистов диссонировала его “легкость”» [Лавров-Тименчик: 11]. На следующий день (17 июня) Иванов разработал тактику управления «Гафизом», так описанную в его дневнике:

> Гафиз должен сделаться вполне искусством. Каждая вечеря должна заранее обдумываться и протекать по сообща выработанной программе. Свободное общение друзей периодически прерывается исполнением очередных нумеров этой программы, обращающих внимание всех к общине в целом. Этими нумерами будут стихи, песни, музыка, танец, сказки и произнесение изречений <…> Необходимость покоя и промежутков между свиданиями <…> от 3 до 5 недель [Иванов II: 752].

Так, изначально импровизированный «Гафиз» начал регламентироваться, утрачивая свой вольный праздничный характер. Подготовка Кузмина к новой программе была поручена Зиновьевой-Аннибал, навестившей его 19 июня и оставившей в угнетенном состоянии:

---

[37] Ср. дневниковую запись Иванова от 12 июня: «Через intermezzo о симптомах ослабления трагизма в любви и страсти (тезис Renouveau) разговор перешел к эротизму. Петроний полагает, что les grandes passions отжили свой век — и приветствует эру des petites passions. Конечно, согласиться с этим невозможно» [Иванов II: 747].

> Пришла Диотима, обиженная и какая-то более чужая, говорит, что В<ячеслав> Ив<анович> считает нас неблагодарными <…> Нувель завтра пойдет к ним, меня не звали <…> не хотят они, что ли, чтобы я ходил к ним? Гафиз предлагается на новых началах, не то в виде тенишевских занятий, где полчаса лекции, полчаса беготня, со строгой регламентацией, не то мессы, не то Думы <…> Диотима меня угнела [Кузмин 1905: 177].

На следующий день во время визита к Ивановым Кузмин заметил, что «Диотима была печальна и мрачна, Эль-Руми с нею несколько груб, но было не так скучно», а еще через два дня (22 июня) та же программа была изложена Сомову: «Сомову развивались новые основания Гафиза, но он не был восхищен и нашел Ивановых обиженными» [Там же: 178, 179]. К 30 июня хозяева «башни» и Нувель, пришли к убеждению, что Кузмину следует отправиться в деревню, чтобы накопить новых впечатлений для дневника, отрывки которого зачитывались у Ивановых[38]:

> Поехал к Нувель, тут ждало меня <…> разочарование. Будучи вчера <…> у Ивановых и «говоря много об Антиное», пришли к убеждению <…>, что я делаюсь в дневнике все более однообразным и неинтересным, что не занимаюсь, веду безалаберную жизнь <…> и что, ввиду всего этого, желателен мой скорейший отъезд. <…> вижу, что если не дружбе, то дружескому времяпрепровождению с В<альтером> Ф<едоровичем>, с Сомовым и другими пришел конец, как Гафизу, как многому другому <…> На 4 месяца хватило моей интересности <…> а дневник, его чтение — прямое зло. Разве я должен жить так, чтобы дневник был интересен? Какой вздор! <…> Мое отношение к В<альтеру> Ф<едоровичу> <…> в чем-то очень изменилось, и это мне жалко до крайности, что-то вроде как с Ивановыми [Там же: 185–187].

Охладев к «Гафизу», Кузмин сосредоточился на романе с П. Масловым, что вызвало недовольство Иванова. Подготовка к отъезду Зиновьевой-Аннибал в Швейцарию, политические события и конфискация номера «Адской почты» ненадолго отвлекли главу «Гафиза» от задуманного проекта[39]. Но уже 10 июля он посетил Кузмина, у которого были в гостях Нувель, Сомов и Маслов, и попытался возобновить полемику. Описание визита и отношения к роману Кузмина и Маслова содержится в письме Иванова к супруге от 13 июля:

> пришел Павлик, конечно несколько вульгарный <…> от желания быть интеллигентного вида молодым человеком <…>. Он молчит, как рыба, и Антиной тает, посылая ему влюбленные улыбки <…>. Они нечто в роде <…> jeunes mariés <молодоженов — *франц.*> со всесоответствующей и досадной fadeur

---

[38] По замечанию Богомолова, причиной отъезда Кузмина «было в первую очередь его хроническое безденежье, но ехать он решительно не хотел, постоянно обвиняя друзей <…> в том, что они его насильно отправляют из Петербурга, заставляя расстаться с Масловым» [Богомолов 1995: 231].

[39] Ср. дневниковую запись Кузмина от 9 июля: «Дума разогнана, вместо Горемыкина Столыпин, Петербург в чрезвычайной охране, 4-й № “Адской почты” конфискован. Вяч<еслав> Ив<анович> так был подавлен всем этим, даже до смешного» [Кузмин 1905: 192].

<пошлостью — *франц.*>. По поводу Кармен возгорелся между мной и Reonuveau <sic!> с слабым и брезгливым аккомпанементом Антиноя и вдумчивым участием Сомова, большой эстетический спор, который выводил очевидно чету из себя (цит. по: [Кузмин 1905: 478]).

Встреча описана и в дневнике Кузмина, отметившего, что «Иванов завел спор о демонизме, об искусстве, ругал нас» [Там же: 192]. Еще через два дня (12 июля) во время поездки Кузмина, Нувеля и Иванова в Петергоф на дачу к Сомову глава «Гафиза» попытался расстроить отношения Кузмина с Масловым:

я заехал за Вяч<еславом> Ивановичем <…> Он недоволен нашей с Павликом Familenleben, обоюдновлюбленным видом и т. д., собою, вечером, вообще был достаточно несносен <…> Иванов более абсурден, чем всегда, сначала стал говорить, что мой настоящий роман с Сережей, который будто бы в меня влюблен, потом сам мне признался в любви <…> долго, неловко и нелепо объяснялся мне в форменной любви [Там же: 193].

Игровая интенция Иванова в этом эпизоде проявилась и в его письме к супруге, описывающем те же события: «в окне рисовалась голова пригорюнившегося Антиноя, в которого я не замедлил страстно влюбиться <…> по дороге был влюблен в Антиноя» (цит. по: [Там же: 478–479]). На следующий день (13 июля) Кузмина «что-то влекло именно после вчерашнего объяснения видеть» Иванова, который «был опять в него страстно влюблен» и одолжил 25 р., а вечером Кузмин покинул Петербург [Там же: 193, 479]. 16 июля Кузмин приехал в Васильсурск к сестре и Ауслендеру, который на следующее утро познакомил дядю с новым рассказом: «читали Сережины “Записки Ганимеда” — мне понравилось» [Там же: 195].

25 июля Кузмин писал к Иванову с «мольбой вернуть его из ссылки, дав до сентября еще 35 р.», а на следующий день получил «письмо от Иванова, милое, но отвлеченное и туманное и чем-то <…> раздражившее» [Там же: 480, 198]. Надо полагать, что раздражало оно своей назидательностью и вмешательством в личную жизнь:

Милый Антиной <…> Вы <…> изменили самому себе <…> Кто так любит, как Вы теперь, тот уже не покорствует. Это уже голод, ропот, неутоленная, домогающаяся воля. Я не знаю, имеете ли Вы право на страстные алканья любви. Вы, в своей сущности, — красота, милостивая, нисходящая <…> свободно покорствующая <…> Вы далеко ушли от <…> внутреннего строя, от <…> гармонии. <…> тот длительный кризис, который Вы переживаете <…> вернет Вас этому прекрасному строю <…> закалив Вашу истинную волю благословляющего покорства и радостного приятия <…> Передайте мой привет милому Ганимеду (цит по: [Там же: 480–481]).

Следующие несколько дней Кузмин отчаянно ждал писем от гафизитов и скучал по Маслову, но не дождавшись, отметил (31 июля), что в нем произошел «какой-то перелом, и к мысли, только что самой пламенной, о <…> друзьях примешалась горечь» [Там же: 199]. 1 августа Кузмин получил деньги от Иванова, 3 августа — письма от Нувеля и Сомова,

а 5 августа от Маслова, значительно его успокоившие, хотя в этот период Кузмин остро переживал одиночество, любовную тоску и тревогу из-за безденежья, помышляя даже о самоубийстве. Тем временем «Гафиз» в более узком составе продолжал разрабатывать программу, чтобы «сделаться вполне искусством», и пришел к идее альманаха-мистификации с последующим разоблачением. План по ее реализации описан в подробном письме Иванова супруге (4 августа):

> Закончилась беседа решением, сопровожденным клятвою, продолжать Гафиз с тем, чтобы к весне уничтожить, «сжечь» его разоблачением и... скандалом, — выпустив «Северный Гафиз, almanach de poche» <…> Это должна быть <…> маленькая книжечка, содержащая *все* стихи и прозу Гафиза и портреты *всех членов* <…> а также <…> изображение обстановки и утвари Гафиза <…> с <…> куполом Государственной Думы за окном. <…> книжка будет читаться <…> с конца к началу и справа влево <…> Имена участников (но не их лица!) должны быть скрыты под нашими гафизическими именами, причем перед выходом в свет книжки будут пущены статьи с разоблачением наших знаменитостей <…> Издание <…> произведет сенсацию, и будет бессмертно <…> Нужно было видеть энтузиазм и радость Сомова <…> Мы разошлись под впечатлением великого замысла, который должен быть осуществлен *непременно*. <…> Все ахнут, снобы умрут от зависти (особенное потрясение будет в Москве), все скандализуются и закричат (цит. по: [Богомолов 1995: 86–87]).

Как видно, в отсутствие Кузмина гафизиты продолжали встречаться, но сам он узнал об этом, как и о «Северном Гафизе», только 11 августа: «Письмо <…> от верного Renouveau. Гафизиты видаются у Сомова, был и Городецкий» [Кузмин 1905: 204]. На следующий день он ответил Нувелю, что замысел альманаха его «живейше интересует», однако «печататься справа налево» «кажется несколько неудобным для чтения» (цит. по: [Богомолов 1995: 87]). 14 августа Кузмин получил письмо от Сомова и сделал следующий вывод: «кажется, что мои друзья несколько стараются отвлечь меня от Павлика Гафизом, к которому я почему-то <…> охладел» [Кузмин 1905: 205]. 21 августа Кузмин с Ауслендером вернулись в Петербург, тогда же приехала из Швейцарии Зиновьева-Аннибал. 25 августа у Ивановых собрались некоторые гафизиты, на чей суд Ауслендер представил «Записки Ганимеда»:

> …пошел к Ивановым. Диотима спала, Эль-Руми рассеян и встревожен <…> Пришел Сережа, читал свои «Записки Ганимеда», которыми Лид<ия> Дм<итриевна> была возмущена. <…> уверяла, что я развратил Сомова, и вообще была сердита и расстроена, не хотела быть мудрой, говорила, что мы составили заговор, чтобы злоупотреблять ее мудростью и т. п. [Там же: 210]

Полагаем, что «Записки Ганимеда» невольно предвосхитили замысел «Северного Гафиза», ударив по самолюбию Иванова, тогда как саму Зиновьеву-Аннибал расстроило несколько карикатурное отображение прототипов в персонажах рассказа и, прежде всего, образ Клио, в котором она усмотрела свой искаженный портрет. Богомолов и Шумихин приводят текст открытки Зиновьевой-Аннибал к Замятниной от 27 августа, по которому

сложно определить конкретные причины прогрессирующего кризиса «Гафиза»: «В эти 5 дней рухнули две судьбы и воскресли две новых. <...> два раза сидели ночь Гафизиты: Сом<ов>, Нув<ель>, Кузм<ин>» (цит. по: [Там же: 483]). Следующие несколько дней Кузмин был занят поиском денег и не оставил сведений о «башне», а 29 августа зафиксировал очередную перемену в отношении к нему членов «Гафиза» и недовольство гафизитов творчеством Ауслендера:

> Днем ходил к Ивановым <…> Сережа читал свой рассказ, который нашли слабым <…> Диотима была очень душевна и обнимала меня <…> отправился к Нувель <…> Из дневника Вальт<ера> Фед<оровича> узнал, что Эль-Руми влюблен в Городецкого <…> мне казалось, что ко мне переменились, не считают меня «своим», сговариваются быть у Ивановых без меня, читают мне наставления [Там же: 212–213].

На следующий день Ауслендер «10 раз решал, идти или не идти к Ивановым, был грустен, жалел, что не вел дневника это время» [Там же: 213]. Холодный прием со стороны хозяев «башни», вероятно, подтолкнул Ауслендера к решению опубликовать «Записки Ганимеда», и вскоре (4 сентября) Кузмин получил письмо от Брюсова, из которого выяснилось, что

> Сережа свои «Записки Ганимеда» послал в «Весы» <…> Вал<ерий> Яковл<евич>, находя почему-то большое сходство во внешних приемах письма, спрашивает, не неприятно ли мне будет помещение этой вещи, не я ли ее автор и т. п. Меня очень расстроили и сам Сережин поступок, и его скрытничанье, и возможное неудовольствие Ивановых. <…> Решили пойти к Ивановым раньше, чтобы рассказать историю «Записок Ганимеда». Они казались несколько froissés, но все обошлось достаточно благополучно [Там же: 216–217].

Кузмин не воспользовался возможностью остановить публикацию и на следующий день отправил Брюсову письмо с оповещением, что он не считает возможным вмешиваться в этот вопрос (см: [Там же: 484]). Примечательно, что и сами хозяева «башни» не стали отговаривать Ауслендера от публикации и ограничились «головомойкой» (дневниковая запись Кузмина от 5 сентября):

> Пошел на почту отправлять письмо Брюсову <…> и к Вальтер Федоровичу. Сомов был уже там; он советует взять Сереже рукопись обратно <…> Сережа, получив не очень большую головомойку от Диотимы, теперь кажется почти доволен заваренной им кашей [Там же: 217].

Позицию Сомова можно объяснить его недавним энтузиазмом по поводу альманаха «Северный Гафиз», издание которого, после выхода «Записок Ганимеда», могло оказаться не столь эффектным. Думается, что публикация рассказа вынудила и «Гафиз» временно приостановить свои собрания: «о деятельности кружка осенью 1906-го <…> известно немногое» [Богомолов 1995: 74]. Заметим, что рассказ произвел впечатление и на Брюсова, который при встрече с Кузминым на вечере в театре Комиссаржевской

28 октября «просил прислать прозу, и Сережу присылать тоже» [Кузмин 1905: 251][40]. Все же хозяева «башни» не оставили «преступления» безнаказанным, и 1 ноября состоялся «суд Гафиситов», на котором должны были судить Ауслендера и Нувеля и согласовать список новых участников, однако

> Сережа на суд Гафиситов не пошел <…> Сначала судили Сережу и Renouveau; к первому отнеслись довольно строго и по заслугам, раз он сам не дорожит, не стремится и не проникся до того, что мог не пойти просто потому, что боялся скуки и гнева Диотимы. Второй вывернулся. Были в костюмах, но диваны слишком далеки. Предложили новых: Гофмана, Сабашникову и Судейкина [Там же: 253–254].

Начались разговоры о возможности исключить из «Гафиза» непокорного Ауслендера и уходе Городецкого (11 ноября):

> У Ивановых новости: после страданий и борьбы Вяч<еслав> Ив<анович> поставил крест на романе с Городецким <…> Гафиз будет, но если уйдет Городецкий, исключат Сережу, не примут Судейкина и Гофмана, это будет какая-то богадельня, а не Гафиз [Там же: 261].

Довольно скоро Городецкий и Ауслендер вольются в более подходящий им по возрасту и атмосфере околотеатральный кружок при театре В. Ф. Комиссаржевской (см. п. 3.1.3). Рассказ Ауслендера тем временем возбудил любопытство прозорливых читателей, нашедших в нем богатый источник для домыслов о «Гафизе», что, в свою очередь, взволновало главу кружка (хотя еще в августе он предвкушал, как «все скандализуются и закричат») и разочаровало его хозяйку (15 ноября):

> У Ивановых был Леман и Гофман <…> Мы с Сережей прошли в комнату Городецкого <…> Бердяев прислал письмо с почти отказом. Сначала Вяч<еслав> Ив<анович> взволнованно хотел обсуждать письмо Бердяева, парижские сплетни и т. д., все было неприятно, запальчиво и нервно. Сережа стоял прижавшись к стене, в черном бархате, белой рубашке и жемчужном поясе, как лицемерный кающийся; мне нравился его мягкий, несколько приторный голос, говорящий будто искренние уверения, его какое-то чувствуемое предательство, он был будто молодой итальянский отравитель XV века. Городецкий хулиганил, Диотима плакала, говорила, что она несчастна, я ее утешал [Там же: 263–264].

Богомолов и Шумихин приводят примеры «парижских сплетен», встревоживших не только чету Ивановых[41]. Так, тем же 15 ноября датировано письмо З. Н. Гиппиус к Брюсову:

---

[40] Ср. также обращение Н. П. Феофилактова с Ауслендером, описанное Кузминым (29 октября): «Мне он показался особенно любезным с Сережей, делая ему разные авансы, приглашал в Москву приехать одному, что он имеет что-то сообщить ему конфиденциально и т. д. <…> Я его даже несколько ревновал к Сереже» [Кузмин 1905: 251–252].

[41] О скором, после закрытия «Гафиза», появлении сплетен об эротических кружках Ауслендер писал в заметке «Апропо» (1908): «Этот сезон в городе ходили настойчивые, хотя весьма неопределенные слухи, о каких-то будто бы существующих

> Письмецо ваше из СПб. получила, но обещанных «петербургских впечатлений» нет. А я жду с нетерпением, потому что уж от кого же, как не от вас, будет нескучно услышать о новом «тайном» обществе Вячеслава Иванова, о котором мне уши прожужжали его (общества, а не Вячеслава) члены, попадавшие в Париж? Правда, они говорят-говорят — и вдруг остановятся: «секрет» <…> им позволено лишь указывать на «Записки Ганимеда» <…> я думала, что вы меня как раз этими секретами позабавите [Гиппиус XIV: 218][42].

«Записки Ганимеда» невольно стали одной из причин окончательной утраты энтузиазма лидерами «Гафиза», нарушив замысел об издании альманаха «Северный Гафиз». Обратимся к самому рассказу и рассмотрим способы обращения Ауслендера с биографическим и историческим материалом, что поможет понять и позицию Ауслендера по важным для «Гафиза» вопросам, и реакцию старших товарищей на его художественное высказывание.

2.2. Отражение «Гафиза» в «Записках Ганимеда»

Н. А. Богомолов назвал «Записки Ганимеда» одним из источников сведений о «Гафизе» и отметил «рассчитанную амбивалентность повествования, долженствующего быть прочитанным и как стилизованный исторический рассказ, и как рассказ о повседневности» [Богомолов 1995: 78–79]. О «Записках Ганимеда» писала и А. М. Грачева в статье «Вячеслав Иванов — герой прозы Ауслендера». По мнению исследовательницы, рассказ Ауслендера

> Стилистически и темпорально <…> близок кругу произведений Ауслендера 1906–1908 гг., представляющих собой стилизации под прозу XVIII в. из времени Великой французской революции. «Записки Ганимеда» — это публикуемые комментатором — Сергеем Ауслендером — записки юноши, жившего в эпоху Французской революции, о некоем тайном обществе, уничтоженном революционными «гражданами» <…> Произведение Ауслендера <…> является интересным примером «игрового» текста, сознательно нарушающего корпоративную «тайну» <…> «срывание завесы» составляет также основу сюжета самих «Записок Ганимеда». Читатель легко догадывался, что Ганимед и был тем человеком, кто выдал тайну людей, собиравшихся ночью «по средам» на башне, и тем самым способствовал гибели их секретного общества. Подробное

в Петербурге кружках с масонски-эротическим направлением. Многих эти слухи радовали и воспламеняли. Рассказывали об актрисе, которая, умоляя ввести ее в такое общество, объявляла, что “она все может”. Рассказывали о каких-то попытках в таком роде на Петербургской стороне под названием “Прыгающие Фавны”. На собрание приехало будто бы много известных имен, но все кончилось скандалом между одной почтенной дамой и религиозно-философом, схватившим ее както уж слишком страстно» [Ауслендер 1908д: 1].

[42] В дневнике 1934 г. Кузмин проясняет источник сплетен: «Валечка (Нувель) поехал в Париж и проговорился Мережковским» [Кузмин 1934: 99].

> исследование этого произведения может внести существенные дополнения в «историю жизни и смерти» кружка «друзей Гафиза» [Грачева 2009: 307, 309].

Исторический антураж рассказа создается с помощью редких лексических маркеров вроде «эпоха революции», «граждане», «враги народа», «народное собрание» и т. д. Отсутствие подробного описания места и времени действия согласуется с приемами Пушкина, которыми восхищался Ауслендер: «несколько небрежно брошенных деталей», и «все целое, о котором почти не говорится, угадывается само собой» [Ауслендер 1910к: 111]. С другой стороны, отсутствие географической ономастики оставляет место для ассоциаций, в т. ч. и с современностью. Уже в этом приеме проявляется отмеченная Богомоловым «амбивалентность повествования», получившая развитие и на других уровнях текста. Например, заглавие рассказа содержит подлинное «гафизовское» прозвище Ауслендера, тогда как другие прозвища заменены, чему видится несколько объяснений.

Во-первых, это своеобразное указание на «документальность» произведения: Ганимед — автор записок не только о вымышленном тайном обществе, но и о «Гафизе». Во-вторых, мифологический образ Ганимеда содержит ключ к пониманию рассказа: в греческой мифологии Ганимед — прекрасный юноша, «небожителям равный», который был похищен Зевсом из-за своей красоты и «взят в небеса, виночерпцем» [Илиада: 289]. В-третьих, имя Ганимед, как и многие другие мифологические имена, порождает отсылки к текстам литературы и искусства. Ближайшим и актуальным для «Гафиза» текстом было стихотворение Иванова «Ганимед» (1904), в котором «клекчущий вор» похищает Ганимеда, чтобы заключить его в «воздушный плен»[43]. Как указала Д. М. Магомедова, в «Ганимеде» «разрабатывается мотив восхождения от “мира долин” в “мир высот”», тесно связанный в идеологии Иванова с переходом из земного мира в трансцендентный [Магомедова: 300]. По мнению И. Гавриловой,

> У Иванова смерть переживается в момент вознесения, т. е. вознесение — это и есть смерть. Ганимед испытывает страдания: ему холодно, душно, жарко и страшно в небе. Могилой кажется и дол внизу, и само небо [Гаврилова: 154].

Ауслендеровский Ганимед тоже страдает от пребывания в пограничном состоянии: между принятием и отторжением общества; между небом и землей (на башне); между жизнью и смертью. В то же время и сам Ауслендер, подобно Ганимеду, — выходец из «земной» среды, чужой для «башенных небожителей». Тем самым обыгрывается и его фамилия Ausländer, буквально — «иноземец»[44]. Принятие Ауслендера в «Гафиз», таким образом, перекликается и с мифологическим вознесением Ганимеда

---

[43] Ср. дневниковую запись Кузмин от 1 мая: «Когда мы читали с Сережей “Прозрачность”, пришел сам Вяч. Иванов» [Кузмин 1905: 139]. В «Прозрачности» был опубликован «Ганимед».

[44] Ср. обыгрывание фамилии Ауслендера в письме В. Ходасевича Б. Садовскому (9 ноября 1914): «Да, приезжал Ауслендер. (Я ему по привычке “Петербург”, а он мне — “Петьягьяд”! Вот тоже Иноземцев выискался!)» [Ходасевич 1983: 27].

с земли в небесные выси, и со стихотворением Иванова, и с образом героя «Записок Ганимеда».

Другим, как отмечалось, важным для «Гафиза» текстом был «Западно-Восточный диван» Гете, включающий «Книгу Кравчего» — виночерпия и «милого мальчика». Приведем стихи, очевидно, актуальные для «гафизовских» практик:

Больше пейте, друзья, вина!
Юность — без вина пьяна,
А старикам омолодиться —
Надо немало потрудиться <…>
Ты, милый мальчик, поди сюда.
Зачем стоишь так робко и грустно?
Будь моим кравчим, тогда уж всегда
Будет вино прозрачно и вкусно [Гете: 99, 101].

Приведем также ответ Кравчего, иносказательно читаемый в поведении Ауслендера в «Гафизе» и — в поведении героя «Записок Ганимеда»:

Ну, проваливай, чернушка,
Ты торчишь тут слишком часто.
Коль поднес я господину,
В лоб целует он — и баста.
Ты же — об заклад побьюсь я —
Разве ты на том отстанешь?
Ты губами да грудями
Прямо в сердце друга ранишь [Там же: 101].

«Гафиз» отводил Ауслендеру не самую привлекательную в его понимании роль, и бунтарская реакция на это положение, несомненно, отразилась в его произведении.

Рассказ состоит из трех частей: 1) вступительного примечания комментатора; 2) «разрозненных записок» одного юноши о тайном обществе поэтов и художников (найденных комментатором у букиниста); 3) заключительного примечания комментатора.

Рамочные примечания рассказчика, «публикующего» чужой текст, встречаются уже в «Повестях Белкина» Пушкина (и вообще являются распространенным приемом), однако более близким по времени и «теме» источником приема оказывается роман М. Загуляева «Русский якобинец», в котором исповедь участника Французской революции публикуется героем-рассказчиком[45]. Примечательно, что инициалы героя — «М. А. З.» — совпадают с инициалами самого Загуляева подобно тому, как инициалы комментатора в «Записках Ганимеда» — «С. А.» — совпадают с инициалами

[45] Г. М. Фридлендер пишет, что роман Загуляева «был впервые опубликован в 1883 г. на страницах журнала *Вестник Европы* под названием “Странная история”, а через год вышел отдельным изданием под заглавием “Русский якобинец”. <…> роман Загуляева вызвал интерес М. Горького, запомнившего его и упоминающего в одном из писем» [Фридлендер: 123].

Ауслендера. О том, что это именно совпадение, говорит помещение инициалов комментатора сразу за его вступительным комментарием, тогда как в конце всего рассказа стоит подпись «Сергей Ауслендер». Указание на «подлинность» публикуемого материала использовано и в последовавшей вскоре после «Записок Ганимеда» журнальной публикации «Огненного ангела», снабженной следующим предисловием: «Предлагаемая читателям повесть XVI века дошла до нас в единственной рукописи, находящейся ныне в частных руках» [Брюсов IV: 341]. Ауслендер обогнал своего будущего «соперника» (в отношениях с Н. Петровской) не только в воскрешении старого приема «найденной исторической рукописи», но и в игре с прототипами: А. Белый, писавший в рецензии на «Огненного Ангела» о «жгучей современности» текста Брюсова [Белый VIII: 342], имея в виду прозрачность прототипов, мог адресовать эту характеристику и рассказу Ауслендера.

В общих чертах фабула рассказа такова: в дни революции действует тайное общество. Участник общества Ганимед колеблется в своем отношении к его деятельности и, не выдержав внутренних противоречий, предположительно, пишет «анонимный донос» в народное собрание. Уполномоченные граждане и толпа жителей обнаруживают общество и учиняют расправу. Это происшествие попадает в газетную заметку, ее обнаруживает комментатор «С. А.», который затем находит разрозненные записки Ганимеда и публикует их со своим комментарием[46].

Сюжетно эти материалы расположены иначе: часть развязки истории Ганимеда изложена комментатором в начале рассказа, а часть — вместе с последней страницей рукописи — в конце. Во вступительном примечании приведено и сообщение «одной из газет той эпохи», рисующее роковой конец тайного общества:

> десять граждан <…> сопровождаемые огромной толпой жителей <…> подошли к дому <…> на площади против народного собрания <…> После <…> осмотра всех помещений <…> кто-то <…> наткнулся на потайную дверь <…> Поднявшись по узкой лестнице, граждане нашли в <…> круглой комнате <…> людей в странных <…> одеждах <…> лежавших на <…> подстилках прямо на полу <…> вина, сласти и курильницы <…> Вид оргии <…> очевидная принадлежность собравшихся к врагам народа, так распалили праведный гнев граждан, что <…> они, выволокши всех их на высокую крышу, <…> тут же умертвили, а трупы сбросили вниз на мостовую [Ганимед: 16].

Такое начало рассказа, по замечанию Богомолова, «в равной степени могло обозначать и Великую французскую революцию <…> и революцию современную» [Богомолов 1995: 79]. Связь с современностью можно сузить и до более интимного — «башенного» — контекста, читаемого

---

[46] Забегая вперед, отметим, что подобное многоуровневое построение повествования характерно и для «Пира» Платона, в котором о событиях и речах, произнесенных на пире, Аристодем сообщил Финику и Аполлодору, а затем Аполлодор пересказал их Главкону, что и стало внешней повествовательной рамой [Платон: 144].

в приведенном «газетном» фрагменте. Посетитель «башни» и участник «Гафиза» Бердяев так вспоминал об обыске в квартире Иванова: «На одной из сред, когда собралось человек 60 <…> вошел чиновник охранного отделения в сопровождении целого наряда солдат <…> с ружьями и штыками <…> Почти целую ночь продолжался обыск» [Бердяев: 126]. Вл. Пяст датирует это событие 27 декабря 1905 г. и дополняет картину:

> Агенты <…> ворвались во втором часу. <…> отряд солдат <…> занял выходы. Часть же агентов <…> была откомандирована на чердак, где и выудила из многих книг две нелегальных: два номера «Революционной России». — Мы же — заграничники, — оправдывался хозяин квартиры, когда действительный статский советник Статковский ставил ему на вид в конце обыска, составляя протокол, эту находку [Пяст: 76].

Параллелизм усиливается и художественным локусом, — дом «против народного собрания», — находящим аналогию в топографическом расположении «башни» Иванова, из окон которой открывался вид на купол Государственной Думы[47]. Форма («круглая комната») и расположение на верхних этажах («поднявшись по узкой лестнице») недвусмысленно имитируют пространственные параметры ивановской «башни». Семиотика такого расположения в аспекте мифа о Ганимеде понятна: это место, где находятся «небожители», к которым он оказался «вознесен». Вместе с тем значение «верха» в связи со стихотворением Иванова («Ганимед») выражает «воздушный плен», куда «клекчущий вор» вознес Ганимеда, чтобы затем, как говорит напуганный Ганимед, «в могилу низринуть» [Иванов I: 793]. Но в рассказе Ауслендера низринуты оказываются сами «небожители», а роль Ганимеда комментатор описывает так:

> По-видимому, вкравшись в доверие друзей, он обманул их, а потом, неизвестно чем побуждаемый, поступил с ними совершенно вероломно и послужил причиной их рокового конца [Ганимед: 15].

Догадка комментатора позволяет сузить «башенную» современность до «гафизовского» контекста, в котором поступок Ганимеда-Ауслендера сыграл важную роль. Связь героя рассказа с автором выполняет и прогностическую функцию, оказываясь своеобразным пророчеством «рокового конца» «Гафиза», что впоследствии невольно осуществилось. Схожее художественное «пророчество», претендующее на документальность, было опубликовано в «Вестнике Европы» ровно за сто лет до «Записок Ганимеда» — в октябре 1806 г. Речь идет о «Казотовом предсказании», или «*записке*, найденной между бумагами Лагарпа»[48]. Приведем описание общества, собравшегося, согласно мистификации, в близкое к революции время — в 1788 г.:

---

[47] Напомним, что идея отразить соответствующий вид предлагалась и для альманаха «Северный Гафиз».

[48] См. подробнее о «Казотовом предсказании» [Вольперт; Ланн: 123–133].

> сидели за столом у <…> нашего академического собрата. <…> общество состояло <…> из <…> Чиновников, Литераторов, Академиков и проч. Пиршество было великолепное. <…> вина Мальвоазийское и Констанское так развеселили гостей, что каждый почитал дозволенным говорить все <…> Шамфор прочитал свои неблагопристойные сказки <…> Потом начали шутить над Религией <…> Один из собеседников не брал участия в веселости <…> разговора <…> Это был Казот, <…> зараженный мечтами Иллюминатов [Казот: 202–204].

Казот предсказывает смерть ряду участников пиршества, и вскоре его предсказание сбывается. Обратим внимание на детали: узкий круг избранных академиков и литераторов, опьянение, фривольность, революционный фон и скорая гибель. Знакомство Ауслендера с «Казотовым предсказанием» не лишено вероятности и может объясняться как его интересом к Французской революции, так и популярностью текста: по замечанию Л. И. Вольперт, «в России на протяжении XIX в. “Пророчество Казота” пять раз издавалось в русском переводе» [Вольперт: 193]. Заметим также, что Ж. Казот был объектом интереса Кузмина: согласно Н. В. Волькенау, «в 18-м веке Франции пленить его сумели только Лакло и Казот» (цит. по: [Богомолов-Малмстад: 164])[49]. О популярности текста и его актуальности в «башенном» круге свидетельствует и дневниковая запись Вяч. Иванова от 14 июня:

> Алексей Михайлович <Ремизов. — *А. С.*> прорицал о судьбе декадентов при будущем революционном терроре. Брюсов будет повешен вместе с Гиппиус, Бальмонт также повешен; Белый утонет в луже; я выскользну из рук судей <…> Блок будет нести <…> как автоматическая кукла, красное знамя; Ремизов и Сомов спасутся <…> Все это случится во время осады Эрмитажа [Иванов II: 750–751][50].

Отзвук этого сюжета можно найти и во французском цикле сборника «Золотые яблоки» (см. п. 3.1.4). Ауслендер проводит параллели между современностью и историей, объединяя в единый образ исторический, художественный и биографический материал.

Мы показали действие этого принципа на примере рамочного текста — предисловия комментатора. Обратимся, собственно, к запискам Ганимеда — «небольшой рукописи», составляющей серединную часть рассказа. Она состоит из пяти записок, «не отличается особой последовательностью и законченностью», но тем не менее «для внимательного и проницательного читателя она явится <…> поучительным документом для познания

---

[49] В 1915 г. Кузмин выполнил перевод стихотворных текстов из «Влюбленного дьявола» Казота [Кузмин 1908: 565, 786].

[50] Ср. в «Казотовом предсказании»: «Знаете ли, что последует за этою революцией <…> Вы, г. Кондорсет, <…> умрете от яда, который проглотите, чтобы избавиться от рук палача <…> вы, г. Шамфор <…> надрежете себе жилы бритвою в двадцати двух местах <…> Вы, г. Вик д’Азир, <…> в припадке подагры велите себе пускать кровь шесть раз в один день <…> Вы, г. Николай, погибнете на эшафоте; вы, г. Бальи — также на эшафоте; вы, Г. Мальзерб — также на эшафоте <…> Все, что я ни говорил вам, исполнится прежде шести лет» [Казот: 202–206]. Благодарим Г. В. Обатнина за указание на дневниковую запись Иванова.

жизни и души человеческой» [Ганимед: 16–17]. Ряд эпизодов рассказа могут посоперничать в документальности с описаниями собраний «Гафиза» из действительных документов. Хронологически первым событием (8 мая), отразившимся в рассказе, оказывается изгнание Бердяевой, помещенное в конец «разрозненных записок». Приведем цитаты из «Записок Ганимеда», дневника Кузмина и письма Зиновьевой-Аннибал:

Ауслендер	**Кузмин, Зиновьева-Аннибал**
Были новые: <…> художник Парразий и <…> Муза. Все костюмы были очаровательны! <…> Муза казалась совершенно лишней <…> а так как был у нас обычай <…> решать большинством голосов: не надо ли кого изгнать, как маловерного, то <…> Адонис <…> воскликнул: «<…> Я требую изгнания Музы!» <…> Так благодаря настойчивости Адониса была изгнана <…> Муза [Ганимед: 21].	«У Ивановых новых были: Бакст, Бердяева, Городецкий и Сережа. Все были в новых одеждах <…> Вначале стесняла тайно Бердяева, потом начала стеснять даже совсем и слишком явно, <…> вопрос об ее исключении был принят почти единодушно. М<ожет> б<ыть>, я был слишком категоричен <…> она могла обидеться» [Кузмин 1905: 142–143]; «(была один раз его <Бердяева. — *А. С.*> жена, но мы ее открытой баллотировкой изгнали). <…> нет еще женщин свободных, женщин-гетер в новом — древнем смысле» (цит. по: [Богомолов 1995: 73]).

С одной стороны, Ауслендер почти с документальной точностью описывает изгнание Бердяевой, но с другой, упоминает только двух «новых», тогда как во время встречи 8 мая он сам был одним из посвящаемых. В другом эпизоде, попавшем в «Записки Ганимеда», Ауслендер приписывает действия Кузмина — приготовление смеси из вин — автобиографическому кравчему, как более подходящему для этого персонажу:

Ауслендер	**Кузмин**
«я наливал красное и белое вино, примешивая к ним благоуханные смеси из маленьких таинственных бутылочек Алишара <…> Светония рвало <…> украшения царицы Савской блестели в складках плаща Алишара. Патрокл и Адонис под неистовый свист флейт плясали, как одержимые фавны. Опьяненный Ирод, лежал опрокинувшись навзничь на ложе <…> Все по-очереди ложились на ложе и, закрыв глаза, принимали поцелуи, обязанные узнать, кто их дает <…> я узнал, что бывают поцелуи <…> робкие, нежные прикосновения, равнодушные, грубые <…> после этого Эрос овладел всеми <…> И опять под	(16 мая) «Я стал делать смесь из вина, сначала белое с Мюскатом, красное с Мадерой, в обе подливал Peach Brandy, потом выжимал апельсина и даже подбавлял Кюммель <…> Сомов стал пьянеть <…> Под флейты я с Нувелем плясали, потом я один, все целовались» [Кузмин 1905: 148]. (22 мая) «я с Корсаром плясали, Ассаргадон лежал распростертый <…> и говорил, что он ничего не понимает. Диотима <…> путешествовала по всем тюфякам. Городецкий из своего хитона устраивал палатки и смотрел <…> на обнявшихся внизу. <…> я лежал, рядом был Петроний, сверху целовал Апеллес,

флейты плясали Патрокл, и Адонис, и Евфорион, кружась на одном месте, выкрикивая подражая дервишам: “Алла-Гу” “Алла-Гу” “Алла-Гу”, опьяняя самих себя и других своими движеньями и голосом» [Ганимед: 17–18, 20].	поперек ног возлежал Гиперион и еще где-то (справа, на мне же) Диотима и Аладин <…> По очереди завязывали глаза и целовали, и тот отгадывал, и были разные поцелуи: сухие и нежные, влажные и кусающие, и furtifs» [Кузмин 1905: 153].

Восклицание «Алла-Гу» из рассказа Ауслендера отсылает к строкам «Allahon, Allahon!» из стихотворения Иванова (или Городецкого[51]) «Эль-Руми, Эль-Руми!» [Иванов IV: 79]. И хотя упоминание текста относится к встрече 29 мая, когда Ауслендер был уже в Васильсурске, основная часть материала была взята им из содержания двух первых встреч. Сопоставление текста рассказа с документами о «Гафизе» позволяет выдвинуть предположение о некоторых прототипах героев «Записок Ганимеда»:

1) Иванов, в «Гафизе» Эль-Руми и Гиперион, в рассказе представлен как «лукавый грек», «архонт», «торжественный, как первосвященник Изиды» Евфорион и, вероятно, Царица Савская[52].
2) Зиновьева-Аннибал, в «Гафизе» Диотима, изображена в образе Клио, обучающей Ганимеда «мудрости» (Эросу);
3) Бердяева, посвященная в стихотворении Иванова как Муза-Мельпомена, в рассказе становится просто Музой;
4) Кузмин, в «Гафизе» Антиной и Харикл, изображен в образе Адониса, танцующего под «неистовый свист флейт» и изгоняющего Музу;
5) Нувель, имевший в «Гафизе» три имени — Петроний, Корсар и Renouveau, в «Записках Ганимеда», вероятно, назван Патроклом;
6) Бакст, в «Гафизе» Апеллес, становится «рыжекудрым художником» Парразием.

Общим для трансформации имен является игра с историко-культурным контекстом: Ауслендер выбирает имена, преимущественно относящиеся к той же эпохе или культуре. Однако в ряде случаев герои рассказа могут вызывать двойственные ассоциации. Так, слова из рассказа «Опьяненный Ирод, лежал опрокинувшись навзничь на ложе, и из-под пышного тюрбана выбилась его золотистая грива» [Ганимед: 18] весьма напоминают следующее описание из дневника Кузмина: «Ассаргадон лежал распростертый, покрыв лицо голубым газом, и говорил, что он ничего не понимает» [Кузмин 1905: 153]. В «Гафизе» Ассаргадоном именовался Бердяев, который был черноволос, а «золотистая грива» — скорее атрибут Иванова. Думается,

[51] По мнению А. Б. Шишкина, стихотворение «Эль-Руми, Эль-Руми!» «является поэтическим ответом на послание Городецкого и написан на его рифмы. Но не исключено, что Вяч. Иванов просто переписал стихотворение Городецкого» [Шишкин 2011: 695].

[52] См.: [Чабан: 115].

что вариативность атрибуции оставлена намеренно: двоящиеся образы, как показал Богомолов, — характерная черта поэтики Ауслендера. В то же время путаница, возникавшая в сознании «внимательных и проницательных читателей» (знающих о «Гафизе»), повышала интерес к рассказу, провоцируя всевозможные догадки (достаточно вспомнить письмо Гиппиус).

Но смысл «Записок Ганимеда» не в том, чтобы слегка завуалированно изобразить деятельность «Гафиза». Как показали наши предшественники, его следует искать на идейном уровне, важной частью которого служит образ главного героя. В тексте записок неоднократно упоминаются душевные колебания Ганимеда, сомневающегося в нравственном аспекте своего пребывания в обществе: «малодушная мысль о бегстве не раз соблазняла меня»; «твердое решение не возвращаться больше к друзьям утешало меня, и мысль об измене казалась мне желанной»; «как бы желал я, чтобы какая-нибудь сила отторгла меня от этого сладкого, но гибельного яда» [Ганимед: 17, 20, 22]. На замечание Ирода, подводящее итог ночному собранию, — «в этих утренних визитах есть какая-то прелесть», — Ганимед возражает, что «в них есть бесстыдство» [Там же: 19]. Но основная идейная коллизия разворачивается между главным героем и Клио, искушающей его в делах эротических. Одна из таких сцен описана Ганимедом явно в тонах ветхозаветного искушения Евой Адама:

> Эрос овладел всеми <…> Сидя рядом с Клио, откусывая от одного с ней плода <…> слушая ее страстные слова <…> я весь трепетал от ее объятий и прикосновений, и большого усилия стоило мне не выдавать <…> страха и ужаса <…> и отвечать с изысканным достоинством, притворяясь тоже исполненным Эроса [Там же: 20][53].

Эротические практики Клио дополняет теоретическими наставлениями, упрекая Ганимеда в том, что он «прекрасен, но не мудр» и «даже не хочет быть мудрым» [Там же: 18]. Слово «мудрость» использовалось членами «Гафиза» в специальном смысле, — оно встречается в письме Зиновьевой-Аннибал («Наш кравчий <…> жаждет мудрости <…> нежно чувствен и целомудрен» [Богомолов 1995: 73]), и дневнике Кузмина («принялись за мудрость, но дело подвигалось довольно сонно»; «Диотима <…> была сердита и расстроена, не хотела быть мудрой, говорила, что мы составили заговор, чтобы злоупотреблять ее мудростью» [Кузмин 1905: 123, 210]). Полагаем, что под «мудростью» подразумевалась любовь и эротическая

[53] Ср. описание впечатлений Ганимеда от поцелуя Клио: «как красны были эти жадные губы, как укус вампира, высасывающего кровь <…> расширенные зрачки зеленоватых глаз <…> казались <…> совершенно чужими <…> было страшно» [Ганимед: 20]. Ср. портрет Зиновьевой в дневнике Кузмина 1934 г.: «крупная, громоздкая женщина с широким (пятиугольным) лицом, скуластым и истасканным, с негритянским ртом, огромными порами на коже, выкрашенным, как доска, в нежно-розовую краску, с огромными водянисто-белыми глазами среди грубо наведенных свинцово-пепельных синяков» [Кузмин 1934: 70].

близость, служившая в рамках идеологии «Гафиза» средством для «мистико-эротического» познания.

Учение об Эросе как способе познания и приобщения к прекрасному восходит к «Пиру» Платона. Об интересе Ауслендера к сочинениям Платона свидетельствуют его «Песни любви» (1907), в которых упоминаются «мудрейший Платон» и вечно юный Эрос и утверждается, что «нет более совершенной и вечной красоты, чем любовь» [Ауслендер 1907ж: 9]. Аллюзия на «Пир» слышится и в диалоге Клио и Ганимеда. На упрек в нежелании быть мудрым Ганимед возражает: «Я ищу мудрости, прекрасная Клио. Я пришел к вам учиться» [Ганимед: 18]. Схожую фразу произносит в «Пире» Сократ: «Но для того-то, Диотима, я <…> и хожу к тебе, что сознаю нужду в учителях» [Платон: 201].

В «Пире» носителем «познания о делах эротических» выступает мудрая Диотима, а ее поучение, по словам В. Н. Карпова, Сократ рассказал, чтобы «любовь в понятии своих собеседников одуховить, отторгнуть от земли и вознести на небо», а «чрез одуховление понятия о любви» «отогнать от них и заразу нравственную» [Там же: 193][54]. Говоря об Эросе, Диотима описывает его в следующих словах: «Эрос есть любовь красоты; стало быть, Эросу необходимо любить мудрость — быть философом» [Там же: 197]. Напротив, поучения Клио должны вызвать у Ганимеда расположение к эротической близости: «ты должен учиться любя, или вернее, любить учась, а ты не хочешь любить», — на что Ганимед возражает: «но ведь любить можно только полюбивши» [Ганимед: 18]. Простодушный ответ Ганимеда удивляет Клио способностью к сопротивлению ее чарам и вскрывает парадоксальность ее поучения — она вынуждена признать: «О, ты не так прост, как я думала» [Там же: 18]. Ауслендер переворачивает ситуацию «Пира», в котором Сократа «укоряет за невежество касательно любви — не кто другой, как женщина», тогда как в рассказе мудрость о любви высказывает наивный и целомудренный Ганимед. Примечательно, что Сократ называет Диотиму «иностранкой», что сближает ее с образом Ганимеда-Ауслендера, выходца из «чужой» среды.

Отметим также, что если в «Записках Ганимеда» (и в «Гафизе») вино служило катализатором Эроса, то в «Пире», как замечает Карпов, когда «собеседники от удовольствий внешних, грубых и материальных решились перейти к удовольствию внутреннему, более благородному и высокому», то внешние возбудители — флейтистка и вино — были устранены, ознаменовав предпочтение Дионису — Эроса:

> Это божество тоже вдохновляет, как и Дионис, только последний <…> пользуется средствами органическими, и производит страстное раздражение чувства,

[54] Диалог «Федр», по мнению Карпова, также был написан Платоном «с намерением раскрыть природу любви и показать афинскому юношеству, до какой степени оно обезображивает ее грубой чувственной своей жизнью и извращает высокую цель, для которой она пробуждается в человеческом сердце» [Платон: 6].

> а тот непосредственно овладевает чувством, и выражает его в прекрасном слове [Платон: 122].

«Страстное раздражение чувства», лежащее в основе «гафизовских» практик, соответствует ивановскому пониманию Эроса, так описанному М. Цимборской-Лебодой: «Любовь (Эрос) в его рассуждениях идентифицируется с алканием (алчбой), с жадностью и желанием» [Цимборска-Лебода: 55]. Ориентированность «гафизовских» практик на «страсть» подтверждается и отмеченными Богомоловым «аллюзиями на события из жизни “башни” того времени (в том числе развивавшимися и в рамках “гафизитства”)» в комедии Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел»:

> Мы подвижники Великой Страсти. Идите, все демоны, и люди, и звери — сетью окиньте ложе страстной пытки, чтобы, не изведенные из ада, мы так лежали: я когтями терзая ее мясо, она клыками вгрызаясь в мои внутренности [Богомолов 1995: 91].

Ганимед не нашел мудрости в идеях «небожителей». В этом контексте важен мотив вознесения (или восхождения) и обретения бессмертия, характерный как для мифа о Ганимеде, так и для платоновского учения[55]. В рассказе он отразился в эпизоде расправы над тайным обществом, символизирующем низвержение «небожителей» «с Олимпа».

И Ауслендер, и герой «Записок Ганимеда» реализуют поведенческую модель Сократа, отказавшего в близости своему любимцу Алкивиаду [Платон: 218]. Поступок Сократа, по словам Карпова, демонстрирует «достойную своего имени философию», которая теорию подтверждает практикой и «чувственные пожелания обуздывает силой духа и постепенно приближается к прекрасному божественному — сродняющему небо с землею» [Там же: 142]. Свидетельства попыток Ганимеда «обуздать чувственные пожелания силой духа», изложенные выше, подтверждаются последней страницей рукописи: «есть во мне сила, которую не покорить рассудком, и которая заставляет меня быть трусливым и чистым» [Ганимед: 22]. Не в силах противостоять «смертельному яду», Ганимед, по-видимому, лишает себя жизни: «пусть гибну я… пусть гибнет все» [Там же].

Думается, что противление Ганимеда любовному императиву отражает как позицию Ауслендера, сообщавшего Кузмину осенью 1906 г., что «не знает, кого из встречаемых лиц он мог бы физически полюбить» [Кузмин 1905: 260], так и неприятие рядом гафизитов мистико-эротического императива Иванова. Неслучайно Бердяев, вспоминая «Гафиз» в письме, которое Богомолов относит к 22 июня 1908 г., писал Иванову: «Я никогда

---

[55] Диотима, по словам Карпова, делит знание эротической науки на три степени: «Первая степень <…> состоит в том, что человек привязывается только к прекрасному телу и старается родить из него добродетель <…> Вторая за тем степень должна возвысить человека до созерцания красоты душевной, пред которою телесная ничтожна <…> На третьей же степени он вступает <…> в храм философии и, воспламеняясь любовью к мудрости, созерцает красоту истинную, постоянную и вечную» [Платон: 205–206].

не разделял Ваших мистических надежд, лично Ваших надежд (у других их, по-видимому, не было) на такого рода формы общения <…> некоторые обнаружившиеся тенденции этого общения мне были неприятны» (цит. по: [Богомолов 1995: 92]). Вероятно, философ имел в виду именно эротические практики, оттолкнувшие от общества его супругу.

Обратимся к упоминавшемуся рассказу «Колдун», опубликованному в № 6 «Золотого руна». Текст был написан за месяц до «Записок Ганимеда» (5 мая), с которыми его роднит чужая культура (Римская империя), повествование от лица юноши, эротическая тематика и — очень вероятно — обыгрывание реальных (а может, и автобиографических) событий. 6 мая Кузмин зафиксировал, что «Сережа написал рассказ из Рима», в котором он «лучше всех воспользовался анекдотом с Федоровым» [Кузмин 1905: 142]. Н. А. Богомолов и С. В. Шумихин затруднились объяснить «в чем заключается упомянутый “анекдот с Федоровым” и кто имеется в виду» [Там же: 469–470]. 16 мая Ауслендер получил подтверждение о публикации из редакции «Руна» и прочел рассказ на «башне», а вскоре (22 июля) мотив из «Колдуна» попал в письмо Нувеля к Кузмину: «Передайте Сереже, что римский Император ему кланяется и скоро назначит центурионом в Рим» [Богомолов 1995: 232][56].

«Колдун» был написан до основных событий «Гафиза» (вопрос об участии Ауслендера был решен 7 мая), поэтому их отражение в тексте едва ли возможно. Тем не менее, образ главного героя — Октавия — во многом предвосхищает Ганимеда: как и он, Октавий выходец из низкой среды (провинции), недавно увидевший «великолепный Рим» и полюбивший его за «красоту, мудрость и веселье»; юность и красота Октавия становятся объектом страсти «небожителя» — императора. Ночью герой просыпается от домогательств, и их описание перекликается с впечатлениями Ганимеда от поцелуя Клио:

> я увидел совсем близко от своего лица другое <…> Его черные глаза были огромны <…> я <…> даже не думал, что могут быть так огромны и блестящи глаза. Губы <…> что-то шептали <…> Жесткая борода колола шею <…> на минуту я забыл даже страх и смотрел в эти безликие, большие глаза, околдованный какими-то чарами [Ауслендер 1906а: 42].

Как и Ганимед, Октавий колеблется в своей реакции, но «ужас и страх» побеждают, и он отталкивает императора, который в ту же минуту из мужественного «героя» превращается в плачущую «презренную женщину» — сравнение, подчеркивающее и гомоэротизм, и слабость императора.

Финальную фразу «Колдуна» Нувель обыгрывает в письме: «утром Ликий принес мне подписанный императором эдикт, где я назначался квестором в далекую Испанию». Однако, если император отсылает героя подальше от себя и центра империи, то Нувель, напротив, сулит Ауслендеру

---

[56] Ср. комментарий Н. А. Богомолова: «Намек не вполне ясен. Возможно, имеется в виду желание Ауслендера напечататься в журнале “Весы”, и тогда под “римским Императором” имеется в виду В. Я. Брюсов» [Там же].

возвращение в столицу. Учитывая, что Ауслендер и Кузмин в это время были в Окуловке (причем Кузмин считал себя «в ссылке»), привет Нувеля может прочитываться как скорое возвращение в Петербург. Предположение исследователя, что под императором имеется в виду Брюсов, оставляет сомнения: Ауслендер отправит «Ганимеда» в «Весы» только в сентябре, никому не сообщив. Таким образом, содержание «анекдота с Федоровым» остается загадкой, однако мотив невозможности физического соединения (в т. ч. гомосексуального) без наличия духовной связи оказывается общим для обоих текстов.

Можно предположить, что в образе императора использованы черты Кузмина, на это намекают метрическое и фонетическое подобие его фамилии заглавию рассказа, а также образ опытного любовника, развращающего невинного юношу. Так, «жесткая борода» императора может получить объяснение в дневниковой записи Кузмина от 20 сентября 1905 г.: «у меня возобновилась старая история с бородою, волосы жесткие <…> легко не сбриваются» [Кузмин 1905: 44–45]. Мотивы «развращающего» влияния на племянника также встречаются в дневнике: 14 сентября 1905 г. Кузмин отметил, что мать Ауслендера «нападала на тенденцию моей повести <“Крылья”. — *А. С.*> <…> с таким жаром, будто она боится моего влияния на Сережу <…> мне показался вечером и сам Сережа как-то холодней»; запись от 23 декабря после описания эротической сцены содержит следующее признание: «И подумать, что эту тетрадь будет читать Сережа, невинный, чистый, далекий от всяких уклонов!» [Там же: 42, 86].

То, что юный герой отвергает притязания старшего поклонника, выглядит как полемический жест по отношению к финалу «Крыльев», где юный герой вступает в союз со старшим товарищем. Наконец, «Колдун» обыгрывает ряд мотивов из XI «Александрийской песни» Кузмина: «Волшебством показалась мне его красота // <…> // И крестясь я побежал в страхе <…> // Потом еще раз вечером // мы встретились. // Недалеко от походных палаток Кесаря // мы купались, // когда услышали крики. // <…> // Вытащенное из воды тело // лежало на песке, // и то же неземное лицо, // лицо колдуна // глядело незакрытыми глазами. // Император издали спешил, // пораженный горестной вестью» (Весы. 1906. № 7. С. 11–12). В «Колдуне» упоминаются походные «палатки», а мотивы «колдовства», «ужаса и страха» перенесены на императора. Если у Кузмина лирический герой влюбляется в императорского фаворита, а после его смерти не замечает, «как слезы забытые с детства текли по щекам» и «бредит родною Азией, Никомидией», то Ауслендер ведет повествование от лица самого (потенциального) фаворита, сосланного за отказ в противоположную сторону — Испанию, а мотивы «плача» и женственности опять переносятся на императора. И хотя окончательная интерпретация «Колдуна» представляется затруднительной без документального подтекста, думается, что его основная идея созвучна кредо Ганимеда: «любить можно только полюбивши».

Подводя итоги, заметим, что «Записки Ганимеда» не только оспаривают, но и развивают идеи «Гафиза», постулируя собственное видение

Ауслендера. Неприятие идей тайного общества отражено во внутренних колебаниях Ганимеда и его «философском» диалоге с Клио, а символически выражается в самом акте самоубийственного доноса Ганимеда. На биографическом уровне неприятие выражается в акте публикации «Записок Ганимеда», оказывающимся своеобразным ответом на требование Иванова — «пусть измена // Ничья не омрачит священных сих трапез! // Храните тайну их!» [Иванов II: 739]. Дело не в самом разоблачении (очевидном только для самих гафизитов), а в его организованном планировании, от которого Ауслендер уклонился, написав и напечатав рассказ без санкции руководителей кружка. Молодой писатель не только не сохранил тайну, но и не явился на суд гафизитов, что красноречиво говорит о его отношении («не дорожит» и «не проникся») к «Гафизу».

Но художественное изображение «Гафиза» и собственного отношения к нему, конечно, не было единственной целью Ауслендера. Использование биографического материала в рассказе сложно переплетается с отсылками к художественным и философским источникам, значительно повышая идейную насыщенность рассказа. Возникающий в результате синтетический образ может быть прочитан на нескольких уровнях: личном — «Гафиз», современном — революционные события 1905 г. и историческом — Французская революция. Как заметил Богомолов, такая «амбивалентность рассказа является слабым отражением того принципа, который был заложен в самом механизме существования общества, когда один и тот же жизненно-творческий текст должен был прочитываться с помощью различных кодов, непосредственно связанных с реалиями самых разнообразных историко-культурных эпох» [Богомолов 1995: 79].

Напоследок заметим, что через два месяца после публикации «Записок Ганимеда», в декабре 1906 г. вышел сборник рассказов Брюсова «Земная ось». Не исключено, что вошедший в сборник рассказ «Последние мученики» содержит аллюзии на «Записки Ганимеда». Это касается и повествовательной структуры — «письмо, не дошедшее по адресу и преданное сожжению рукой палача», публикуемое с примечанием комментатора; и художественного пространства, насыщенного лексикой, обыгрывающей реалии Французской революции (Временное Правительство, Особый Комитет, Тайный Суд и т. п.); и действующего во время революции «религиозного союза», исповедующего «откровение о таинственной близости сладострастия и страдания». Как и в «Записках Ганимеда», верхушка союза состоит из поэтов, художников и мыслителей с экзотическими именами (Адамантий, Ликий, Феодосий), претендующих на «особое, элитарное положение в обществе» [Ильев: 103]. Ритуалы тайного общества весьма напоминают деятельность такового из «Записок Ганимеда», правда, более интенсивную и масштабную:

> Ароматное, жгуче-сладкое вино, почти не пьяня, возбуждало все трепеты тела <…> мы припали один к другому <…> губы искали губ, руки рук, тела тел. Были сближения, сплетения, единения; были вскрики, стоны, боль и восторг [Брюсов 1911: 109–110].

Остается добавить, что зачинателями эротического ритуала выступают обнаженная Геро и ее «юный как Ганимед», краснеющий партнер. В духе «Записок Ганимеда» выдержан и конец «Последних мучеников», погибающих от выстрелов милиционеров, заставших оргию и не вынесших зрелища. Думается, что, оставляя намеки на «Записки Ганимеда», Брюсов вполне мог апеллировать к тем слухам о тайных обществах, которые породила публикация рассказа Ауслендера.

«Записки Ганимеда» — один из первых рассказов Ауслендера, в котором объем работы с биографическим материалом преобладает над историческим. К детальной разработке исторического аспекта своего творческого метода писатель обратился в последовавших затем рассказах «Золотых яблок», в которых получили развитие и актуальные для «Записок Ганимеда» темы: тайные общества, революция, любовь, эротика и смерть. Разработка названных тем на фоне конкретной исторической эпохи позволит Ауслендеру усилить «исторический» метод и провести наглядные параллели между судьбоносными событиями различных эпох и культур. В то же время в ряде рассказов будут использованы факты биографии Ауслендера и ряда известных представителей искусства начала XX века. Анализу «Золотых яблок» посвящена третья глава настоящего исследования.

ГЛАВА 3

СБОРНИК РАССКАЗОВ С. АУСЛЕНДЕРА «ЗОЛОТЫЕ ЯБЛОКИ» (1908) КАК АВТОРСКИЙ МАНИФЕСТ: КОНЦЕПЦИЯ И КОМПОЗИЦИЯ

«Золотые яблоки» вышли в 1908 г. в книгоиздательстве «Гриф» и состояли из девяти рассказов, прежде публиковавшихся в периодике. Перечислим рассказы в порядке их расположения в сборнике:

Рассказ	Датирован	Опубликован
Бастилия взята[57]	12 сентября 1906	Корабли. 1907
Вечер у господина де Севираж	1907	Белые ночи. 1907. Июнь
Литания Марии девственнице из Каенны	Июль 1907	Утро России. 1907. № 26. 16 окт.
Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо	Июль–декабрь 1907	Факелы. 1908. Кн. 3
Валентин мисс Белинды	?	Белые ночи. 1907. Июнь
Прекрасный Марк	1906–1907	Весы. 1907. № 3
Месть Джироламо Маркезе	5–14 августа 1907	Золотое руно. 1907. № 10
Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике	Сентябрь–октябрь 1907	Весы. 1907. № 11
Флейты Вафила	?	Перевал. 1907. № 8–9

Как видно, порядок расположения рассказов в сборнике не обусловлен временем их написания или публикации, что наводит на мысль о рассчитанной композиции. Этим расчетом следует объяснить и то, что ряд ранних рассказов не вошли в состав книги: «Кровь», «Из дневника гимназиста», «Праздники», «Победивший смерть», «Порог» и «Анархист» выбивались из сборника отсутствием «чужой» культуры, а «Колдун», «Записки Ганимеда», «Версальские тени» и «Из таблеток Гая Семпрония Каски», вероятно, нашли идейно-тематическую замену. Сознательный отбор и компоновка текстов, с одной стороны, напоминает эстетику символистов, чьи тексты зачастую «составляют подциклы, объединяемые в циклы,

[57] Далее для названий рассказов использованы сокращения: «Бастилия взята» — «Бастилия», «Вечер у господина де Севираж» — «Севираж», «Литания Марии девственнице из Каенны» — «Литания», «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо» — «Лука Бедо», «Валентин мисс Белинды» — «Валентин», «Месть Джироламо Маркезе» — «Месть Маркезе», «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике» — «Корабельщики».

которые входят в сборники (книги, томы), в свою очередь, формирующие более обширные совокупности текстов» [Минц 2004: 101]. С другой стороны, прием циклизации был характерен не только для поэтических сборников символистов, но и для авторов малой прозы, пришедшей в начале века на смену традиционному роману. Так, по словам О. Г. Егоровой, посвятившей докторскую диссертацию «Проблеме циклизации в русской прозе первой половины XX в.»,

> Проза первой половины XX века характеризовалась <…> попытками создания новых принципов организации художественного текста — это свойственно как авторам, склонным к модернистскому и авангардистскому типам построения эстетического феномена, так и писателям, следующим традиционным повествовательным приемам. Цикл и циклизация играли важную роль в творчестве очень многих писателей, определяя сущность и направленность жанрово-трансформационных процессов в прозе. <…> многие авторы обращаются к циклу как некоему переходному способу объединения сюжетов, героев, идей в единое целое [Егорова: 3].

Продуктивность такого подхода к «Золотым яблокам» продемонстрировала А. М. Грачева, обозначив характерные особенности сборника и выдвинув гипотезу о его макросюжете и композиции во вступительной статье к последнему (2005) изданию произведений Ауслендера [Ауслендер 2005][58]. Приведем основные положения исследовательницы, послужившие отправной точкой для настоящего анализа. Согласно Грачевой, в «Золотых яблоках» Ауслендер

> циклизировал отдельные тексты, в итоге создав единый метатекст, имеющий фабулу, сюжет, систему персонажей и одного главного героя. Развитие сюжета сборника можно определить формулой «вперед в прошлое». В первых рассказах действие происходило во время Великой французской революции, далее через XVIII век переносилось к периоду итальянского Ренессанса, а завершал сборник рассказ из эпохи эллинизма. Одной из главных тем «Золотых яблок» является антитеза «временного», предстающего как социально-политическое, всегда точно маркированное конкретными историческими событиями (Великая французская революция, война гвельфов и гибеллинов и т. п.), и «вечного», представленного ценностями мира чувств и искусства. Начало макросюжета сборника обозначено названием, точно отражающим факт социальной истории («Бастилия взята»), конец — названием, осмысляемым как символ древней мистерии («Флейты Вафила») <…> С главным героем «Золотых яблок», в разных обликах странствующим по временам и странам, связана тема, объединяющая произведения Ауслендера с творчеством Кузмина, — тема осмысления платоновского многообразия форм Эроса и пересмотра норм традиционной сексуальной этики [Грачева 2005: 16–18].

Нельзя не согласиться с рядом наблюдений Грачевой, в частности, с идеей циклизации. Так, действие первых четырех рассказов происходит во время Французской революции, позволяя объединить их во «французский»

[58] Обстоятельная рецензия на это издание принадлежит А. В. Бурлешину [Бурлешин].

цикл[59]. В рамках цикла, кроме времени и места действия, могут повторяться персонажи: в «Бастилии» герой видит в театре «великолепного кавалера де Севираж», встречающегося и в следующем рассказе — «Вечер у господина де Севираж». Такие повторы позволяют говорить о едином художественном пространстве, часть которого открывается в каждом рассказе «французского» цикла.

Говоря о «главном герое» сборника, следует отметить, что хотя он и наделен, по словам Грачевой, «узнаваемыми чертами внешнего и духовного облика автора сборника», все же «главные» герои рассказов не тождественны друг другу, а повествование может вестись как от первого (в отдельном случае — женского), так и от третьего лица.

За «французским» циклом следует одна «английская» новелла, за ней — «итальянский» цикл, а венчает книгу идиллическая повесть (из античности), которую Грачева называет «концептуальным центром сборника». Руководствуясь хронологическим и географическим признаками, можно описать структуру композиции выражением «4+1+3+1», однако на смысловом уровне представляется более продуктивным рассматривать ее как «АБВ АБВ АБВ», причем первый, центральный и последний тексты формируют аналогичную структуру (АБВ) и обнаруживают смысловую связь в духе «тезис-антитезис-синтез». Циклы, в свою очередь, изображают удаленные во времени и пространстве эпохи, между которыми проводятся исторические параллели, подчиненные раскрытию главной темы.

Предложенная структура композиции предполагает изображение трех типов любви, циклично предстающих перед читателем в различном историко-культурном антураже: А — земная любовь, Б — возвышенная любовь к земной женщине, В — идеальная (божественная) любовь. Центральной темой сборника, вслед за Грачевой, следует признать любовь и те формы, которые она принимала в различные эпохи, однако сложно согласиться с тем, что она связана с «пересмотром норм традиционной сексуальной этики», на что указывал и А. В. Бурлешин [Бурлешин]. Об отношении к нетрадиционным формам любви Ауслендер ясно высказался в письме к Б. А. Лазаревскому от 15 июня 1907 г.:

> Этически я не вижу ни одного слова против однополости. <…> Но эстетически это может нас отвращать, как отвращает все, не похожее на нас <…> Поэтому допуская теоретически справедливость и право на существование всякой любви (или чувственности), инстинктивно я чувствую отвращение к тому, к чему сам не имею никакой природной склонности. Но лицемерие, фарисейское самодовольство: «Вот я-то не таков! У меня как у всех, и поэтому я могу свободно развратничать. А у него даже самая чистая, святая любовь будет “гадостью и извращенностью”», — мне противны. Кроме того, мне было гор<ь>ко, что говорили именно о Кузмине, которого я с детства люблю как милого, чуткого человека и которого очень ценю как интересного, талантливого писателя. Я с ним всегда был по-товарищески очень дружен. Но это совсем

[59] Под словом «цикл» будут пониматься рассказы, объединенные культурно-географическим пространством, в частности, «французский» и «итальянский» циклы.

не то. Положим, не все ли равно, что говорят: те, что меня знают и любят, поверят одному «нет» (цит по: [Малмстад: 143–144]).

Помимо субъективного отвращения к однополой любви Ауслендер указал и на неприятие разврата, мерилом которого является не «традиционность» или «нетрадиционность», а отсутствие духовной связи, должной, как видно по «Запискам Ганимеда», предшествовать чувственности. Многочисленные любовные приключения героев рассказов «Золотых яблок» служат дальнейшей и подробной разработке названной идеи. Отмеченный Грачевой принцип «вперед в прошлое» позволяет Ауслендеру последовательно изобразить представления о любви в различных человеческих культурах: от революционной Франции — до античности. Думается, что Ауслендер хотел показать, как с течением времени эротика вытесняет любовь.

Отметим также, что четыре рассказа содержат посвящения — Л. Д. Блок, М. А. Кузмину, Н. И. Петровской и В. П. Веригиной, позволяющие рассматривать их и как личные сообщения. С каждым из адресатов Ауслендера связывали определенные жизненные события, художественное осмысление которых отразилось в соответствующих текстах.

В ходе анализа рассказов использованы методы, оказавшиеся наиболее продуктивными для наших предшественников, а именно: анализ идейной, смысловой и образной структур, поиск отсылок к другим литературным произведениям и их интерпретация, а также анализ использования биографического материала, подразумевающего в ряде случаев проекцию художественных текстов на современность.

3.1. «Французский» цикл

3.1.1. «Бастилия взята (фрагмент)»

Первый рассказ французского цикла «Бастилия взята», датированный 12 сентября 1906 г., был прочитан автором в день рождения М. Кузмина (6 октября) в присутствии Вяч. Иванова[60], затем опубликован в коллективном сборнике стихов и прозы «Корабли» (М., 1907) и отмечен Эллисом как «интересно задуманный в духе А. Франса рассказ-миниатюра» (Весы. 1907. № 5) [Эллис: 75]. Время создания, тематика и система персонажей рассказа позволяют увидеть в нем развитие мотивов «Записок Ганимеда», также фрагментарных по своей структуре. Неназванные «художники и поэты» заменены герцогами и маркизами, но сам образ круга избранных ценителей эроса, устроивших «пир во время чумы», восходит к «Запискам Ганимеда». Жанровое определение «фрагмент» соответствует

[60] Ср. дневниковую запись М. Кузмина: «Сегодня день моего рожденья <…> пришли Вадим Н<икандрович>, Иванов. Городецкого и Диотимы не было <…> Сережа читал “Бастилию”, по-моему, очень хорошо; он был преувеличенно резов, несколько истерически» [Кузмин 1905: 235].

малому объему текста и его теме: вечер из жизни юного аристократа оказывается «фрагментом» досуга аристократии и событий большой истории, позволяя считать его частью более крупной фабулы (что подтверждается в следующем рассказе).

Действие «фрагмента» происходит в день взятия Бастилии (14 июля 1789 г.) — отправной точки Французской революции. Это событие обозначено в заглавии, но текст до последней фразы обманывает читательские ожидания, описывая круг представителей старого режима, не желающих замечать происходящее (хотя активные выступления народа начались уже 12 июля). Людовик XVI записал в своем дневнике 14 июля 1789 г.: «Ничего» (М. А. Волошин позднее посвятит этой записи сонет «Взятие Бастилии», 1917). В. И. Мозалевский, слышавший авторское чтение «Бастилии» в «Кафе поэтов» в 1918 г., увидел схожее отношение к истории в поведении главного героя: «…помню <…> рассказ, читанный Ауслендером С. А. об аристократе-снобе, который день взятия Бастилии провел игриво, “как ни в чем не бывало”» [Мозалевский: 89]. О том, насколько безрассудно такое отношение, повествует и рассказ Ауслендера «Версальские тени» (1907), не попавший в сборник: герой просит принцессу передать королю проект Грасье по спасению Франции. Принцесса обещает помочь «завтра», но при встрече соблазняет героя и насмехается над легкомыслием Грасье, под дождем ожидающего аудиенции [Ауслендер 1907з: 6]. Для персонажей этого типа любовные интрижки оказываются важнее судеб страны.

Для героя «Бастилии», юного аристократа, от лица которого ведется повествование, исторический день тоже оказался важным, но в сугубо личном плане: он приобщился к таинствам любви, прошел «обряд инициации», по словам А. М. Грачевой. Это произошло после первой неудачи, послужившей завязкой фабулы. Сюжет начинается с визита к знакомому маркизу, которого герой застает за «уравниванием заячьей лапкой искусно наведенных румян»: юноша открывает ему тайну о своей любви к Фелисите и рассказывает о пауке, расторгшем их «робкие объятья». Рассказ вызывает улыбку маркиза, выступающего далее проводником в мир утех, расположенный в увеселительном заведении, напоминающем театр (возможно, с аллюзией на современные кабаре). Пристрастие к румянам, роль проводника в светское общество и гида по злачным местам позволяет увидеть прототипическую связь маркиза с М. Кузминым (ср. его запись от 28 мая 1906 г.: «Кудряшев захотел нарумяниться, я его убеждал, что румяниться надо так, чтоб было видно, что это румяны, а не румянец» [Кузмин 1905: 158]).

Маркиз обещает помочь «неопытности» героя, и они отправляются в путь в карете с желтыми занавесками, которые будут встречаться и в других рассказах «Золотых яблок», коррелируя с эротической семантикой заглавного образа книги. Возможно, Ауслендер видел желтые шелковые занавески на окнах злачных заведений или прочитал о них в рассказе В. М. Гаршина «Надежда Николаевна» (1885), в котором художник, прежде «не знавший любви» и разыскивающий модель для изображения

Шарлотты Корде, посещает «притон» с «желтыми шелковыми занавесками на окнах» [Гаршин: 239]. Знакомство Ауслендера с этим рассказом вполне вероятно: Гаршин был популярен, а Ауслендеру были близки как мотивы столкновения невинности и продажной любви, так и сам образ Шарлотты Корде (см. п. 3.1.3). Устойчивый образ кареты с желтыми занавесками позднее получит развитие в центральном образе рассказа «Желтая карета» (1913) о маэстро Корнелиусе, почитаемом почти за Вельзевула [Ауслендер 2005: 619].

Место, в котором оказываются герои, отмечено противоречивыми признаками: оно насыщенно «кружащим голову» «запахом духов и пудр», но запах этот смешан «с отвратительной вонью свежего теса, копоти и конюшни». Героя окружают дамы в ложах и бомонд, «рассказы о похождениях» которого давно влекли его воображение, а облик заведения напоминает провинциальный балаган, описанный Ауслендером в «Заметке о балаганах» (В мире искусств. 1907. № 11–12):

> В маленьком уездном городке <…> мне случилось попасть в балаган. Эти наскоро сколоченные бараки с красными занавесками у входа; <…> эта особая атмосфера, где запах свежего теса смешивается с запахами конюшни и зверинца, коптящих ламп и человеческих тел; <…> Танцы детей, конечно, не особенно грациозны, но в них есть какая-то <…> чувственность, и я понимаю, почему тонкие сладострастники-римляне заставляли на своих пирах плясать малолетних рабов [Ауслендер 1907е: 9–10].

Ауслендер добавил, что «веселье балагана, лишенное всякой <…> скабрезности, светло, наивно и примитивно», но заведение «Бастилии» явно наделено мотивами «римской» чувственности: его хозяин — известный в Версале итальянец Споциони, астролог, появляется на сцене «с своей девчонкой, которую он чаще выдает за мальчишку». Мотив девушки, переодетой юношей, характерен для литературы XVIII в. (Генриетта в мемуарах Дж. Казановы, Миньона в прозе И. В. Гете и т. д.). В образе Споционе мог отразиться и образ авантюриста и астролога Калиостро, путешествовавшего с девушкой-медиумом и также поначалу хорошо принятого в Версале. Как создатель «Египетского масонства» Калиостро утверждал, что ему более двух тысяч лет, в связи с чем любопытна параллель между образом Споционе и магом Орозием из «Повести об Елевсиппе» Кузмина (Золотое руно. 1906. № 11–12). Герой повести Харикл (в честь которого Кузмин получил одно из своих «гафизовских» имен) посетил в Риме цирк, где увидел мага и астролога Орозия с прекрасным учеником Марком (в «Золотых яблоках» есть рассказ «Прекрасный Марк», прямо посвященный Кузмину), встреча с которым вовлекла его в череду опасных приключений [Кузмин 1906: 76–77]. Характерно, что именно цирк оказался местом, где завязываются подобные отношения.

Весь антураж увеселительного заведения дан в подчеркнуто сниженном описании: «эти маленькие загородки можно было бы скорее назвать стойлами», «они сдавались по часам за плату». Любовь предстает герою

в контексте непосредственного соседства с лошадьми и через призму «лошадиной» метафорики, отчасти облагороженной анакреонтической традицией (ср. «Кобылица молодая…» А. С. Пушкина), но имеющей и сниженный фразеологический извод («жеребец» как знак похоти [Троянова: 79, 126]). Ауслендер, стремившийся показать в «далеком прошлом» «отзвуки настоящего», обеспечил связь с современностью с помощью созвучия имени Споциони с именем Сципионе Чинизелли — директора Цирка Чинизелли (Петербург), наездника и дрессировщика лошадей. Светская публика в его цирке «абонировала ложи», осматривая конюшню как «отдельный аттракцион». Здесь собирался «весь демимонд» (кокотки), демонстрировались «новинки парижских мод», а любовные отношения с актрисами цирка «были так же престижны, как романы с актрисами Императорских театров» [Лурье: 332–334]. Цирк Чинизелли обладал «известной репутацией» места, где завязываются любовные связи, привлекая и «молодых людей, ищущих сексуального патронажа» [Хили: 53, илл. 7]. Благодаря дяде, Ауслендер знал о подобных местах, одним из которых был Таврический сад. В дневнике Кузмина (24 мая и 18 июня 1906 г.) находим следующие записи:

> в воскресенье пойдем в Таврический, там можете получить кого угодно, хоть песенника, хоть плясуна <…> мы с Сережей погуляли по Таврическому <…> Приехал Бакст, потребовавший, чтобы взяли его с собой, если в Тавриде будет эскапада <…> Бакст все искал опытных, но не старше лет 17-ти, и обращал внимание на 8-ми и 7-летн<их> младенцев [Кузмин 1905: 154–155, 175–176].

Герой «Бастилии» оказывается в схожей ситуации — маркиз отводит его в ложу куртизанки. В эпизоде могло отразиться знакомство Ауслендера (прямое или по рассказам и дневнику дяди) с девицами сутенера А. Броскина, чей дом описан в дневниковой записи Кузмина от 7 февраля 1906 г. (курсив наш)[61]:

> На *узкой* лестнице, где *на первой двери красовалась надпись*: «Вход в отдельные кабинеты», была крепко запертая дверь, из-за которой раньше, чем отворить, спрашивают: «Кто там?» [Кузмин 1905: 107].

> «Пройдя *узеньким* коридорчиком, мы постучались перед *дверью*, на которой мелом *было написано*: “Анш”» [Ауслендер 2005: 168].

Как видно, имя куртизанки играет разными значениями и ассоциациями. С биографической точки зрения, возможна аллюзия на имена **Ан**ну**ш**ки и **На**та**ш**и, состоявших под опекой Броскина. С фонетической, имя куртизанки созвучно французскому ange (ангел), что создает иронический эффект (учитывая призвание Анш, «ангел» оказывается падшим), а также актуализирует фигуры двух известных куртизанок по имени Ланж: первая (1772–1829) была актрисой и моделью художника А.–Л. Жироде-

[61] Посещение борделя автобиографическим героем описано и в романе «Последний спутник», однако связь эпизода с реальными событиями не доказана.

Триозона, запечатлевшего ее в образе Венеры и, после ссоры, — в образе Данаи, собирающей золотые монеты, символизирующие продажность [Goncourt: 352]; другая впоследствии стала графиней Дюбарри и фавориткой Людовика XV [ИВ 1891: 506]. Наконец, имя Анш созвучно еще одному французскому слову — hanche — означающему «бедро», «ляжка», «лядвея» (часто лошадиная) и использующемуся в контексте верховой езды [Эртель: 490][62]. Множественность отсылок соответствует поэтике Ауслендера, сочетавшего черты разных прототипов для создания героев, «вовсе не сводимых к исходным мифологемам» [Богомолов 2014: 272].

Далее по сюжету маркизу приносят «смутившую его» записку, и герой остается наедине с Д'Анш, а спустя час, простившись с ней долгим поцелуем и «опьяненный сладкими мечтами», в которых уже нет Фелиситы, он садится в карету и по пути узнает от слуги, что «Бастилия взята!». На этом рассказ заканчивается. Е. Е. Дмитриева справедливо утверждает, что взятие Бастилии «вряд ли мыслится автором лишь как случайная историческая декорация любовного приключения героя», поскольку грядущие потрясения «с неизбежностью вторгнутся в судьбу и частную жизнь человека» [Дмитриева: 19]. При такой трактовке финала заглавие рассказа тоже получает дополнительный смысл. В литературе любовная победа нередко метафорически кодируется как осада и взятие крепости (ср. название пьесы Мольера «Любовная осада», 1656; строки Лермонтова «Но сердце Эмилии // Подобно Бастилии», 1839), но герой вместо борьбы за любовь Фелиситы прибегает к услугам Д'Анш. Семантика заглавия (помимо прямого значения) таким образом раздваивается в зависимости от распределения ролей в метафоре: если «осаде» подверглась куртизанка, то победа героя оказывается пирровой, в чем он и сам признается: «казалось невероятным, что все так просто и легко». Если же понимать под «взятием Бастилии» целомудрие и платоническую любовь к Фелисите самого героя, прошедшего инициацию в обреченный на гибель круг аристократов, — тогда историческое событие становится метафорой падения аристократического сословия, ставшего логическим продолжением падения его нравов.

«Бастилия» сложной сетью связей включена в образную систему сборника: в заведении герой наблюдает «кавалера де Севираж», встречающегося в заглавии второго рассказа. Связь дополняется общностью эпохи и мотивом оторванности от исторической реальности, получившим еще более сильное развитие. И если во втором рассказе она возведена в осознанный принцип, то в третьем — уже доведена до мистической экзальтации, контрастно противопоставленной плотскому гедонизму, представленному в «Бастилии». Герой четвертого рассказа Лука Бедо отчасти

[62] Благодарим Р. С. Войтеховича и Г. В. Обатнина за указание на еще одно возможное значение: фр. anche — это язычок в мундштуке кларнета или другого духового музыкального инструмента. С одной стороны, это включает имя в семантическое поле музыки, искусства, с другой — образует игривую метафору с потенциальным множеством эротических значений.

повторит путь первого героя, но затем обретет земное счастье в равном браке. В самом центре композиции сборника помещен рассказ о герое, соединившим любовь к актрисе-куртизанке с идеалистическими представлениями о служении даме. Это менее «земной» герой, чем Лука Бедо, но ему далеко до прекрасного Марка следующей новеллы, который больше любит Богородицу, чем любых земных женщин. Затем вновь аскетизм сменяется плотскими страстями поэта Маркезе, который уступает место бесстрастному Феличе, а венчает композицию Вафил, вновь отказывающийся от земных женщин в пользу богини — на этот раз самой Афродиты. С продвижением к истокам истории любовь приобретает все более благородный и интенсивный характер, а ее различные варианты составляют сложную идейную систему книги. Даже в «любви» целомудренного героя и куртизанки Д'Анш отображается ее противоположность — любовь целомудренного Вафила и Афродиты. В то же время в рассказе могут присутствовать и реминисценции более поздних времен — вплоть до современности, поэтому роковой паук, расторгший объятья героя и Фелиситы, может прочитываться сквозь призму «пауков» Достоевского с их коннотациями развращающего сладострастия [Богач: 8–9; Мочульский: 457], а желтые занавески напоминать о прозе Гаршина.

3.1.2. «Вечер у господина де Севираж»

Второй рассказ сборника был опубликован (наряду с новеллой «Валентин мисс Белинды» под общей шапкой «Два рассказа») в петербургском альманахе «Белые ночи» в июне 1907 г.[63] Действие рассказов происходит в различных историко-культурных пространствах, однако сдвоенную публикацию можно объяснить типологической схожестью главных героев: оба безответно влюблены в светскую львицу, причем их любовь возвышает низкую реальность и сублимирует образ возлюбленной. Они отличаются как от героев, склонных к обычной земной любви, так и от тех, чья любовь направлена на фигуры сакрального значения; они выше тех, в ком говорит одна «природа», но ниже избранников «небес», для которых любовь связана с трансцендентным началом.

В композиции сборника «Севираж» тесно связан с «Бастилией» и развивает его основную тему — игнорирование политической ситуации аристократами, предающимися развлечениям. Мысль о «полнейшем непонимании со стороны королевы и ее окружавших того бесповоротного перелома, который совершился в 1789 г.», представлена в заметке об эпохе революции в «Историческом Вестнике» (1880):

---

[63] Ср. письмо Ауслендера к Чулкову (17 июня 1907 г.): «Дорогой Георгий Иванович, сегодня получил "Белые ночи". Прекрасно вышел сборник. У себя я заметил только одну опечатку, но это неважно» (цит. по: [Богомолов 1995: 305]).

> Какими иллюзиями жили и поддерживали себя в Тюильри <…> можно судить по тому, что через 3 месяца после казни Людовика XVI, в апреле 1793 года Мария Антуанетта еще надеялась, что Дюмурье и войска коалиции не только спасут ей жизнь и освободят ее из заключения, но и возведут ее сына на престол, а ее самое провозгласят регентшей! Ферзен разделял все эти иллюзии <…> Подобно Людовику XVI он видел в 14 июля не более как бунт парижских буржуа [ИВ 1880: 167].

Полагаем, что «французские» рассказы Ауслендера учитывают названную идею и выражают ее на образном и идейном уровнях. Так, домик Севиража, «служивший для любовных и всяких других забав», напоминает увеселительное заведение из «Бастилии», однако теперь интересы общества регламентированы внутренним уставом. Оба текста изображают нравы аристократии — накануне и в разгар революции. В «Бастилии» оторванность от жизни (политической обстановки) подчеркивается театральным антуражем, в «Севираже» — театрализованным поведением героев, не желающих расставаться с беспечной жизнью. Второй рассказ служит как бы продолжением первого, повествуя о дальнейшей судьбе парижского бомонда. В обоих текстах оставлен намек на распространенное в то время увлечение оккультными знаниями и тайными орденами. В «Бастилии» изображен известный в Версале «шарлатан» и астролог Споциони, а в настоящем рассказе — орден Братьев св. Иоанна, исповедующий «горделивое отрицание жестокой действительности». Дневниковая запись Кузмина от 22 мая 1907 г. содержит упоминание о чтении рассказа и обсуждении одного из его ключевых образов:

> отправились к Ивановым <…> Сережа читал «Севиража» <…> был очень доволен, кажется <…> все убеждал Чулкова, что я аристократ захудалый, и бессознательно, смутно стремлюсь к таковым [Кузмин 1905: 364–365].

Полагаем, что Ауслендер подразумевал прежде всего аполитичность и эстетизм Кузмина — черты, свойственные основным героям «Севиража», «захудалым аристократам», стремящимся фантазией отгородиться от реальности. Как отметила Л. Г. Панова, подобный тип героя встречается в рассказе самого Кузмина «“Лекция Достоевского”» (1913). Илья Иванович Кошкин, чей тип исследовательница возводит к гоголевскому Башмачкину, придумывает

> параллельную реальность в виде коллекционирования. Тем поразительнее, что именно в этой параллельной реальности, состоящей из сплошных удовольствий, ему открывается шокирующая семейная тайна, а узнав ее, он больше не может оставаться тем, кем он был раньше, и возвращается из параллельной реальности обратно в жизнь [Панова: 123].

Схожая судьба ожидает главного героя «Севиража», который тоже вернется обратно в жизнь. Закономерно, что рассказ «пленил» Л. Андреева, предложившего М. Горькому пригласить Ауслендера в сборники «Знания» [Богомолов 1995: 271–272] (подробнее см. п. 3.2.3). Установка ордена

на отрицание действительности созвучна идее Ауслендера из более поздней рецензии: «В эпохи кризисов, напряжения, переломов <…> Иные уставшие <…> миражом прошлого хотят заслонить мучительную современность» [Ауслендер 1910б]. Поскольку сам Ауслендер не относил себя к «уставшим» и не отказывался от современности, установка ордена ему явно претила. Зато она согласуется с программой «Гафиза», так описанной Н. А. Богомоловым: «“Гафизитство” представляло собою попытку эстетизированного отрешения от революции <…> попытку замкнуться в сфере чисто художественных и чувственных переживаний» [Богомолов 1995: 97]. Аллюзии на практики «Гафиза» позволяют предположить, что «св. Иоанн» отсылает и к имени Вяч. Иванова.

Другой гафизит, В. Нувель, в письме Кузмину от 4 июля 1907 г. оставил отзыв о «Севираже» и двух других рассказах Ауслендера: «Анархист» (не вошел в сборник) — «очень понравился»; «Валентин» — «более слабый»; «Севираж» — «хорошо написан», но исторически неправдоподобен:

> сомневаюсь, чтобы среди французских легитимистов эпохи революции могли существовать такие подлецы, как Фраже, готовые участвовать в казни всех своих друзей и любовниц, лишь бы сохранить свою голову. Это скорее психология ultra moderne! (цит. по: [Там же: 270]).

В ответном письме (5 июля 1907 г.) Кузмин описал реакцию Ауслендера, указывающую на то, что в работе над рассказом он опирался на исторический материал: «Ауслендер обижен, что Вам понравился “Анархист”, и старается исторически доказать возможность Фраже» [Там же: 272]. Действительно, «Севираж» содержит аллюзии на исторические события, в частности, дело Катрин Тео и «Процесс красных рубашек», происходившие в 1794 г. Отдельные детали рассказа позволяют восстановить его хронологию: действие первой части происходит весной, не позднее смерти Ж.-П. Марата (13 июля 1793 г.), а действие второй части — 7 Фруктидора, т. е. 24 августа 1794 г., поскольку республиканский календарь был введен в октябре 1793 г.[64] В ходе анализа будет показано, как Ауслендер пользуется «историческим» методом, интегрируя детали известных событий в художественное пространство.

Повествование ведется от первого лица, но уже не наивного и ведомого героя, а полноправного аристократа Фраже, описывающего свой круг изнутри. Во время революции избежавшие казни аристократы под прикрытием ненавистных якобинских плащей собираются в домике Севиража, «оставленном <…> благодаря особой милости <…> самого Друга Народа» [Ауслендер 2005: 170]. Проникнув в домик, герой снимает маскировку и облачается в «розовый шелковый костюм» — образ недавнего прошлого, искусственно поддерживаемого «друзьями»:

---

[64] Н. А. Богомолов заметил, что в 1907 г. «свои письма <…> Ауслендер помечает датами французского республиканского календаря в связи с работой над произведениями из времен Великой французской революции» [Богомолов 1995: 305].

> Я нашел <…> пышный парик с голубой лентой, шпагу, правда, с поломанной рукоятью, мушки в виде сердец, бабочек и цветов и, наконец, пудру <…> И я чувствовал, как вместе с одеждой возвращаются ко мне прежние легкость, остроумие, изящество, веселость, красота, беззаботность [Там же: 170–171].

«Слежавшийся» костюм и «поломанная рукоять» шпаги символизируют упадок привилегированного сословия и подчеркивают бутафорский (театральный) характер происходящего. Ритуальное переоблачение преображает самоощущение героя и переносит его в искусственный мир, за пределами которого Фраже носит «отвратительную маску санкюлота»[65]. Герой «Записок Ганимеда» после одного из пиршеств делает аналогичное замечание: «мы спустились вниз, чтобы <…> одеть маски, подразумевая наши истинные лица только тогда, когда мы поднимаемся в круглую комнату пиршеств» [Ганимед: 19]. Ганимед не принял идеологию общества и написал донос, повлекший его гибель. В настоящем рассказе функция неприятия идей ордена отведена второстепенному персонажу, хотя судьба ордена не менее трагична, чем судьба общества из «Записок Ганимеда».

В домике Севиража своеобразно реализуется ситуация «Пира во время чумы», но если герои Пушкина оплакивают погибших, а молодой человек предлагает почтить память друга «*как будто б* был он жив» [Пушкин IV: 373], то братья ордена говорят «о покойных друзьях, *как о живых*», отгораживаясь от «трагической действительности» «приятными выдумками» [Ауслендер 2005: 171–172][66]. Кроме погружения в прошлое, атмосфера собраний (как в «Записках Ганимеда») отмечена вином и чувственностью. Как и в «Бастилии», путь к эротическому приключению ведет через «узенький темный коридор» — в «маленькую комнату». В ней Фраже встречается с прекрасной Монклер, возбуждающей в нем «чувство любви, опасности и сладкой веры» в «пустые, лживые слова». Готовность Фраже поверить в них напоминает пушкинскую формулу «я сам обманываться рад», а готовность ответить на призыв (замужней) Монклер характеризует его отношение к возлюбленной. Вернувшись в общество, любовники застают его за слушанием стихов поэта Жарди, читающего «металлическим голосом». Ю. Е. Галанина, Е. В. Глухова и Е. Е. Чугунова-Полсон в комментарии к переписке А. Блока и Л. Менделеевой упоминают рассказ Ауслендера

> «Вечер у господина де Севираж» (1907), герой которого оказывается вовлеченным в любовные приключения «очаровательной» госпожой Монклер,

---

[65] Мотив артефакта, переносящего героя в Иное, по замечанию Л. Г. Пановой, оказывается ключевым и для «“Лекции Достоевского”» Кузмина: «Пропуском в прошлое “внуку” служит случайно приобретенный им “наследственный” артефакт — фонографическая пластинка с записью ссоры деда и его жены» [Панова: 120].

[66] Приведем пример «выдумки»: «австриячка выдала себя головой, хлопнув дверью так, что все подвески на люстрах зазвенели <…> А как посмотрел король на Куаньи, который не мог сдержать улыбки» [Ауслендер 2005: 171]. Ср. у Е. В. Морозовой («Мария Антуанетта»): «Фаворитом двора Марии Антуанетты являлся герцог де Куаньи <…> молва же приписывала ему любовную связь с королевой и даже отцовство королевского сына» [Морозова: 71].

женой «прекрасного» поэта Жарди, читающего свои стихи, как и Блок, «металлическим голосом» [Блок-Менделеева: 244].

Участница третьей субботы (28 октября 1906 г.) театра Комиссаржевской, актриса В. П. Веригина, вспоминала, что на этом вечере «Блок читал <…> особенным металлическим звуком голоса» [Веригина 1961: 311]. Если Ауслендер присутствовал на этой субботе, то вполне мог использовать названную черту Блока для образа Жарди[67]. Однако никаких свидетельств того, что Монклер — жена Жарди, в тексте нет. Приведем стихи Жарди:

Любви утехи длятся миг единый.
Любви страданья длятся долгий век.
Как счастлив был я с милою Надиной;
Как жадно пил я кубок томных нег;

Но, ах, недолго той любови нежной
Мы собирали сладкие плоды.
Поток времен несытый и мятежный
Смыл на песке любимые следы.

На том лужке, где вместе мы резвились,
Коса скосила мягкую траву;
Венки любви, увы, уже развились,
Надины я не вижу наяву,

И долго после в томном жаре нег
Других красавиц звал в бреду Надиной,
Любви страданья длятся долгий век,
Любви утехи длятся миг единый [Ауслендер 2005: 173].

Полагаем, что стихотворение служит ключом к рассказу и выполняет роль «текста в тексте», содержащего в сжатом виде главную мысль произведения. Автор текста, М. Кузмин, упоминал о нем в дневниковой записи от 20 сентября 1906 г.: «я ему <Ауслендеру. — *А. С.*> для рассказа написал стишки» [Кузмин 1905: 226]. Эпиграф, использованный Кузминым при отдельной публикации, указывает на первоначальный источник текста — романс «Plaisir d'amour» (радость любви) из новеллы Ж.-П. Клари де Флориана «Célestine» (1784) [Florian: 123]. Таким образом, оригинал текста хронологически близок к изображаемой эпохе, хотя Ауслендер не называет его действительного автора и сдвигает изначальные смыслы. Помещенные в революционный контекст рассказа, стихи получают коннотации, предсказывающие судьбу наслаждающейся «утехами любви» аристократии, подчеркнутую мотивом «косы» — традиционного атрибута смерти. Примечательно, что в пушкинском «Пире во время чумы» «задумчивая Мери» тоже поет песню о расставании с любимым, но в ней коса символизирует бурную жизнь: «И сверкали в светлом поле // Серп и быстрая

[67] Подробнее о присутствии Ауслендера на этой субботе см. п. 3.1.3.

коса» [Пушкин IV: 374][68]. Ауслендер обыгрывает не только пушкинскую ситуацию, но и отдельные сюжетные ходы и мотивы.

Так, казавшийся «задумчивым и расстроенным» Гавре словно считывает названные коннотации и нарушает порядок: «я не заметил необходимой рифмы — гильотина». Замечание Гавре сродни протесту Ганимеда, утверждавшему, что в собраниях поклонников Эроса «есть бесстыдство», а его последующая участь перекликается с судьбой другого героя «Записок Ганимеда» — Музы. Поведение Гавре обусловлено недавней казнью его возлюбленной и друга, заставившей его переоценить идеологию ордена. Его замечание, напомнившее о страшной действительности, вызывает вмешательство канцлера:

> безумец, вы забыли священную клятву пред божественной чашей Иоанна <…> Ваше малодушие граничит с предательством. Братья, обойдите молчаливым презрением эти дикие слова <…> Маркиза де-Гавре больше не существует среди наших друзей [Ауслендер 2005: 173].

Исторический контекст рассказа позволяет провести параллели с действительным тайными обществами времен революции. Так, название ордена, соблюдение его членами некой клятвы и наличие должности канцлера может намекать на одну из множества масонских организаций, действовавших во Франции. Согласно энциклопедическому изданию,

> система Строгого послушания предписывала «безусловное, слепое повиновение», степень мастера иоанновских лож — «любовь к смерти» и т. д. <…> Покровителем этих степеней почитается святой Иоанн Креститель <…> и главным торжеством считается Иоаннов день, 24 июня, являющийся общим орденским праздником [Масоны II: 74–76].

Факт стремления аристократии вступать в масонские ложи описан, в частности, в заметке «Магия и масонство во Франции XVIII века», опубликованной в «Историческом вестнике» в 1901 г.:

> явились в 1789 г. около семисот лож в полной деятельности <…> аристократия стала массами поступать в ложи для самоувеселения <…> Большая часть братьев масонов XVIII века принадлежала к главным родам Франции, которых дополняли почти все ученые философы и литераторы [ИВ 1901: 730, 731].

Полагаем, что в изображении ордена Братьев Св. Иоанна Ауслендер использует исторический (масоны), литературный («Записки Ганимеда», «Бастилия») и биографический («Гафиз») материал, создавая сложный и многозначный образ. Многозначность традиционно поддержана авторским умолчанием: характер ордена и его цели, тексты устава и «священной клятвы» остаются за рамками сюжета. Читателю приходится довольствоваться тем знанием, что члены ордена предаются «приятным выдумкам»

---

[68] Ср. также ритмику и семантику двух первых стихов с пушкинскими («Любовь одна — веселье жизни хладной»): «Она <любовь — *А. С.*> дарит один лишь миг отрадный, // А горестям не виден и конец» [Пушкин I: 383].

о прошлом (придворным сплетням), пьют вино, слушают стихи и отрицают жестокую действительность. Не выясненной остается и причина «особой милости» Друга Народа к Севиражу.

В следующей части рассказа «Комитет Спасения» назначает Фраже свидетелем гильотинирования, чтобы придавать «тень законности их гнусным убийствам». В седьмой день Фруктидора (24 августа) он является на площадь Революции для присутствия при казни сорока аристократов, приговоренных по процессу заговора «Святой Девы». Духовно-религиозные мотивы, которых не было в первом рассказе, постепенно сдвигают центральную тему сборника (любовь) в поле более возвышенных ассоциаций. Думается, что заговор «Святой Девы» намекает на историческое лицо — пророчицу-милленаристку Катрин Тео, называвшую себя и «Девой», и «Богоматерью», и «Новой Евой». Известный деятель революции Марк Вадье 15 июня 1794 г. объявил в Национальном Конвенте о раскрытии секты заговорщиков, включавшей «роялистов, ростовщиков, эгоистов, палачей, контрреволюционеров обоих полов»: «мистики, месмеристы, эмигранты» и даже Фридрих Вильгельм Прусский, по словам Вадье, были связаны с этой группой [Garett: 215]. Секта Катрин Тео упоминается и в современном Ауслендеру источнике (Революционный невроз. 1906)[69]:

> секта позаимствовала некоторые из своих обрядов от фран-массонов <…> жаждущие посвящения подводились со скрещенными на груди руками к подножию трона Богоматери <…> число адептов быстро разрослось <…> Екатерина <…> вдруг прониклась <…> обожанием к Робеспьеру, который <…> стал одним из двух духовных сынов Богоматери. Комитет общественной безопасности, проведав, что якобинский генерал, сам того не подозревая, скомпрометировался в этой глупой секте, ускорил события и распорядился арестом Екатерины со всей ее полоумной свитой [Кабанес-Насс: 539–541].

Девятого Термидора (27 июля) 1794 г. Вадье сообщил, что под матрасом Тео было найдено письмо, провозглашавшее Робеспьера «Иоанном Крестителем нового культа», а на следующий день Робеспьер был казнен [Garett: 216][70]. В свою очередь, Катрин Тео скончалась в тюрьме месяцем позже, а «что касается ее сотоварищей, то им удалось избежать суда, несколько раз откладывавшегося» [Кабанес-Насс: 541]. Как видно, Ауслендер не стремится к полной документальности, хотя использует детали действительных событий для создания исторически правдоподобного образа.

Во время казни Фраже видит братьев ордена, очевидно, осужденных по делу «Святой девы». Герой спокойно встречает улыбку Монклер, чье хладнокровие — «твердо и легко поднялась» на эшафот — и предсмертная

---

[69] Мы ссылаемся на книгу 1998 г., текст которой печатается по изданию 1906 г. [Кабанес-Насс: 252].

[70] В. В. Максаков пишет, что «Робеспьер 7 мая 1794 г. выступил в Конвенте с большой речью в пользу культа “верховного существа”», однако едва ли он претендовал на роль «Иоанна Крестителя» этого культа [Максаков: 95].

фраза, — «Вы не слишком любезны, гражданин палач», — весьма вероятно, обыгрывают малодушие и известную фразу графини Дюбарри, произнесенную в таких же обстоятельствах. Ср. в «Записках палача» А. Сансона (1863):

> Подсудимая при виде гильотины упала в обморок, и я приказал тотчас же внести ее на эшафот. Но едва <…> сознание снова явилось к ней <…> она <…> стала кричать: «Нет, нет, погодите! Еще минуту, господа палачи, еще хоть минуту, прошу вас!» [Сансон: 331–332][71].

Напомним, что Дюбарри, будучи в молодости проституткой, пользовалась псевдонимом Ланж, что проводит параллель между и ней m-lle Д'Анш из «Бастилии». Образ Монклер, с точки зрения принадлежности к чувственному миру, где любовь понимается как светская утеха, тяготеет к паре Ланж–Д'Анш. Но ее невозмутимость перед лицом смерти сближает ее с другой известной фигурой, чья казнь также описана в «Записках палача» — с Шарлоттой Корде, героиней следующего рассказа [Там же: 226–228]. При такой трактовке получает объяснение и упоминание Друга Народа — второго героя следующего рассказа. Как в «Бастилии» был назван кавалер де Севираж, так в «Севираже» суггестивно присутствуют герои следующей за ним «Литании». Стоицизм Монклер может выражать и общее для многих жертв террора презрение к смерти («большая часть осужденных умирала со стоической твердостью» [Кабанес-Насс: 332]), хотя думается, что возлюбленная Фраже хранит верность ордену.

Достойна внимания и другая деталь: в толпе людей Фраже замечает Гавре, вероятно, избежавшего казни благодаря исключению из ордена и принятию действительности. Но возможно и другое — историческое объяснение: 17 июня 1794 г. на площади Нации состоялась казнь по «Процессу красных рубашек», унесшая жизни 54 человек (в их числе Сесиль Рено — третья героиня следующего рассказа). Организатор заговора, барон Жан де Бац избежал ареста и присутствовал при казни своих товарищей:

> последних накрывает Комитет общественной безопасности, и они восходят на эшафот, не выдав, однако, ни одной из своих тайн <…> Де Бац лично присутствовал при казни своих единомышленников, в первом ряду зрителей [Кабанес-Насс: 332].

В «Севираже» казнь происходит 24 августа на площади Революции, и казнены 40 человек. Как и в случае с Катрин Тео, Ауслендер словно использует отдельный яркий штрих исторического события (присутствие на казни одного из членов заговора) для собственного сюжета. Подобный метод призван обеспечить рассказу упомянутую Кузминым «историческую возможность», а не документальность, отсекающую дополнительные смыслы. Заметим, что приведенный фрагмент рассеивает сомнения Нувеля

---

[71] Мы ссылаемся на издание 2019 г., воспроизводящее перевод П. А. Ландсберга 1863 г. Помимо «Записок палача», описанный эпизод и фраза встречаются в «Идиоте» Ф. Достоевского.

о психологии ultra moderne и объясняет реакцию Ауслендера. Учитывая названный контекст, а также разочарование Гавре в идеях ордена, его близость к герою «Записок Ганимеда» и отсутствие в числе осужденных, можно предположить, что это он написал донос на бывших друзей.

Вернувшись домой, Фраже пишет любовную записку казненной Монклер, в которой, как бы продолжая игру ордена «упоминать о покойных друзьях, как о живых», назначает ей свидание. Так искусственная любовь Монклер получает соответствующий отклик. Положив записку в резной ящичек «обитый внутри желтым бархатом, к уже целому десятку совершенно таких же писем», герой принимается за доказательство математической теоремы. Ящичек выступает сжатым образом маленького домика Севираже — оба суть изящные пространства для светских игр: литературной и чувственной. Но если в начале рассказа изящный артефакт помогал герою перенестись в Иное, то теперь он символизирует удаление Фраже от Иного. Ушедшая в прошлое придворная жизнь с ее сплетнями и мимолетными чувственными связями помещается в замкнутое пространство, а герой принимает трагическую действительность и продолжает жить. По мнению З. Г. Минц, «глубинный смысл рассказа» заключается в следующем:

> В конечном итоге «реальными» (= не мгновенными) оказываются *только тексты*: любовное письмо, спрятанное в шкатулке, и доказанная теорема. Рожденные страшной реальностью и творчеством мужественно-холодного лицемера, они преобразились творчеством в Красоту — единственную истинную ценность, способную сохраниться в истории [Минц 2004: 220].

Развивая мысль Минц, Н. А. Богомолов полагает, что

> не менее возможно и иное чтение: герой силой вечной Красоты противостоит безумию революции и не дает разрушить свою личность ни ежеминутному ужасу грозящей смерти, ни злобе и мести [Богомолов 2010а: 437].

Следует согласиться с Богомоловым, ведь Фраже вовсе не думает прятаться от реальности в «текстах» или «приятных выдумках», напротив, он ищет себя в новой действительности и строит планы воздействия на нее. Упомянутое Минц «лицемерие» героя обусловлено «благоразумием и твердой верой в то, что настанет час, когда можно будет сбросить маску и нанести смертельный удар ненавистной революции» [Ауслендер 2005: 174]. Не способные принять новую действительность члены ордена уходят в прошлое вместе с погибающей культурой, а способный к переменам Фраже (его занятия математикой начались «в эти тяжелые дни»), продолжает свой путь. В этом отношении он близок герою последнего «французского» текста, Луке Бедо, пережившего революцию благодаря способности адаптироваться к новым условиям и искренно любить. Примечательно, что и сохранивший жизнь Гавре нарушил правила ордена из-за искренних чувств к погибшим возлюбленной и другу.

Художественно выраженная в «Севираже», мысль о «дурмане грез и мечтаний», закрывающем действительность, встречается и в более поздней рецензии Ауслендера на книгу «Любовной лирики XVIII в.»:

> Перечитывая эти нежные песенки, эти пасторали, задаешь себе вопрос <…> уже ли только простодушными пастухами и томными пастушками были все эти безумно-жестокие, ненасытимо-развратные, фантастические в преступлениях и подвигах своих герои и героини царствований Елизаветы, Екатерины, Павла <…> И вот, если почувствовать этот сладкий дурман поэзии, многое становится понятным и объяснимым <…> Этот дурман грез и мечтаний окутывает XVIII век <…> Вчерашние дикие бояре притворяются <…> французскими любезниками <…> грезят во всем, не различая уже, где красивый вымысел, где <нрзб.> действительность. Грубые развратники притворяются нежными пастушками, и с мечтательной томной улыбкой смотрят на отданных во власть их жестокой прихоти крепостных Психей и Милен [Ауслендер 1910б].

В рецензии речь идет о России XVIII в., однако истоком описанных веяний и образцом для подражания названа европейская культура: «французские любезники», Психеи и Милены. Французские аристократы XVIII в., конечно, не были «вчерашними дикими боярами», однако их неспособность отказаться от собственного «красивого вымысла», сыгравшая не последнюю роль в Революции, наглядно изображена в настоящем рассказе. Другая идея рассказа — о преодолении трудностей путем их принятия — была сформулирована Ауслендером в рецензии на «Эме Лебефа», выражающей и его отношение к идеям французской и российской революций. Описывая жизнь Эме, которую он назвал практической программой оппозиции, Ауслендер пишет (курсив наш):

> Мы <…> не можем не усмотреть в этом блестящем призыве к индивидуальному освобождению посредством *радостного приятия всего мира, всех возможностей*, того же протеста против социалистических идеалов, во имя которых теперь идет борьба, <…> каким являлась вся жизнь Эме и других с ним против идей французской революции [Ауслендер 1907д].

Таким образом, протест «против нивелирующих революционных идей», который критик увидел в образе Эме, как нам кажется, выражен и в поведении Фраже, готового к принятию всего мира и всех возможностей. Это не значит, что Фраже — двойник кузминского героя, ведомого, как отметил Ауслендер «ненасытимой жаждой новых наслаждений». Стремления Фраже направлены к любви (Монклер), мудрости (математика) и красоте (изящный костюм, шкатулка), а его способность к внешним переменам при сохранении внутренней свободы позволила ему сохранить жизнь.

Подводя итог, напомним, что Ауслендер «старался исторически доказать возможность Фраже», — именно возможность, а не действительное существование. Установка на правдоподобие описанных в рассказе событий достигается с помощью упоминания исторических реалий (Друг Народа, Куаньи, австриячка, улица Дофина, Фруктидор и т. д.), а также использования отдельных деталей действительных событий: таковы дело Катрин Тео и «Процесс Красных рубашек»[72]. Подобная контаминация

[72] Напомним, что, как показала Н. А. Евсина, в романе «Пугачевщина» (1928) Ауслендер также стремится быть «максимально близким к исторической правде»,

характерна как для всего рассказа, так и для отдельных образов. В частности, в образе отрицающего действительность «ордена» использованы и нравы французской аристократии, и черты «Гафиза» и оккультных обществ времен Революции. При этом Ауслендер не эксплицирует свою позицию, не расставляет акценты, практически не описывает психологию и мотивы героев, оставляя возможность для множественных интерпретаций. И все же авторская точка зрения поддается восстановлению на идейном уровне рассказа, учитывающем различные семиотические пласты.

3.1.3. «Литания Марии девственнице из Каенны»

Третий рассказ «Золотых яблок», посвященный Л. Д. Блок, был впервые опубликован в № 26 газеты «Утро России» (16 октября 1907 г.) и датирован июлем 1907 г. В это время Ауслендер с Кузминым проживали в имении Варвары Алексеевны в Окуловке и писали «в четыре руки» (цит. по: [Богомолов 1995: 306]), и дневник Кузмина датирует рассказ 22 июня (но рукопись еще перебелялась). Следует сказать несколько слов о событиях, предшествовавших написанию «Литании» и получивших отражение в ряде других рассказов. Вхождение Ауслендера в круг театра В. Ф. Комиссаржевской и его недолгий роман с Л. Д. Блок до сих пор не становились предметом исследования.

По воспоминаниям А. А. Дьяконова, артиста и секретаря Комиссаржевской, в октябре 1906 г. она «сделала попытку привлечь к своему театру деятелей нового искусства» — так возникли ее «субботы» [Дьяконов: 187]. Актриса В. П. Веригина пишет в мемуарах, что на субботы «приглашались все наиболее значительные новые литераторы и поэты, для того чтобы актеры, общаясь с ними, находились в сфере влияния нового искусства» [Веригина 1961: 311]. Дневниковая запись Кузмина от 13 октября 1906 г. упоминает визит Сомова, получившего «официальное приглашение от Коммиссаржевской», а на следующий день Кузмин был у Ивановых, чтобы «узнать, получили ли они повестку от Коммиссаржевской» и удобно ли ему туда явиться, — «уговорились ехать вместе» [Кузмин 1905: 240]. Всего состоялось три «субботы», на которых литераторы и поэты читали свои произведения при поддержке творческой молодежи — «кружка молодых»:

> 14 октября Блок читал «Короля на площади» <…> 21 октября «кружок молодых» при свете факелов исполнил «Дифирамб» («Факелы») Иванова; 28 октября Сологуб прочел «Дар мудрых пчел», Брюсов и Иванов — новые стихи [ИРДТ VII: 328].

Несмотря на участие Ауслендера в «кружке молодых», у нас нет сведений о его присутствии на первых двух «субботах», хотя в дневниковой записи от 27 октября Кузмин отметил: «Сереже ужасно хочется к Коммиссаржевской,

---

однако «используя материал из “Пугачева и его сообщников” <Н. Ф. Дубровина. — *А. С.*>, Ауслендер творчески перерабатывает его» [Евсина 2013а: 133–134].

но я не решаюсь его привести прямо» [Кузмин 1905: 250]. На следующий день состоялась третья «суббота», присутствие Ауслендера на которой можно предположить, во-первых, основываясь на упоминании Кузмина о том, что Брюсов «просил прислать прозу, и Сережу присылать тоже» [Там же: 251]; во-вторых, на воспоминаниях Дьяконова, так описавшего характер «суббот»:

> По субботам, по окончании дневных репетиций, новые силы театра, объединившись в “кружок молодых”, приготовляли зал для гостей <…> Вечером встречали гостей — поэтов, писателей, художников, драматургов, критиков, журналистов <…> Друзья театра, молодые поэты и художники М. Кузмин <…> С. Ауслендер <…> оказывали всяческое внимание молодым артисткам театра [Дьяконов: 82];

в-третьих, после чтения Сологубом «Дара мудрых пчел», согласно воспоминаниям Веригиной, Блок читал стихи «особенным металлическим звуком голоса» [Веригина 1961: 311], что, как полагают исследователи, нашло отражение в образе поэта Жарди (см. п. 3.1.2); в-четвертых, в некрологе Комиссаржевской сам Ауслендер пишет как очевидец, что «для многих останутся незабвенными эти субботы, где Комиссаржевская бывала не только милой хозяйкой, но и <…> соратницей всех окружавших ее искателей» [Ауслендер 1910и: 21].

Закономерно, что вскоре он был приглашен и на более интимный «Вечер бумажных дам», организованный актрисами в честь премьеры блоковского «Балаганчика» 30 декабря 1906 г. в квартире В. В. Ивановой. Не позднее этой даты состоялось знакомство Ауслендера и Л. Блок, о чем свидетельствует дневник Кузмина:

> После «Балаганчика» <…> Иванова все агитировала за маскарад <…> У Ивановых был я, Сережа, Сапунов, Нувель, Блоки, Мейерхольды, Сюннерберг, Городецкий, Пронин, Веригина, Мунт [Кузмин 1905: 294].

Как пишет Веригина, «на том же вечере в первый раз мы встретились с молодым писателем Сергеем Ауслендером» [Веригина 1961: 325]. Возможно, присутствие Ауслендера на третьей «субботе» не привлекло внимания актрисы, но ее воспоминания оказываются ценным источником, описывающим характер отношений в образовавшемся литературно-артистическом кружке и положение в нем Ауслендера:

> Центром этого круга была блоковская Снежная дева <…> Не один Блок был «серебром ее веселий оглушен, на воздушной карусели закружен, легкой брагой снежных хмелей напоен», но также Городецкий, Мейерхольд, Ауслендер и другие <…> Снежной девой была Вера Иванова <…> и у ее шлейфа <…> склонялся поэт Городецкий <…> Сергей Ауслендер — Валентин мисс Белинды — еще менее реальными цепями был прикован к шлейфу своей «дамы» — то был только «луч, протянутый от сердца» <…> В один из вечеров <…> Мы с Любовью Дмитриевной и Ауслендером сидели на розовом диване. <…> по левую сторону камина сидели Н. Н. Волохова, Блок и еще кто-то [Там же: 326];
>
> С Таврической от Вячеслава Иванова и с Васильевского Острова от Сологуба

мы шли обычно <…> пешком. Блок, Ауслендер, Мейерхольд и Городецкий провожали четырех дам — Волохову, Иванову, Мунт и меня <…> Наша жизнь того периода также проходила в некоем нереальном плане — в игре. После «Балаганчика», на вечере Бумажных дам, маски сделали нашу встречу чудесной, и мы не вышли из магического круга два зимних сезона, пока не расстались [Там же: 331];

За несколько дней до отъезда Вера Викторовна позвала к себе обедать самых близких из нашего кружка: Волохову, Л. Д. Блок, А. А. Блока, Городецкого, Мунт, Ауслендера, Мейерхольда и меня <…> В последний раз мы сидели все вместе на розовом диване, в последний раз дурачился Городецкий, приставая с какими-то нелепыми россказнями к Сергею Ауслендеру [Там же: 339];

Городецкий в этот период шутя называл меня своей женой. Началось это так: однажды он и Ауслендер провожали меня из театра к Сологубу, и Городецкий сказал извозчику: «Свезите нас, пожалуйста, меня, жену и сыночка Ауслешу». У Сологуба он вполне серьезно отрекомендовал нас так каким-то незнакомым гостям [Там же: 343].

Приведенные цитаты свидетельствуют, что Ауслендер близко сошелся с актрисами, четой Блок и Мейерхольдом, — с Городецким он был уже знаком по «Гафизу». Некоторое подобие идей «Гафиза» можно усмотреть в театрализованной природе встреч кружка и в стремлении к осмыслению жизни через призму литературных образцов (стихов Блока). Д. Е. Максимов так описал идейный контекст и характер собраний: «в атмосфере скользящей и легкой игры, вдохновенной забавы, изящной влюбленности, домашних маскарадных вечеров и театрализованных импровизаций участники кружка опьянялись своей молодостью и бездумным весельем» [Веригина 1961: 306–307]. Однако не все участники кружка воспринимали вновь образующиеся отношения лишь как «легкую игру». Так, по замечанию Ю. Е. Галаниной, Е. В. Глуховой и Е. Е. Чугуновой-Полсон, завязавшийся в это время роман Блока и Волоховой жена поэта «переживала тяжело» и «даже подумывала о том, чтобы разъехаться с мужем и уйти к Чулкову» [Блок-Менделеева: 243, 272]. В другой работе Галанина добавляет, что

Свою боль Любовь Дмитриевна не показывала, решив победить ее иным способом. Г. И. Чулкова сменил двадцатилетний студент С. А. Ауслендер. Ей казалось, что она просто действовала по правилам, принятым в модернистских кругах, на «Башне» Вяч. Иванова или в среде московских символистов [Галанина 2009: 78][73].

Ауслендер не мог оставаться не вовлеченным в общие для кружка практики, на что указывают и посвящения двух написанных в этот период рассказов: Л. Д. Блок («Литания») и В. П. Веригиной («Флейты Вафила»). Дневник Кузмина содержит упоминания об эмоциональном состоянии

[73] Примечательно, что если Ауслендер был участником «Гафиза», то Л. Блок была приглашена в его женский аналог — организованный Л. Д. Зиновьевой-Аннибал кружок «Фиас» [Богомолов 1995: 75–76].

Ауслендера, вероятно, обусловленном, событиями в кружке. Так, спустя неделю после «Вечера бумажных дам» (6 января) Кузмин зафиксировал сожаление Ауслендера о несостоявшемся маскараде, запланированном актрисами: «Дома был один Сережа, чем-то мучающийся и не говорящий об этом, хотя это стоит у него на губах <…> Сережа вздыхал, жалел о несостоявшемся маскараде, но не открылся», а на следующий день «Сережа пришел к какому-то чрезвычайному решению» [Кузмин 1905: 304]. 8 января Кузмин описал перемену атмосферы в театре — «погасло увлечение и начались интриги» — и отметил, что «Сережа в театре не был» [Там же: 305]. 10 января Кузмин вновь зафиксировал, что Ауслендер «в театр не поехал», зато еще через три дня «бедный Сережа поехал на Мастерскую»[74], откуда вернулся вместе с Городецким «в четвертом часу» утра, разбудив Кузмина [Там же: 306–307].

Записи следующих месяцев нередко упоминают встречи Ауслендера с Блоком и актрисами, происходившие вне театра. Приведем несколько примеров: 30 января «Сережа и Блок поехали к Веригиной»; 6 февраля «Сережа, Блок и две актрисы куда-то уехали»; 7 февраля «за Сережей заезжали Блок с Волоховой, Городецкий»; 23 марта Ауслендер «отправился к Блоку»; 26 марта Кузмин «пошел к Блоку», где были «Сережа и Веригина»; 25 апреля Кузмин отметил, что во время его посещения Блоков «Любовь Дмитриевна была очень грустна, чуть не плакала»; 1 мая «Сережа читал свой рассказ, долго беседовали. Сережа изнывал» [Там же: 316, 318, 337, 338, 340, 345, 351, 354]. Наконец, 2 мая Кузмин сделал запись, позволяющую выдвинуть предположение об эмоциональном состоянии Ауслендера. В этот день он посетил Сомова, где «уже были Блоки <…> и Сережа. Читали <…> последний Сережин рассказ <…> Было уютно. Любовь Дмитриевна была очень мила и трогательна; она очень любит Сережу» [Там же: 354]. Приведенные записи говорят о том, что между Ауслендером и Л. Блок завязались романтические отношения, что уже отмечалось в исследовательской литературе:

> Весной 1907 г. Л. Д. Блок была увлечена С. А. Ауслендером <…> В свою очередь, Ауслендер посвятил Л. Д. Блок рассказ «Литания Марии девственнице из Кайенны» <…> Отголоски этого увлечения отразились в рассказе Ауслендера «Вечер у господина де Севираж» [Блок-Менделеева: 235, 244].

Во второй половине мая Л. Блок уехала в Шахматово, и ее письма за этот период содержат дополнительные сведения о романе с Ауслендером. В письме к мужу от 19 мая она пишет, что

> Получила уже письмо от Ауслендера, где он рассказывает свою повесть о Шарлотте Корде, кот<орую> пишет по моему «заказу». Это напоминание о нем вызвало в моем притупленном состоянии следующую блестяще пошлую

[74] По воспоминаниям Веригиной, «театр ремонтировался, и гостей пришлось принимать на Мастерской в помещении Латышского клуба, там же, где шли репетиции» [Веригина 1961: 311].

фразу, обращенную к нему <…> «Вы мне напоминаете нежную весеннюю фиалку, кот<орую> так жалко рвать; а все ж я их… срываю…»[75] [Там же: 243].

Согласно воспоминаниям Л. Блок, в 1907 г. Блоки не скрывали друг от друга своих любовных увлечений, и период «Снежной маски» оставил в ее памяти картины ярких любовных переживаний, запечатленные в ее мемуарной прозе как важный жизненный этап: «эта зима была какая-то передышка, какая-то жизнь вне жизни. И как же не быть ей благодарной» [Менделеева: 61]. По сравнению с темпераментной и уже опытной 27-летней женщиной 20-летний Ауслендер выглядел застенчивым девственником — «фиалкой». Несомненно, Л. Блок приходилось с этим считаться, и такие «блестяще пошлые фразы» едва ли звучали в присутствии юного писателя, который мог смотреть на свои отношения с актрисой совершенно иначе.

Думается, что Ауслендер видел в ней яркую свободолюбивую и независимую личность, способную к самореализации в искусстве (театр), жизни и, возможно, даже в истории, подобно тому, как Шарлотта Корде стала в один ряд с Юдифью и Орлеанской девой. Стремление к «героическому плану» в актерской карьере Л. Блок отмечала в воспоминаниях [Там же: 44], и вполне вероятно, что Ауслендер создал в своем рассказе психологический этюд, скрестив сюжет о тираноборстве с сюжетом о защищающейся оскорбленной невинности[76]. В «Литании» Марат представлен таким же сластолюбцем, как аристократы в первом рассказе, и причины его гибели как бы зеркально отражают причины гибели старой аристократии; напротив, Ш. Корде достигает высшей чистоты. На этом преображение «любви» в истории французской революции заканчивается, и следующая повесть начинает этот цикл заново на другом уровне.

21 мая Л. Блок сообщила мужу, что написала Ауслендеру «кокетливое, но отеческое» письмо, а 6 июня заверяла, что «Ауслендеру не будет отвечать на письмо, кот<орое> получила в прошлый раз» [Блок-Менделеева: 244, 258]. 10 июня А. Блок приехал в Шахматово и провел там следующие 10 дней, а Ауслендер тем временем дописывал «Литанию», что отмечено в дневнике Кузмина: 19 июня «Сережа томится “Шарлотой”», 22 июня «Сережа кончил “Шарлоту”» [Кузмин 1905: 372, 373]. После отъезда мужа Л. Блок снова заверила его (23 июня), что «с Ауслендером не будет кокетничать» и напишет ему «серьезное письмо о его рассказе», имея в виду

---

[75] Спустя несколько месяцев в схожей образности отношения с Ауслендером будет описывать Нина Петровская в письмах к Брюсову. Ср. в письме от 27 сентября 1907 г.: «У него весь облик такой, и лицо, и глаза, и руки, что нельзя смотреть без печали. Точно надломленный белый цветок»; и в письме от 7/20 марта 1908 г.: «Но эту душу *я возьму*, я так хочу» [Петровская 2004: 241, 259].

[76] Примечательно, что позднее, в 1916 г. Л. Блок так описывала свое участие в постановке пьесы Ауслендера «Изумрудный паучок»: «я в первый раз играла большую роль и имела успех» (цит. по: [Галанина 2009: 228]).

первую часть рассказа[77] [Блок-Менделеева: 261]. Но спустя три дня (согласно нашей датировке, 26 июня 1907 г.[78]) в ее письме к мужу звучит удивление тем, что Ауслендер оказывает знаки внимания Веригиной:

> Я получила письмо от Веригиной, где она меня называет сфинксом и прекрасной молодой колдуньей, вдруг, под конец Ауслендер ей пишет «милые романтические письма». Я от него еще не получала продолжения. Как только я начинаю больше работать, я перестаю думать о «романах»! [Там же: 234]

29 июня Л. Блок «получила рассказ Ауслендера, хуже, чем он мог бы быть по началу, но все же нравится» [Там же: 265]. Наконец, в письме от 9 июля, осмысляя романы с Чулковым и Белым, она признается мужу: «Как бы мне хотелось, чтобы мои отношения к Ауслендеру сложились в твоем духе! Он ведь несомненно хороший… хотя это я про всех говорила!..» [Там же: 271]. Полагаем, что Л. Блок имела в виду желание выстроить отношения с Ауслендером по модели «поэт и муза»: в нее вполне укладывается литературный «заказ» Л. Блок, а возвышенный образ вдохновительницы (или Прекрасной Дамы) коррелирует с образом Ш. Корде в «Литании». В ответных письмах Блок не касается увлечений жены, но его более поздняя (27 октября 1912 г.) дневниковая запись фиксирует роман с Ауслендером[79]:

> Ответ на мои никогда не прекращавшиеся преступления были: сначала А. Белый, которого я, вероятно, ненавижу. Потом — гг. Чулков и какая-то уж совсем мелочь (А<услендер>), от которых меня как раз теперь тошнит [Блок VII: 170].

Через Чулкова Ауслендер получил от Л. Андреева приглашение к участию в сборниках «Знания» (см.: [Богомолов 1995: 273]). 24 июня он ответил Чулкову и предложил свой новый рассказ:

> Ваше предложение относительно «Знания» меня ошеломило. Меня тешит и забавляет мысль попасть в неприступную крепость врагов. Как раз сегодня кончил переписывать новый рассказ о Шарлотте Кордэ <…> и еще не знал, куда

---

[77] 25 июня М. Кузмин отметил в дневнике, что «Сережа получил письмо от m-me Блок, спрашиваю, в качестве музы или дачной дамы? Письма от муз особенные, очень приятные» [Кузмин 1905: 374].

[78] В издании переписки четы Блок Ауслендер впервые упоминается в письме от 26 июня 1906 г., однако следует отнести его к 1907 г. С мая по август 1906 г. Блок находился в с. Шахматово [Фокин; Блок 8: 761], а конверт письма надписан «С. Петербург. Петербургская сторона. Казармы Л. Гв. Гренадерского полка, кв. 13. Александру Александровичу Блоку» [Блок-Менделеева: 234]. На тот же адрес отправлены другие письма Менделеевой с мая по июль 1907 г. В июне 1906 г. Л. Блок еще не была знакома ни с Веригиной, ни с Ауслендером, упоминаемыми в письме, — «знакомство Веригиной с А. А. и Л. Д. Блоками относится к октябрю 1906 г.» [Блок-Менделеева: 234].

[79] Отголоски романа прослеживаются до осени 1907. Ср. письма Л. Блок к А. А. Кублицкой-Пиоттух от 16 и 25 сентября 1907 г. [ЛН: 304, 307] и дневник М. А. Бекетовой (11 ноября 1907 г.): «А Люба что? <…> “начинает влюбляться в Ауслендера”. Итак, она не победила Н. Н., и сама как будто опять готова мимолетно увлечься» [Бекетова: 610].

> его послать. А тут Ваше письмо. Конечно, завтра же пошлю его Андрееву и горю нетерпением узнать, что выйдет из этой забавной истории <…> Если увидите Андреева, спросите, получил ли? И что? Смешно (цит. по: [Там же: 306]).

Ауслендер обсуждал приглашение и с Л. Блок, так пересказавшей это в письме к мужу от 29 июня: «Знаешь ли ты, что Л. Андреев пригласил его в сборники “Знания”? Он по-видимому в восторге, хотя пишет, что это “смешно”» [Блок-Менделеева: 265]. 5 июля Блок писала, что сотрудничество в «Знании» поможет стать Ауслендеру «серьезным писателем» т. к. он «поневоле будет подтягиваться», что она «ему выразила иносказательно» [Там же: 268]. Ауслендер на протяжении следующих дней не раз осведомлялся у Чулкова о развитии «забавной истории». 18 июля он просил: «Если увидите Л. Андреева, не можете ли спросить у него о рассказе, который я послал ему по Вашему письму» (цит. по: [Богомолов 1995: 307]). 13 августа Ауслендер снова обратился к волнующей его теме: «больше всего не любя неизвестности, я очень хотел бы выяснить, пригодится ли мой рассказ Андрееву» [Там же]. В этом же письме он признавался, что «имеет смелость защищать» «Литанию» «и считать более глубокой, чем “Севираж”». Наконец, 20 августа Ауслендер сообщал Чулкову о составленной Андреевым протекции в московскую газету «Утро России», где 16 октября 1907 г. была опубликована «Литания» [Там же: 308].

Теперь обратимся к анализу рассказа, в ходе которого раскроем связи текста с описанным контекстом. Заглавие снабжено примечанием автора: «Мария-Анна-Шарлотта де Кордэ д’Армонт из Каенны 13 июля 1793 г. убила гражданина Марата» [Ауслендер 2005: 177]. Хронологически (лето) события рассказа совпадают со временем его написания. Каенна — французский город Кан (Caen), в котором располагалось аббатство Святой Троицы, где Шарлотта провела значительную часть жизни, изучая, наряду с духовными книгами, Рейналя, Руссо, Плутарха, Корнеля и др. По свидетельству ее подруги Аманды Луайе, «ни один мужчина никогда не произвел на нее ни малейшего впечатления; мысли ее витали совсем в иной сфере <…> она менее всего думала о браке» [Мирович: 7]. Таким образом, «литания» — краткая молитва, традиционно обращенная к Деве Марии — в заглавии рассказа оказывается связана с другой девой Марией — Шарлоттой Корде. Заглавие проецирует героиню на богородицу, а мотив «святой девы» связывает этот рассказ с предыдущим, как образ Севиража — первые два рассказа. Мельком упомянутый во втором рассказе Марат (Друг Народа) выдвигается в «Литании» на авансцену.

Сюжет хронологически сдвинут относительно фабулы, состоящей из двух эпизодов: подвига Шарлотты Корде и гибели Сесиль Рено, последовавшей ее примеру. Первый эпизод оказывается сюжетно включен во второй как текст в тексте и распадается на две части: фантасмагорию, внушенную зрителям (среди которых находится и С. Рено) визионером Вифертом, и его литературное сочинение на ту же тему (примером писателя-«медиума» для Ауслендера могла служить популярная беллетристка В. И. Крыжановская-Рочестер, получившая за свой роман «Железный

канцлер Древнего Египта» в 1899 г. признание французской Академии Наук). Таким образом, сюжет начинается после основных событий, если связывать их с Ш. Корде, имя которой вынесено в заглавие рассказа.

Сюжетное действие рассказа, излагаемого от первого лица, происходит вскоре после убийства Марата в доме рассказчика за пределами Франции. На это указывает его замечание о барышнях Лебо, «принужденных покинуть родину» [Ауслендер 2005: 177]. В беглой характеристике барышень, «не отказавшихся еще от высоких причесок», но в то же время «не гнушавшихся самыми грубыми и тяжелыми работами» и «все переносивших с твердостью и кроткой веселостью», — представлена антитеза беспечным аристократам из двух первых рассказов. По-видимому, они носят говорящее имя (le beau — красивый с оттенком морального одобрения) и своим примером олицетворяют менее беспечную часть аристократии. Скрывающиеся от террора друзья узнают о предстоящем визите ясновидящего Виферта и вскоре наблюдают в окно его приближение:

> в бледных сумерках <…> выделилась высокая <…> фигура. В длинном <…> сером кафтане <…> медленно <…> приближался Виферт <…> и стук его трости <…> чувствовался в его точных, размеренных движениях руки <…> В комнату вошел молодой человек <…> бледный, с черными, слегка вьющимися волосами [Там же: 178].

Полагаем, что для создания образа Виферта использованы черты обобщенного типа романтически настроенного поэта-мистика, которому в современности соответствовал Блок. К этому добавляются и другие черты Блока, отмеченные современниками: так, «медлительность» Виферта соответствует отмеченной Г. П. Блоком «спокойной медлительности движений» Блока [Фокин: 17]; «тусклые, пронзительные глаза» Виферта и его «слегка вьющиеся волосы» перекликаются с описанными М. Волошиным «короткими вьющимися волосами» и «бледными глазами из прозрачного тусклого камня» Блока [Там же: 16–17]; «размеренные движения руки» Виферта находят отражение в характеристике Г. Чулкова: «особенно пленительны были жесты Блока, едва заметные, сдержанные, строгие, ритмичные» [Там же: 18]; наконец, другой тип жестов, продемонстрированный Вифертом, — «все быстрей и быстрей, в такт слов закружил он своими» «длинными руками в странных зачаровывающих движениях», — может обыгрывать мотив «кружения», — «образ, постоянно повторяющийся в блоковской лирике и публицистике» 1906 г. [Минц 2000: 625]. Однако экстатическая реакция Виферта на замеченную им в числе присутствующих Сесиль Рено уже напоминает поведение не Блока, а другого избранника Л. Д. Блок — А. Белого и вообще представителей московского кружка «аргонавтов», от которых она узнала о своей «избранности», посетив с Блоком Москву:

> Обходя присутствующих, он здоровался, низко кланяясь, крепко пожимая руки <…> дойдя до <…> Цецилии Рено <…> Виферт вдруг опустился перед ней на колени и, целуя ее руку <…> стал выкрикивать <…> «Избранная, чистая! Перст Божий! Мученица святая!» [Ауслендер 2005: 178].

Наконец, мотивы «кружения» могут отсылать и к «дионисийству» Вяч. Иванова, которым Блок увлекался в период создания «Снежной маски». Такое сближение прототипических фигур характерно для творческого метода Ауслендера. Чтобы замять неловкость, рассказчик спрашивает Виферта о подробностях убийства Марата, тот просит погасить свечи и произносит «молитву» «певучим голосом»:

> Спаси нас. Укрепи маловерие наше <…> Камни, камушки любит Пречистая. Цветочки сбирает в поле. В венках изумрудных ангелы беседуют с нею и чудные сны и виденья посещают ее <…> Чудесны милости к нам Благодатной <…> Ты услышишь наши молитвы. Ты укрепишь нас посещением своим, Пречистая <…> Уже близко свершение <…> Спаси нас! Дай коснуться твоих одежд. Открой нам тайны твои чудесные [Там же: 179].

В начале «молитвы» Виферта сочетаются формулы литании к Деве Марии («Мати пречистая, молись о нас») и мотивы портретного описания Ш. Корде, погруженной в общение с минералами, растениями и высшими силами (старая романтическая тема «языка природы» была обновлена символистами, в частности — в трактатах М. Метерлинка, таких как «Жизнь пчел», «Разум цветов» и т. п.). Как известно, в период работы над стихами о Прекрасной Даме «все происходившее с поэтом» было «воспринято и истолковано им в свете мистико-эстетической утопии Вл. Соловьева», в рамках которой Блок считал Менделееву «земным воплощением Вечной Женственности», а себя — ее «пророком» [Блок I: 454]. Веригина вспоминала, что Блок порой говорил (с Е. П. Ивановым) «на эзотерическом языке», — «подобная “манера выражаться”, — комментирует З. Г. Минц, — характеризовала Блока и его друзей в период увлечения соловьевским мистицизмом» [Веригина 1961: 344]. Не пропускавший ни одного представления «Балаганчика», Ауслендер спроецировал на своего героя черты высмеянных Блоком «мистиков». В частности, фраза Виферта «уже близко свершение», парафразирует восклицание третьего мистика: «Уж близко прибытие» [Блок VI: 8]; а замечание рассказчика, — «робко колебались тени, светлея тусклым светом», напоминает строки блоковского хора: «Лица, скрытые облаком мглы, / Озаряются тусклым блеском!» [Там же: 19].

С исторической точки зрения, в образе Виферта отразилось характерное для эпохи увлечение мистицизмом — согласно авторам «Революционного невроза»,

> Этот мистицизм, так резко отразившийся на событиях 1791–1794 гг., проявлялся в весьма разнообразных формах <…> Нужно ли упоминать о всеобщем интересе, вызванном <…> теософическим учением Сведенборга <…> Говорить ли об увлечении <…> Калиостро, приподнявшим <…> таинственную завесу иного мира? Экстазы Сен-Медардских кликуш смущали весь город <…> упоминать ли о магнетических сеансах Месмера <…> Когда разразилась революция, мистическое настроение <…> еще более усилилось [Кабанес-Насс: 519–520].

Виферт совершает чудо (что допустимо в рамках поэтики «Золотых яблок» с учетом финального рассказа «Флейты Вафила») или использует эффект

камеры-обскуры, как персонажи романа Ж. Санд «Графиня Рудольштадт» (1843), чтобы представить живой образ Шарлотты Корде. Дрожащая картинка, выступающая из «тумана», напоминает и приемы французской фантасмагории (аналог волшебного фонаря с использованием пара как отражающей поверхности), и образы младосимволистской поэзии:

> будто тяжелый туман, рассеиваясь, открывал светлые дали <…> спала последняя пелена, и сиянье ослепило глаза <…> В смутном дрожании открылось желтое поле и солнце склоненное — сзади. Медленно, раздвигая мягко шелестящую рожь, с опущенным лицом, в темном платье с мелким узором, с серой папкой для рисунков в одной руке и белой ромашкой в другой прошла та, которую, никогда не видав, я сразу узнал [Ауслендер 2005: 179–180].

Виферт в припадке стучит кулаками по столу: «Веруйте, веруйте! Держите пророчество, братья <…> Скоро откроются вам последние тайны» [Там же: 180]. Выражение «последние тайны» стало клише символистского дискурса, а эпитет «последний» в значении «наиболее близкий к истине» вообще был характерен для языка эпохи. Успокоившись, Виферт просит «зажечь свечку» и, достав тетрадь, читает историю убийства Марата, написанную от лица Корде. Образ читающего при свече мистика-Виферта перекликается с описанием Блока на первой «субботе» Комиссаржевской в дневниковой записи Кузмина от 14 октября 1906 г. (сам Ауслендер там не присутствовал): «цветные фонарики со свечами, просто свечи, длинные красные свечи перед местом для чтения Блока» [Кузмин 1905: 240]. Свечи запомнились и Веригиной: «Поэт сидел за столом, голова его приходилась между двумя красными свечами» [Веригина 1961: 312].

При написании рассказа Ауслендер использовал также исторические источники[80]. Его отдельные детали обнаруживают переклички со следующими доступными Ауслендеру трудами: Ф. Булгаков «Из эпохи террора во Франции» [Булгаков]; Н. Мирович «Шарлотта Кордэ» [Мирович]; О. Кабанес и Л. Насс «Революционный невроз» [Кабанес-Насс]; А. Ламартин «История Жирондистов» [Ламартин I–IV]. Так, «История Жирондистов» Ламартина упоминает подмеченные рассказчиком «папку для рисунков» и «темное платье» Шарлотты:

> Простота и темный цвет ее платья соответствовал скромности ее средств и уединению <…> 9-го июля, на рассвете, она <…> обняла тетку и сказала ей, что хочет срисовать сушильщиц сена <…> Она вышла из дома с рисовальной папкой в руках с тем, чтобы никогда уже не вернуться [Ламартин III: 207, 217].

История убийства Марата, которую читает Виферт, содержит достоверные исторические факты (остановка Шарлотты в гостинице «Провиданс», покупка орудия убийства, Марат в ванне), подробности из действительных

---

[80] Число изданий, посвященных французской Революции, было весьма большим. Только за 1905–1906 гг., согласно библиографии П. Заборова, в России вышло более сорока книг, освещающих эту тему [Заборов].

писем[81] Шарлотты, а также авторский вымысел о посягательстве Марата на честь Корде, в результате которого она и закалывает Друга Народа: «Я убила гражданина Марата <…> Он бросился на меня» [Ауслендер 2005: 182]. Прервав чтение, Виферт гасит свечу и произносит очередную хвалу «Пречистой». Завершается «Литания» следующими словами героя-рассказчика:

> через год <…> в связи с неудачным покушением на Робеспьера, мы вспомнили, что в тот вечер <…> вслед за Вифертом <…> вышла из комнаты Цецилия Рено и, догнав его, — что мы ясно видели в предрассветных сумерках из окна, — она молча пошла рядом с ним, и они вместе пропали в тусклом тумане. Как известно, она сделалась злополучной жертвой этого неудавшегося предприятия, навлекши своей неловкостью гибель на себя и многих наших друзей, ни в чем не повинных [Там же: 182].

Отметим прием, уже встречавшийся в первом рассказе книги: существенные события (в том числе гибель друзей рассказчика) даны в сжатом виде в финале. Ауслендер изобразил все то, что заставило Сесиль Рено нанести опрометчивый визит Робеспьеру, но сама она осталась вне поля зрения рассказчика, появившись только в начале и в конце рассказа. Этот прием резко отличает повествование Ауслендера от образа С. Рено в некогда популярном романе М. Загуляева «Странная история», подробно описывающего как исторические реалии, так и психологию героев в духе традиционного исторического романа[82]. Вполне вероятно, что Ауслендер и Загуляев могли пользоваться общими источниками, например, «Историей Жирондистов» Ламартина, в которой поступок С. Рено получил следующую трактовку:

> семнадцатилетняя девушка явилась к Робеспьеру <…> обыскали ее корзину. В ней нашли <…> два небольших ножа, — оружие, недостаточное в руках ребенка, чтобы причинить смерть <…> Распространили слух, будто ее снабдило капиталом английское правительство. Говорили о маскированном бале в Лондоне, на котором одна женщина, одетая Шарлоттой Кордэ, сказала, потрясая кинжалом: «Я ищу Робеспьера». <…> Все эти выдумки были лишены

---

[81] Приведем один пример из письма Шарлотты: «Я ехала с добрыми монтаньярами, которым я предоставляла говорить вволю, и речи их, столь же глупые, сколько сами они были неприятны, помогли мне уснуть» [Мирович: 24]; и рассказа Ауслендера: «Какие-то толстые монтаньяры всю дорогу заставляли меня улыбаться про себя своими пошлыми, самодовольными рассуждениями, не допускающими возможности, что уже близок конец их торжества» [Ауслендер 2005: 180].

[82] Наставник героя, Проспер Ландэ, дает следующую характеристику Сесили: «Врачи, видевшие Сесиль Рено <…> и доктор, у которого она лечилась <…> вскоре после казни Шарлотты Кордэ, утверждают, что она <…> чуть ли не с детства страдает нервным расстройством <…> Они говорят, что в прежние времена <…> из этой девушки могла легко выйти одна из тех, мнимых “бесноватых”, которые гибли десятками на кострах фанатизма. Что таким настроением духа бедного ребенка желали воспользоваться заговорщики, замышляющие гибель республики и свободы — это весьма вероятно, но ровно ничем не доказано» [Загуляев: 311].

основания. Убийство заключалось лишь в воображении ребенка, принимающего свою мечту за действительность <…> — подражание Шарлотте Кордэ, смутное по своей цели, невинное как ребячество [Ламартин IV: 168–169].

Заметим, что С. Рено, как и ее родители, была скорее роялисткой, предпочитавшей «иметь одного короля вместо шестидесяти тиранов» [Там же: 169]. Напротив, Шарлотта Корде была республиканкой и хотела убить «дикого зверя, который поглотил бы остальную Францию огнем междоусобной войны» [Мирович: 25]. Но несмотря на различные политические убеждения, Сесиль была впечатлена героизмом поступка, совершенного женщиной, как и сама Шарлотта, которая тоже находилась под впечатлением вдохновлявших ее образов:

Ее восприимчивая душа и пылкое воображение довели ее до мечтательного созерцания, во время которого кажется, что видишь Бога <…> Возраст Шарлотты делал для нее привлекательным чтение романов <…> разум увлекал ее к чтению философских сочинений <…> Хотя ее воображение и распалялось, но душа ее оставалась по-прежнему чистой и непорочной <…> Ее любовь, отвергнутая <…> рассудком <…> превратилась в смутную, но горячую преданность мечте об общем благе <…> Она дошла до того отчаянного состояния души, которое разбивает личное счастье [Ламартин III: 208–211].

Те же мотивы: впечатление, произведенное поступком Шарлотты, и противопоставленная этому впечатлению любовь, — использованы Загуляевым для формирования образа Сесиль Рено:

Соображая, что молодая девушка захворала тотчас же по возвращении с ужасной сцены казни Шарлотты Кордэ, я начинал спрашивать себя иногда, не произвела ли эта сцена на ум Сесили одно из тех двойственных впечатлений, которые в одно и то же время увлекают пылкие головы на подражание примеру павшей жертвы и приводят их в невольный ужас при мысли, что их может постигнуть та же страшная участь. Под влиянием такого ужаса Сесиль могла ухватиться за мою любовь к ней как за средство совершенно заградить дорогу мыслям о подражании Шарлотте Кордэ [Загуляев: 220–221].

Вынесенная в заглавие характеристика Шарлотты — «девственница» — указывает на важность этой детали, а посвящение позволяет спроецировать описанные смыслы на Л. Блок. Так, по словам Д. М. Магомедовой, «Блок с самого начала стремился выстроить их брачные отношения как плотскую аскезу» [Блок-Менделеева: 4]. Между Л. Блок и Шарлоттой образуется параллель: личное счастье обеих оказывается принесено в жертву высокому идеалу, с той оговоркой, что сама Блок не чувствовала к этому внутренней склонности:

Физическая близость с женщиной для Блока с гимназических лет это — платная любовь <…> Моя жизнь с «мужем» (!) весной 1906 года была уже совсем расшатанной. Короткая вспышка чувственного его увлечения <…> погасла, не успев вырвать меня из моего девического неведения <…> Он сейчас же принялся теоретизировать о том, что нам и не надо физической близости, что это «астартизм», «темное» <…> Это приводило меня в отчаяние! [Менделеева: 49–52]

Таким образом, в «Литании» изображена губительность мистической экзальтации, которую, учитывая посвящение, можно спроецировать и на современность — миссию Прекрасной Дамы, возложенную на Л. Блок. История Сесили показывает, как легко во время гражданского противостояния стать орудием исполнения чужих замыслов, особенно под влиянием героического примера. Эта тема представлена и в рассказе «Порог», герой которого, вдохновленный «толстыми книгами», любил «красоту ужаса и страданья» и мечтал «вызвать в далеких чужих сердцах» «отблески» его собственного, совершив террористический акт [Ауслендер 1906б: 49]. В другом рассказе — понравившемся Нувелю «Анархисте» — герой, убежденный, что «надо ненавидеть… надо разрушать», собирает «международную шайку» тем же способом, что и Виферт:

> он появлялся в больших городах на площадях, бульварах, в ресторанах, заговаривал с незнакомыми людьми, большей частью юношами, открыто проповедовал свои теории, свободно открывал свое имя и уводил их с собой. Говорят, что никто уж не возвращался из тех, кто подпал под его влияние, а о силе его обаяния рассказывали чудеса [Ауслендер 1907г: 35–36][83].

Думается, что для Ауслендера важны не столько идеологические системы, сколько сама возможность трансформации потребности любви в тот или иной вид фанатизма. В случае с Блоком такой системой был соловьевский мистицизм (в различных собственно блоковских интерпретациях), а затем «дионисизм» и философия Ницше, пропущенная сквозь призму эстетики Вяч. Иванова. Жертвой нового увлечения Блока, согласно воспоминаниям Веригиной, стала Н. Волохова:

> теперь он и Н. Н. Волохову обрек на <…> на отчуждение от всего жизненного. Он рвал всякую связь ее с людьми и землею, говорил, что она «явилась», а не просто родилась, как все <…> Она с болью настаивала на своем праве <…> жить жизнью живой женщины, не облеченной миссией оторванности от мира <…> Блок был неумолим. Он требовал, чтобы Волохова приняла и уважала свою миссию <…> мы не догадывались, что чары поэзии Блока почти лишили всех нас своей реальной сущности, превратив в северных Баутт [Веригина 1961: 329–331].

Подчинение жизни литературным, политическим или другим идеологическим системам, несомненно, претило Ауслендеру, что выразилось уже в его поведении в «Гафизе». Неудивительно, что, попав затем в более близкий ему по духу и возрасту театральный кружок, он с осторожностью относился к новым формам театрализованного поведения и предпочел, по словам Веригиной, быть «прикованным к шлейфу своей дамы» «менее реальными цепями».

---

[83] Ср. также опубликованный в революционном сборнике «Вольница» рассказ «Порог» (1906), герой которого попадает под влияние «друзей» и совершает террористический акт ради «красоты жеста», предвкушая как молва о нем «прокатится волной по всей стране, по всему миру и в далеких чужих сердцах вызовет отблески моего!» [Ауслендер 1906б: 49].

В заключение отметим работу Ауслендера с источниками, отразившуюся в рассказе в ряде исторических деталей, подробностей и почти дословном цитировании писем Шарлотты Корде. Как и в других рассказах, документальность исторических событий служит смысловым фоном, с которым авторская концепция вступает в сложную связь. Дополнительные смыслы порождаются за счет аллюзий на современность и биографический опыт автора.

3.1.4. «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо. Повесть»

Четвертый и самый объемный текст «Золотых яблок» — повесть «Лука Бедо» — насчитывает шестнадцать глав и завершает «французский» цикл, собирая воедино темы предыдущих рассказов. Узкие социальные круги и пространства, ограничивавшие действие, в «Луке Бедо» разворачиваются в панораму революционной Франции. Подобным образом дело обстоит и с отраженным в ряде эпизодов повести биографическим и историческим материалом: Ауслендер использует «гафизовский», околотеатральный и домашний опыт, а также известные события Революции (штурм дворца Тюильри 10 августа 1792 г.). Атмосфера эпохи воссоздается не обилием, а выверенным отбором деталей — особенность, которой Ауслендер восхищался в «Арапе Петра Великого» Пушкина (см. п. 1.5). В ходе анализа продемонстрирована механика творческого метода Ауслендера, сопоставлены текст искусства с «текстами» жизни и истории, а также пояснено идейное содержание повести. Отдельное внимание уделено выявлению ряда интертекстуальных перекличек, усложняющих художественное устройство «Луки Бедо».

Упоминание о работе над повестью (датирована «июнь–декабрь 1907 г.») находим в письме Кузмина к Нувелю (5 июля 1907 г.): «Ауслендер <…> пишет своего “Эме Лебефа”. Заглавие дано мною, как и имя <…> Я написал туда застольную песню» (цит. по: [Богомолов 1995: 272]). 18 июля Ауслендер сообщал в письме Чулкову, что пишет «маленький роман “Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо”»; 13 августа он предполагал к октябрю кончить «большую повесть, из которой написал восемь глав; в ней будет французская революция, гильотины, маркизы, тайные общества и проч. и проч.»; наконец, 20 августа Ауслендер сообщал Чулкову, что «с удовольствием дал бы рассказ для “Факелов”» (цит. по: [Там же: 307–309]). В третьей книге «Факелов» (1908) и была опубликована рассматриваемая повесть.

Внимания критики «Лука Бедо» не привлек, — доступные нам отзывы направлены скорее на сборник «Факелы» как таковой. Впрочем, Тэффи (Н. А. Лохвицкая) нашла «Луку Бедо»

> Немного хуже того, что всегда пишет Ауслендер, во-первых, потому что длинно; во-вторых, потому что скучно, в-третьих, потому что написано

небрежно <…> В повесть, по обычаю Ауслендера, вставлены стихи, снабженные примечанием, что написаны они для повести Кузминым. Ненужный обычай. От частого повторения он сделался смешным (цит. по: [Ауслендер 2005: 683]).

Саркастический намек на «Луку Бедо» содержится в неопубликованном памфлете А. Белого «Монолог № 1. Сорок тысяч курьеров», написанном, по мнению А. В. Лаврова, для «Весов» и относящемся к числу «критических выступлений, вызванных полемикой по поводу “мистического анархизма”» [Лавров 2007: 351]. Исследователь отметил, что «под сатирическим прицелом Белого оказываются <…> “мистический реализм” <…> засилье эротики, самоцельные импрессионистические эффекты, стилизации античности и французского XVIII в. (подразумевается прежде всего проза М. Кузмина и С. Ауслендера, в особенности повесть последнего “Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо” <…>)» [Там же: 359–360]. Приведем часть памфлета, очевидно, подразумевающую французские рассказы Ауслендера:

А не то дернемте стилизацию. Марррквизу самую, эдак, Помпадур. А куда девался Людовик? А подать нам Людовика! Ну букли, любезное эдакое какое-нибудь обращение не без игривости: на фоне пейзане и добрый народ с рогом изобилия, а там где-нибудь из угла пустить *ррреволюцию* (цит. по: [Там же: 366]).

В контекст символистской полемики (см. п. 4.1) следует поместить и рецензию Д. В. Философова («Без стиля») на сборники «Земля», «Факелы, книга третья» и «Шиповник, книга третья». Отзыв Философова демонстрирует характерное в начале века использование слова «стилизация» как повода для инвективы за «изящность» стиля:

В сборниках есть и продукты стилизации. <…> Ауслэндер, так же как и Кузмин в своих стилизациях <…> уже не варвары, а упадочники. Но стилизация их не первичная, не непосредственная, а вторичная. Стилизация на стилизации <…> Это не детство варвара, а старость впавшего в детство декадента <…> Вялый эстетизм художников, оторванных от действительности [Философов: 227–229].

Примечательно, что ни в одном из рецензируемых сборников произведений Кузмина не было, а упомянутые Философовым «Комедия о Евдокии» и «Комедия об Алексее» были опубликованы в «Цветнике Ор. Кошнице первой» и «Перевале» № 11 соответственно. Философов даже не упомянул «Луку Бедо», использовав имя Ауслендера как предлог для критики Кузмина, в свою очередь, выступающего воплощением «стилизации», «упадочничества» и «бесплодной утонченности».

В плане тематики «Лука Бедо», действительно, коррелирует с повестью Кузмина, о чем писал Н. Д. Тамарченко, рассуждая о «немотивированном обрыве сюжета» в повестях Кузмина:

в повести С. Ауслендера <…> (опубликована через год после «Приключений Эме Лебефа» и написана, очевидно, в подражание им) развитие сюжета приближает героя <…> к событиям, непосредственно предшествовавшим казни

> Людовика XVI. <…> стилизация авантюрного романа XVIII в. сочетается здесь с вполне традиционной развязкой: герой, приобретший в жизни и успешно разыгрывавший в театре амплуа первого любовника, в итоге остепеняется. Бурные исторические события лишь стимулировали его обращение к семейным ценностям и добродетелям: он женится на довольно обыкновенной дочери состоятельного представителя третьего сословия [Тамарченко 2009б: 333].

На сходство произведений указывал и сам Кузмин, но 7 августа 1907 г., когда была написана почти половина повести племянника, он отметил в дневнике и существенное различие — «насмешливость, которая отсутствует у Сережи. Вот коренная разница» [Кузмин 1905: 388]. Как отмечалось, Кузмина интересовала игра с устоявшимися художественными приемами, сюжетными ходами и узнаваемыми литературными моделями, утрирование которых и порождало «насмешливость» (см. п. 1.4). Если материалом для Кузмина оказывалась в большей степени литературная традиция с ее стилистическим разнообразием, то Ауслендера привлекали биографический материал и сами исторические события[84]. В то же время он следовал общим установкам жанра авантюрной повести:

> Персонаж авантюрного повествования <…> попадает обязательно в мир неожиданностей <…> из маленького мира он вырывается в большой мир, и проблема, поставленная в авантюрном произведении <…> становится глобальной. <…> авантюрный роман <…> всегда ставит ключевую для человека проблему — в чем смысл жизни? <…> Герой <…> изначально существующий в маленьком мире <…> волею судьбы оказывается в мире большом. «Освоение» персонажем этого «большого» мира, полного неожиданностей, опасностей, загадок — своеобразная проекция освоения мира вообще, процесса познания, поиска [Николаев: 49].

Действительно, на долю Луки Бедо выпадает множество приключений, ведущих его из маленького мира французской глубинки в большой мир охваченного революцией Парижа. В начале повести он отправляется из провинции в Нант, откуда попадает в Париж, а в конце снова возвращается в провинцию (но уже в другой городок). Путешествие Луки совершается и в общественной, и духовной сферах: он последовательно оказывается в среде студентов, бродячих актеров, утонченных аристократов, тайных обществ и т. д., что мотивирует его внутреннее преображение.

Повествование ведется от лица героя-рассказчика. Имя Лука, восходящее к латинскому «lux» (свет), указывает на его «светлый» характер,

---

[84] Как заметил Д. Д. Николаев, Кузмин обратится к подобному творческому методу значительно позже — в «Графе Калиостро»: «“Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро”, впервые опубликованная во второй книге альманаха “Стрелец” в 1916 г., существенно отличается от “Эме Лебефа”: новая книга Кузмина слишком биографична для авантюрной прозы. <…> если раньше М. А. Кузмину не нужны были ни развернутые бытовые описания, ни исторические лица, ни подлинные события, то теперь в ткань повествования вводятся реальные имена и лица, приобретшие, правда, уже “легендарный” характер» [Николаев: 53].

неоднократно подчеркиваемый мотивом сопутствующего герою солнца[85]. Придуманное Кузминым имя может отсылать и к имени евангелиста Луки (подобно тому, как в «Эме Лебефе» присутствует папаша Матвей), дополняясь в других рассказах книги именами Марка и Джованни (Иоанна). Наконец, семантика слова «лука» (изгиб, поворот) может характеризовать предстоящий герою путь (странствие), одновременно актуализируя статус одноименного персонажа из пьесы М. Горького «На дне» («странник», «странствующий»).

Начало повести представляет аллюзию на произведение Кузмина, — но не «Эме Лебефа», как можно было ожидать, а на «Повесть об Елевсиппе». Ср. у Ауслендера:

> Сам будучи аптекарем, мой отец <…> для меня не хотел своей профессии и, имея в Нанте старым другом адвоката господина Кюбэ, решил, когда мне исполнилось семнадцать лет, послать меня к нему, с тем чтобы пополнить мое скудное образование и приучить к делам, требующим знания законов и ловкости кляузника [Ауслендер 2005: 183].

И у Кузмина:

> Я <…> зовусь Хариклом, а мой отец <…> был купец, но меня предназначал для другого поприща, и едва мне минуло 16 лет, послал меня <…> в Рим к старому своему знакомцу и школьному товарищу Манлию Руфу <…> У Руфа был степенный изящный дом, редкая библиотека, и его беседы были истинным наставлением для робкого провинциала [Кузмин 1906: 76].

Если у Руфа была редкая библиотека, то и Кюбэ снабжает Луку связкой книг: «трагедии Вольтера, письмо Руссо, несколько трактатов об управлении и свободе, а также Сенека и Цицерон» [Ауслендер 2005: 186]. Схожее начало пути героев Ауслендера и Кузмина получает различное развитие: Харикл влюбляется в юного ученика мага Орозия и оказывается втянут в сеть заговора против Цезаря, а Лука Бедо сам становится помощником мага и тоже оказывается втянут в заговор, но не против, а за короля. Сразу отметим и другую аллюзию на «Повесть об Елевсиппе»: описание путешествия Луки в Париж, несомненно, учитывает аналогичный эпизод в произведении Кузмина. Ср. у Ауслендера:

> мы <…> плыли <…> останавливаясь у маленьких городков и даже сел для одного или двух представлений <…> Весело перенося <…> неудобства жизни на судне <…> Жюгедиль, по-видимому, имел на меня какие-то виды, и я не разубеждал его, втягиваясь в беспечную жизнь, исполняя второстепенные роли в комедиях и выказывая в них такие способности, что существовал серьезный проект выпустить меня еще до Парижа в «Скапене» [Там же: 190–191].

---

[85] Ср.: «мне отвели довольно большую комнату с окном на солнце»; «мы возвращались уже при солнце»; «Он отвел меня в <…> комнату <…> еще более светлую, так как солнце било прямо в окно» и т. п. [Ауслендер 2005: 185, 189, 202]. Отметим и перекличку с критическим псевдонимом Ауслендера — Серж Гелиотропов, т. е. «поворачивающийся к солнцу».

И у Кузмина:

> мы путешествовали <…> останавливаясь в попутных местечках и городах <…> живя не богато, но весело и беззаботно. Панкратий меня быстро обучил своему искусству, и, привыкши к театру в нескольких небольших ролях, я скоро перешел на первые <…> трогательно изображая Ифигению, приносимую в жертву Агамемноном, и Поликсену [Кузмин 1906: 75].

Кузмин признавался в дневнике, что его привлекает жизнь бродячих артистов, поэтому отсылка к приведенному фрагменту может быть обусловлена общими интересами дяди и племянника[86]. В то же время Ауслендер указывает на параллели в приключениях Елевсиппа и Луки Бедо, которые вслед за героями проецируются на соответствующие историко-культурные эпохи.

Приключения Луки начинаются (глава I)[87] еще до прибытия в Нант, куда он едет в сопровождении семейства Дюклю[88]. Юная Эльвина рассказывает, что ее везут к жениху, «которого она никогда не видала <…> что ее мать, выходя замуж, тоже была влюблена в другого и муж не помешал их счастью», а также смущает Луку вопросами о любви [Ауслендер 2005: 184]. «Не привыкший к барышням» Лука стесняется более юной, но более сведущей и романтически настроенной Эльвины, которая перед расставанием признается герою в любви, «обещая писать <…> несмотря на жениха» [Там же: 185]. Несовпадение любви и брака — вечная тема, но своеобразие ей придает убежденность девушки в том, что проблема не является неразрешимой. Определенный тон в этом задавала аристократия, изображенная в «Бастилии»[89]. Эпизод со сбором земляники — «дети с Эльвиной собирали землянику, а я, шаля, наезжал на них <…> Она была в <…> маленькой шляпе» — отражает досуг Ауслендера в Окуловке летом 1907 г. В июньских записях Кузмин неоднократно отмечает, что «Сережа ездит верхом» [Кузмин 1905: 371]. В окуловском дневнике Кузмина несколько раз упоминается и сбор земляники, приведем лишь один пример в записи от 25 июня: «лошади дожидались, и девочки в шляпах собирали землянику» [Кузмин 2015: 39].

В главе представлены три движущие сюжет силы: путешествие, любовь и революция. Последняя не названа прямо, но Дюклю «старательно миновал

---

[86] Ср. запись Кузмина от 8 мая 1906 г.: «Сегодня ко мне пристал какой-то мальчик <…> спрашивавший, не плясун ли я <…> Он сам пляшет в Таврическом саду <…> мне хотелось бы видеть этот быт, эту жизнь des artistes forains, полумимов, полугимнастов, полупроституток, и мне было лестно, что он меня причислил к категории людей, отвечающих легким чувственным и ненужным потребностям» [Кузмин 1905: 142].

[87] Далее в тексте римская цифра в скобках означат главу, о которой идет речь.

[88] В дневниковых записях Кузмина 1905–1906 гг. упоминается его знакомый Дюклу, однако отсутствие подробных сведений не позволяет сопоставить его личность с образом героя повести (см.: [Кузмин 1905: 574]).

[89] Ср. у Кабанеса и Насса: «Скандальные приключения времен Людовика XV еще жили в народной молве. На глазах всего народа дворянство развратило французскую женщину» [Кабанес-Насс: 549].

большие города», ссылаясь на небезопасность. Во второй главе Лука знакомится со студентами, и во время приезда странствующих актеров они устраивают пирушку. Дюревиль поет «старую песенку», прославляющую студенческие ценности (вино, песни и любовь) и сжато излагающую сюжет главы (III): сначала друзья выпивают, затем поют, а в конце — появляется Жак Моро, прежде скрывавшийся «у палаток» актеров, и просит у Луки денег для оплаты «ужина» с актрисами. Герой соглашается, и Моро влечет его к палатке — подобию увеселительного заведения, изображенного в «Бастилии».

Фамилия Моро реальна (Moreau), в частности, так звали популярного художника-символиста Гюстава Моро. Однако более вероятно, что в образе Моро отразились черты Городецкого, который на заседаниях «Гафиза» «из своего хитона устраивал палатки» [Кузмин 1905: 153]. Звуковое подобие имен (**Ж**. **Моро** — «Сер**ж**» **М**. Г**оро**децкий), эротизированная «палатка» и указание на то, что Моро «сделался другом» Луки, составляют основу такого предположения. Дружба Ауслендера и Городецкого после «Гафиза» продолжилась в том околотеатральном кружке, в художественное подобие которого попадает Лука. Городецкий также был одним из основателей «кружка молодых», в котором состоял Ауслендер.

Функционально Моро напоминает маркиза из «Бастилии», — он ведет невинного героя к первому любовному приключению, а перенос действия из аристократического «салона» «Бастилии» в палатку странствующих актеров проводит параллель между нравами второго и третьего сословий. В рамках сборника образ театра насыщен семантикой эротики и фривольных развлечений, и такой театр становится следующим пространством, которое Луке предстоит освоить. С одной стороны, в его образе использованы черты провинциального балагана, посещение которого Ауслендер описал в «Заметке о балаганах»:

> В маленьком уездном городке, где я жил летом, мне случилось попасть в балаган <…> обстановка ярморочных гуляний балаганов, незатейливого веселья — всегда манила меня <…> Да и самая жизнь странствующих артистов, кажется мне легкой, веселой, блестящей, с их постоянными путешествиями, приключениями, новыми знакомствами, легкой любовью, еще не перешедшей в скучный, продажный разврат [Ауслендер 1907e: 9–10].

Примечательно, что в заметке *о балаганах* Ауслендер провел разделительную линию между «легкой любовью» и «продажным развратом». Ясно сформулированное в заметке, это важное для «Золотых яблок» размежевание не акцентируется на лексическом уровне, но имплицитно содержится в образной структуре рассказов.

С другой стороны, в описании бродячего театра использованы подробности, связанные с театром Комиссаржевской. Обратим внимание на имена. В романе «Последний спутник», как заметил Н. А. Богомолов, «фамилии, а нередко и имена героев состоят из такого числа слогов с ударениями на том же месте, что и в фамилиях прототипов» [Богомолов 2014: 267].

Это не строгое правило (ср. Моро — Городецкий), но думается, что имя директора труппы, Жюгедиль обыгрывает фамилию Мейерхольда, а имя любовницы Луки — Гортензии — фамилию Веригиной (которой посвящен последний рассказ сборника). Можно заметить и фонетическую близость концов фамилии в первом случае (диль — льд) и почти полное вхождение фонетического состава имени Веригина (кроме начальной «в») в состав имени персонажа.

Отдельные эпизоды IV главы отмечены мотивами «Балаганчика» Блока, как наиболее запомнившегося Ауслендеру спектакля. Лука проводит время в «уборной Гортензии» — «наскоро сколоченном стойлице», откуда

> Сквозь дырки полотняного потолка темнело осеннее небо, и еще с первого раза <…> замеченная звезда стояла на обычном месте [Ауслендер 2005: 189].

«Стойлами» в «Бастилии» названы ложи, в которых назначались свидания. В свою очередь, «полотняный потолок» может отсылать к сцене «Балаганчика», в которой Арлекин прыгает в окно с «нарисованной на бумаге» далью [Блок VI: 20]. В пьесе упоминается и звезда: «А вверху — над подругой картонной — // Высоко зеленела звезда» [Там же: 15]. Аллюзии на «Балаганчик» не только отсылают к царившей в театре Комиссаржевской «игре изящных влюбленностей», осмысляемой актрисами в блоковских образах, но и подчеркивают театрализованный характер чувств Гортензии, — актриса окажется не настоящей («картонной») подругой героя. Связь героини со звездой (ср. стихотворение и пьесу Блока «Незнакомка» 1906 г.) может прочитываться и как намек на Л. Блок — прототип «картонной невесты», и актрису, с которой у Ауслендера был роман.

Провожая Гортензию из театра, Лука пересекает очередную границу, окрашенную в мрачные мифологические тона (аллюзия на Харона, перевозящего души через Стикс):

> спустившись к реке, нашли перевозчика. Тусклый фонарь горел на носу; река казалась совсем черной; <…> Перевозчик греб размеренно и тихо; два незнакомых спутника молчали, закутавшись в плащи [Ауслендер 2005: 189].

Образ двух фигур, закутавшихся в плащи, вновь отсылает к «Балаганчику»:

> Я стоял меж двумя фонарями
> И слушал их голоса,
> Как шептались, закрывшись плащами,
> Целовала их ночь в глаза [Блок VI: 15].

Лука же, слушая признания Гортензии, «молча целовал ее в глаза» [Ауслендер 2005: 190]. Актриса делится переживаниями об отъезде в Париж, а на предложение героя поехать вместе отвечает «равнодушным голосом, видимо не придавая никакого значения» его словам. Еще в уборной Лука отметил, что «Гортензия казалась несколько усталой и скучной». Поэтому, когда труппа отправляется на судне в Париж (V), и Гортензия, уверившись в обладании Лукой, становится «спокойной и небрежной», тот отвечает на «нежные взгляды» Викторины, оставленной Моро.

В имени Викторины может быть обыграно отчество актрисы Веры Викторовны Ивановой; его можно выделить и сокращением полного имени: **В**ера в**ИКТОР**овна **И**ва**Н**ов**А**. По воспоминаниям Веригиной, перед Ивановой «склонялся поэт Городецкий. Правда, он не был ею смирен» [Веригина 1961: 326]. По пути к труппе привязывается «пьяный толстяк» и, попав на судно, запускает кружкой в Гортензию, «так что густое вино стекало с желтого платья, как кровь». В ответ Лука

> выхватил свою шпагу <…> и воткнул ее в живот оскорбителя <…> Как-то смешно заболтав ногами, он повалился тяжелой тушей на палубу, <…> вмиг залитую кровью [Ауслендер 2005: 192].

Сцена представляет очередную аллюзию на «Балаганчик»:

> одному из Паяцев пришло в голову выкинуть шутку. Он подбегает к влюбленному и показывает ему длинный язык. Влюбленный бьет с размаху Паяца по голове тяжким деревянным мечом. Паяц перегнулся через рампу и повис. Из головы его брызжет струя клюквенного сока [Блок VI: 19].

В отличие от «Балаганчика», ситуация в «Луке Бедо» лишена иронии: за оскорбление Гортензии толстяк расплачивается жизнью. Если Блок разоблачает театральность событий, то Ауслендер балаганный эпизод пьяного дебоша возвращает в реальность. С точки зрения развития сюжета, ситуация знаменует нарастание опасности по мере приближения к городскому пространству и перемену героя: актриса становится причиной его очередной «инициации», а защита ее чести несет семантику искупления — в Париже герой оставит ее, чтобы продолжить свой путь. Отметим, что Лука покинул дом летом, а описанные события происходят осенью.

В Париже (VI) творчество труппы не пользуется спросом, а публика посещает театр с иными, напоминающими о «Бастилии», целями — дамы и кавалеры «сидели в ложах спиной к сцене, а чаще даже спуская красивые занавески» [Ауслендер 2005: 192–193]. Суетливый Клеарх предлагает удовлетворить запросы публики и «устроить закрытый маскарад, доступный только для избранных»:

> Арлекины, турки, пастухи, саламандры, гречанки, нимфы почти голые — все это сплеталось и расходилось пестрыми гирляндами в неверном свете чадящих китайских фонариков. Занавески спускались за отдельными парами и раскрывались для разговоров и визитов знакомых, которые узнавали друг друга по условленным знакам [Там же: 193].

Приведенное описание — сплав литературных (исторических и художественных) источников и событий из личного опыта Ауслендера. В образе маскарада для избранных различимы детали «Вечера бумажных дам», организованного после премьеры блоковского «Балаганчика»[90], а ключевой

---

[90] Ср. описание «Вечера бумажных дам» Веригиной: «Одна из комнат, действительно, была убрана разноцветными фонариками, и маски нежно и бесшумно веселились в призрачном свете» [Веригина 1961: 324].

эпизод главы перекликается с отражением «гафизовского» опыта в «Записках Ганимеда». Клеарх увлекает Луку на свидание с маркизой и говорит ей, что «очень постарался» привести «совсем мальчика», который «ничего не понимает». Имя Клеарх может представлять неполную анаграмму «гафизовского» прозвища Кузмина — Харикл, а диалог героя с маркизой представляет автореминисценцию диалога Ганимеда с искушающей его Клио. Ср. в «Луке Бедо»:

> Дама <…> заговорила: <…> Ничего, кроме совершеннейшего наслаждения, совершеннейшей красоты, я не ищу. — Сударыня, — сказал я, — я могу вас уверить, что никакие слова не заставят меня ничего делать, кроме того, что я захочу. — О, вы не так в самом деле невинны, как расписывал этот старикашка! <…> ярко краснели тонкие губы <…> блеснули потемневшие зрачки [Там же: 194].

И в «Записках Ганимеда»:

> «Ганимед, ты прекрасен, но ты не мудр <…> Ты должен учиться любя, или вернее любить учась <…>». «Но ведь любить можно, только полюбивши» возразил я. «О, ты не так прост, как я думала» <…> как красны были эти жадные губы <…> я совсем близко увидел расширенные зрачки зеленоватых глаз [Ганимед: 18, 20].

В обоих случаях герои проходят проверку наивности, хотя Лука не рефлексирует по поводу своей «чистоты». В сборнике мотив сводничества, реализуемый Клеархом, уже встречался в «Бастилии», однако структурно аналогия перевернута: если маркиз предоставил юному герою куртизанку, то теперь сам герой, не подозревая того, оказывается в роли мадемуазель д'Анш. Лука не столько проявляет инициативу, сколько отзывается на предложение заинтересованной в нем женщины, и когда маркиза предлагает взять Луку с собой, он соглашается и оставляет Гортензию, которая «хворала и часто плакала, что не делало ее привлекательнее» [Ауслендер 2005: 192]. Учитывая слова Ауслендера из «Заметки о балаганах», следует полагать, что организованный Клеархом эротический маскарад служит предвестником превращения «легкой любви» в «продажный разврат», поэтому герой без сожалений покидает уже освоенное пространство. Отметим и сюжетную параллель: Моро привел Луку в мир актеров, где тот нашел любовницу, а Клеарх привел Луку к маркизе, ставшей его новой любовницей и проводницей.

Маркиза привозит Луку в место для сборищ братьев некоего ордена и передает магу в «парчовой, малиновой с золотом, одежде» и «розовой чалме» (VII). Маг отводит Луке роль в предстоящем ритуале, раздевает, обрызгивает духами и оставляет пред кулисами, за которыми вскоре происходит обряд посвящения, завершающийся оргией:

> — Кто непосвященный приближается к нам?
> — Он ищет, — ответило несколько голосов.
> — Готов ли он подвергнуться искусу?
> — Да. Он исполнил все.

— Пусть он вам поклянется в этом.
— Я клянусь повиноваться вашей воле, — пробормотал кто-то <…> Много голосов повторяли гимн <…> Был слышен плеск наливаемой воды. Испытуемому подносили чашу. Огни <…> в руках братьев, колебались, как будто они кружились в беззвучном танце <…> Дым одуряюще благовонных курений проникал сквозь завесу. Новопосвященного поздравляли. Были слышны поцелуи, все более частые [Там же: 197].

Эклектизм символики различных культур, используемой в обряде (расцветающий жезл, чаша, тимпаны и тирсы) намекает на масонский характер ордена, однако цель его деятельности, как и в «Севираже», остается непроясненной. Ауслендер создает обобщенный образ оккультного общества, число которых в революционной Франции было очень велико, а «придворный костюм» посвященного указывает на интерес аристократов к мистическим орденам с эротическим уклоном. Схожая сцена встречается в романе «Бессмертный» К. Мендеса (опубликован в Петербурге в 1882 г.), где описано посвящение в женскую ложу, участницами которой стали 36 «представительниц знаменитейших фамилий Франции»:

Раздалась <…> музыка, в воздухе появились благоухающие облака. Духи всегда играют большую роль в посвящениях, ибо они восхитительно предрасполагают умы <…> Там и сям в воздухе появилось пламя. Испуганные неофитки испускали отчаянные стоны <…> Шесть претенденток открывают левую сторону груди и протягивают руки. Великая Учительница произносит слова клятвы <…> целует одну из посвященных в губы, а та, в свою очередь, передает этот поцелуй всем присутствующим сестрам [Мендес].

В эпизоде посвящения использован и биографический опыт. Весной 1907 г. Кузмин разыграл Г. М. фон Штейнберга, пытавшегося завязать с ним любовные отношения. Кузмину была неприятна навязчивость Штейнберга, и когда тот спросил «почему я и Леман садимся на живот Потемкину, а он, Штейнберг, не может, мы сказали, что это тайное общество, и предложили его посвятить» [Кузмин 1905: 359]. Первое, импровизированное «посвящение» состоялось 10 мая и впоследствии попало в заметку Ауслендера «Апропо» как иллюстрация «слухов, о каких-то будто бы существующих в Петербурге кружках с масонски-эротическим направлением» [Ауслендер 1908д: 1][91]. Вскоре Кузмин получил обиженное письмо от подозревавшего мистификацию Штейнберга и «посвящение»

[91] Ср. в дневнике Кузмина: «Завязали ему глаза <…> сняли с него пиджак <…> повели его по комнатам <…> повертев у меня, ввели в ванну; он все время кричал, вопил и боялся. <…> наконец, выпихнули его полуодетого в столовую, куда вышла на его крики сестра. Но лучше всего, что он поверил и просил сейчас же повторить испытание» [Кузмин 1905: 359]; и в «Апропо» Ауслендера: «Барон Т., <…> высказал настойчивое желание попасть в какое-то общество <…> своим простодушием возбуждал довести шутку до конца <…> Завязав глаза, сняв сюртук посвящаемому и прокружив его с молитвой по комнате <…> Вася взял его за руку и повел по коридору <…> Барон взвыл и ничто не могло прекратить его визги <…> даже после столь неудачного начала вера барона не поколебалась» [Ауслендер 1908д: 2].

пришлось повторить. Второй «обряд» состоялся в присутствии Ауслендера 17 мая, а его описание в дневнике Кузмина напоминает приведенную выше сцену из «Луки Бедо»:

> …накурили ладаном. Председатель был все время в маске, золотой повязке, парчовой рубашке и розовой юбке <…> «Среди нас есть кто-нибудь?» — «Да». — «Кто?» — «Ищущий поступить в общество». — «Он верен?» — «Да». — «Приблизьтесь. Ваше имя Георгий?» — «Да». — «Вашего отца звали Михаилом?» — «Да». — «Вы — “фон”»? — «Да» <…> Прочитали вопросы <…> Оставили его одного с предс<едателем> перед зеркалом <…> он залпом выпил бурду с перцем, мы прочитали гимн, подняв руки, я вдруг завертелся волчком. Завязали глаза, надели наволочку <…> разули и <…> ввели в таз с водою <…> вытирая ноги, палили их свечами <…> сняли повязку и все поздравили его <…> с успешным искусом [Кузмин 1905: 362].

Как видно, Ауслендер сплавляет в единый художественный характерные черты революционной Франции, интимный биографический опыт и слухи о «масонско-эротических обществах». Репутация «Записок Ганимеда», намекающих на существование тайного общества, побуждала читателей искать дополнительных подробностей в «Луке Бедо». Такая установка может прояснить и повторяющийся в рассказах желтый цвет — занавесок и платьев: 3 марта Кузмин записал, что «В Москве есть оргийное общество с желтыми цветами, оргии по пятницам, участвуют Гриф и К°» [Там же: 328]. Вероятно, желая поддержать слухи об эротических тайных обществах, 6 мая Кузмин планирует: «Завтра к Врасским все пойдем с желтыми нарциссами», а на следующий день «купили желтых ромашек за неимением нарциссов» [Там же: 357]; 11 мая он продолжил игру: «Купили желтых нарциссов, было приятно идти; Сережа имеет удивительно английский, революционно-романтический вид» [Там же: 359]. Н. А. Богомолов и С. В. Шумихин полагают, что, «повторяющиеся несколько раз упоминания о “желтых нарциссах” как-то связаны с записью <…> об “оргийном обществе” в Москве» [Там же: 526]. В «Луке Бедо» любовная тематика сохраняет свою цветовую символику, в настоящем случае сочетая желтый цвет с красным: у Гортензии «вино стекало с желтого платья, как кровь»; Клеарх был одет в «желтую тунику с красными сердцами»; а «из-под желтой маски» маркизы «ярко краснели алые губы».

После обряда посвящения маг взывает к Прекрасному (Луке) в стиле Виферта (см. п. 3.1.3): «дай, Прекрасный <…> познать пророчества твои. Явись в образе чудесном и простом, чтобы <…> сладкой радостью наполнить наши сердца»[92] [Ауслендер 2005: 197]. Лука появляется и напутствует новопосвященного: «Смерть или вечная слава — все зависит от твоей решительности» [Там же: 198]. Художественными источниками обряда посвящения могут быть роман Мережковского «Юлиан Отступник» и рассказ Брюсова

[92] Ср. с «молитвой» Виферта из «Литании»: «Ты укрепишь нас посещением своим, Пречистая <…> Уже близко свершение <…> Дай коснуться твоих одежд. Открой нам тайны твои чудесные» [Ауслендер 2005: 179].

«Последние мученики». У Мережковского иерофант посвящает Юлиана в таинство, в общем содержащее те же этапы: вопросы и ответы, испытание водой и огнем, чудесное явление (Прометея и Денницы), наконец, торжественное напутствие: «восстань и победи <…> И мир будет твой <…> Если не можешь — будешь как все. Лучше погибнуть» [Мережковский I: 71]. Аллюзия на произведение о Риме эпохи политической и религиозной нестабильности углубляет, как и в случае с «Повестью об Елевсиппе», историко-культурные параллели. В рассказе Брюсова тоже изображен эротический ритуал тайного ордена, ср.:

> Пьянящие дымы курильниц <…> ласкали наши лица <…> Геро <…> с одним золотозмейным поясом вместо всей одежды <…> пошла в своей тихой круговой пляске <…> все мы уносились в тихой круговой пляске за ней. И это кружение пьянило больше вина <…> Феодосий знаком приказал приблизиться юноше <…> Краснея, он сбросил одежду и стал близ Геро, обнаженный, как бог, юный, как Ганимед <…> мы воспели гимн. И Феодосий возгласил нам: Свершилось. Он вынес чашу и благословил нас. Хлынули исступленные звуки органа, и не было больше сил таить свою страсть [Брюсов 1911: 109–110];

и у Ауслендера:

> весь мой костюм должен был состоять из легкого пояса <…> Раздавалась музыка. Много голосов повторяли гимн <…> Дым одуряюще благовонных курений проникал сквозь завесу <…> Были слышны поцелуи все более частые <…> Много мужчин и дам <…> кружились <…> танцуя, восклицая, целуясь и обнимаясь <…> Маг подал мне чашу, из которой, отпив, я причастил всех [Ауслендер 2005: 195, 197–198].

Рассказ Брюсова был опубликован вскоре после «Записок Ганимеда», поэтому сравнение юноши с Ганимедом может быть литературным диалогом. Не исключено также, что все три автора пользовались общими источниками, а сходство приведенных параллелей носит типологический характер.

Наступает зима, и Лука, став любовником всегда занятой маркизы, коротает время с ее бабушкой-графиней (VIII). Как и в случае с Гортензией, пренебрежительное отношение, сигнализирующее об отсутствии любви, предвещает разлуку. Лука отмечает собственное неудовлетворение, но влюбленность и новизна впечатлений удерживают его: «маркизе <…> было совсем не до меня <…> решение покинуть отель маркизы <…> я никак не мог исполнить, вследствие <…> силы очарования этой женщины» [Там же: 198]. Графиня развлекает Луку придворными анекдотами, один из которых повествует о скромном мальчике, взявшемся устранить неугодную Шуазелю фаворитку[93]. Внезапно появляется взволнованная маркиза, затем в дверь стучат и «по постановлению совета и приказанию короля» ее арестовывают. Маркиза успевает взять с Луки клятву «уведомить друзей», и тот уходит через тайный выход в шкафу. Арест не получает объяснения, хотя наименее противоречивым, исходя из дальнейшего

[93] Как и в «Севираже», анекдот упоминает историческую личность — герцога Шуазеля.

сюжета, представляется предположение об участии маркизы в роялистском движении[94].

Глава содержит ряд аллюзий на «Пиковую даму»: у Ауслендера старая графиня развлекает Луку «анекдотами старого двора» и раскладывает пасьянс, у Пушкина старуха графиня «в сотый раз рассказала внуку свой анекдот» и знала секрет трех карт [Пушкин V: 238]; у Ауслендера графиня «одевается по моде, всегда в прическе и пудре», у Пушкина графиня «строго следовала модам <…> и одевалась так же долго <…> как и шестьдесят лет тому назад» [Там же: 237]; у Ауслендера плащ маркизы запорошен «мокрым снегом», у Пушкина «мокрый снег падал хлопьями» [Там же: 247]; у Ауслендера маркиза дает Луке ключ к тайному выходу, ведущему на «темную узкую лестницу», у Пушкина Германн, получив от Лизы ключ, «спустился вниз по витой лестнице» [Там же: 254] и т. д.[95] Отдельные черты пушкинской графини проецируются и на любовницу Луки: первая была знакома с оккультистом Сен-Жерменом, а маркиза связана с магом и оккультным орденом.

Полагаем, что Ауслендер использовал черты пушкинской героини, которая «ездила в Париж и была там в большой моде», для актуализации центральной темы «Пиковой дамы»: наибольшее смысловое напряжение возникает при сравнении Луки и Германна, оказывающихся противоположностью друг друга. По словам Ю. М. Лотмана, Германн «хотел бы изгнать случай из мира и своей судьбы» [Лотман: 803]. Движимый расчетом, он отвергает любовь Лизы, и случай лишает его рассудка. М. О. Гершензон также отмечал, что Пушкин «выбрал характер исключительный <…> в котором хотение или страсть достигают предельного напряжения, поглощают всю волю без остатка» [Гершензон 1919: 107]. Напротив, Лука бесстрастен и не расчетлив, он искренне отвечает на любовные призывы героинь и без сопротивлений предается на волю случая, выводящего его из самых сложных ситуаций. Функционально маркиза выступает двойником Гортензии: обе сближаются с Лукой и проводят в свой мир, но затем обнаруживают безразличие и лишаются любовника.

После ареста маркизы (IX) герой попадает в аристократическое пространство — дом композитора Летажа, «известного томными, свободными песенками» [Ауслендер 2005: 201]. В образе Летажа использованы черты Кузмина: двусложная фамилия с ударением на втором слоге; увлечение

---

[94] Формальное указание на «приказание короля» во время революции не имело юридической силы, — решения принимались Законодательным собранием, а права короля ограничивались наложением вето.

[95] Ауслендер обращался к творчеству Пушкина во время работы над повестью, ср. дневниковую запись окуловского дневника Кузмина от 1 июля 1907 г.: «была гроза и дождь, я смотрел, как лягушки прыгали по огороду, покуда Сережа читал мне Пушкина» [Кузмин 2015: 41]. Образ графини из оперы «Пиковая дама» использован и в «Рассуждении о старости…» Ауслендера (см. п. 4.1).

музыкой и связанная с этим известность[96]; наконец, отсылка к сцене «Бастилии», в которой маркиз принял юного героя «за туалетом <…> уравнивая заячьей лапкой искусно наведенные румяна», тогда как Летаж принял Луку «в утреннем туалете», но с «тонко подведенными голубой краской» глазами [Там же: 167, 201].

Узнав Прекрасного и судьбу маркизы, Летаж сетует: «Она погубит нас всех. Хорошо, что мы не сделали решительного шага» [Там же: 201]. Его слова говорят об участии в заговоре сторонников реставрации монархии. Считая Луку посвященным в тайну, Летаж подводит его к портрету Марии-Антуанетты в юности:

> Разве мы не умрем за нее. Великая королева <…> расточившая нам свою красоту. Любовница Вечности. Божественная. <…> Вы не касались ее. Что вы знаете. Что вы можете говорить о красоте и любви [Там же: 202].

В этих признаниях слышится уже параллель к словам маркизы («ничего, кроме совершеннейшего наслаждения, совершеннейшей красоты, я не ищу») и — к эротическим ритуалам ордена. В то же время слова Летажа содержат намек на репутацию действительной Марии-Антуанетты:

> Уже много говорилось о легкомысленном поведении Марии-Антуанетты и о нравственном растлении королевского дома и придворных той эпохи <…> Чтобы избавиться <…> от присутствия короля <…> она не стеснялась переставлять часовые стрелки, так как после его удаления начиналось бешеное веселье, тайные поездки из Версаля, ночные прогулки по парку, посещение версальских и парижских театров, а также публичных балов [ИВ 1903а: 1179, 1181].

Не описывая исторических реалий, Ауслендер оставляет намеки в словах героев и подробностях их жизни. Интерес придворного общества к оккультизму и развлечениям, легкомысленное поведение королевы и аристократии, не называемые прямо, создают смысловой фон для образа и приключений Луки. Летаж отводит героя в комнату с портретами, на одном из которых тот узнает «толстого Калиостро»[97]. Портрет легендарного авантюриста подчеркивает интерес Летажа к оккультно-эротическим обществам, основателем которых был и Калиостро. В. Р. Зотов в биографии Калиостро (Русская старина. 1875. Т. XII), основанной на ряде источников, пишет:

> В 1784 году Калиостро явился в Париже. Город бредил тогда мистицизмом и животным магнетизмом <…> Немудрено, что семьдесят две масонские ложи,

---

[96] Известность песен Кузмина была отмечена Ауслендером в заметке «Из Петербурга VII»: «пели <…> нежные, изысканные песеньки (Кузмин “Куранты любви”) под дружный смех, а иногда и яростный свист “товарищей”» [Ауслендер 1908в: 65]. По словам А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика, «“Александрийские песни” принесли ему первый безусловный успех, а читателей надолго ошеломили свободой, искренностью» [Лавров-Тименчик: 4].

[97] В сентябре 1905 г. М. Кузмин радовался, что его сравнивают с Калиостро. См. дневниковую запись от 22 сентября и письмо к Чичерину от 25 сентября [Кузмин 1905: 45, 447]. Позднее Кузмин написал жизнеописание Калиостро («Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро») и посвятил его Мейерхольду.

существовавшие в то время в Париже, стремились видеть основателя египетского масонства <…> Калиостро <…> основал там также женскую масонскую ложу, в которую принимались, с весьма нескромными обрядами, дамы высшего общества [Зотов: 75–76].

Летаж поселяет Луку к одному из «друзей» — Густаву Коме (X). Представленный ко двору, с «вороватыми глазами» и вульгарными манерами, Коме развлекает Луку посещением «маскарадов, притонов для игры и других развлечений» [Ауслендер 2005: 202–203]. Ауслендер указывает и на историческую параллель, оттеняющую ситуацию: «В ту зиму Париж веселился, как в далекие годы царствования Помпадур, и публичные балы в опере, вошедшие в моду в самом высшем обществе, были очень удачны» [Там же]. Действительно, королева

любила маскарады в Опере. <…> все веселье основывалось на любовных интригах, двусмысленных словечках, легкомысленном поведении и вообще на эротических забавах. Здесь все смешивалось вместе; женщины легкого поведения, принцессы, королевы, скромные буржуа, кутилы, принцы <…> Начиная с королевы и кончая куртизанкой, все позволяли себе нахально набрасываться на мужчин, а интриги обращались в непристойности [ИВ 1903а: 1182].

Однажды Коме просит героя занять его кузину Луизу и «держаться с ней совершенно скромно и прилично», поскольку «кузина его почти девочка» [Ауслендер 2005: 203]. В отсутствие Коме Лука занимает барышню рассматриванием картин из романа «Манон Леско». Повесть Ауслендера содержит аллюзии на роман Прево: оба героя — Лука и де Грие — начинают «путь» с любовной интриги, при этом обоим семнадцать лет. Но есть и отличия. Когда Лука делает комплимент Луизе, — «Вы несколько похожи на Манон лицом», — та подхватывает игру, — «А вы зато нисколько на Де Грие», — и направляет ее в менее невинное русло: «целует в самые губы» и увлекает Луку на постель. В этом отношении Луиза действительно несколько похожа на Манон. Ср. в «Манон Леско»:

она была еще моложе меня, но мои любезности <…> ее не смутили <…> она поняла мои чувства, ибо была гораздо опытнее меня [Прево: 22–23];

и у Ауслендера:

опытность кузины Коме превосходила даже мою, а я не мог назвать себя совсем невинным [Ауслендер 2005: 205].

Лука, напротив, демонстрирует отличие от де Грие, когда Коме застает молодых любовников — при появлении ревнивца герой защищает любовницу, чего не удалось де Грие в схожих обстоятельствах:

Ах! — воскликнула Луиза первая, — вот идет Коме. Если бы я не успел схватить свою шпагу, может быть, мы погибли бы оба <…> Коме в страшной ярости вбежал в комнату, и только моя ловкость и его трусость помешали ему <…> Моя маленькая любовница <…> поспешила скрыться, я же покрывал ее отступление [Там же: 204].

Ср. в «Манон Леско»:

> Мы были в бреду удовольствия <…> И вот он, в сопровождении стрелков, входит в комнату; при его виде у нас застыла кровь. «О, Боже! Это старый Ж. М.», сказал я Манон. Я бросился к шпаге <…> она запуталась в перевязи <…> стрелки тотчас же подошли, чтоб схватить меня [Прево: 169–170].

Ауслендер переворачивает сцену из прецедентного текста: в отличие от де Грие, Лука и спасает любовницу, и не становится заложником страсти, несмотря на пример Коме. Примечательно, что по словам Коме, кузину «он ждал сегодня в первый раз, сам почти не зная», хотя Луиза сразу же узнала его. Очевидно, что Луиза была одной из многочисленных любовниц Коме, а слово «кузина» — распространенный в литературе эвфемизм любовной связи. В романе Прево герои тоже прибегают к подобной уловке: во время первой встречи с де Грие Манон представляет его проводнику как «своего кузена» [Там же: 24]; во время ужина с Ж. М. Манон представляет де Грие как младшего брата [Там же: 85–86].

Вскоре за этим Летаж отвозит Луку на праздник в загородном доме (XI), по пути тревожась о «приближающихся испытаниях», осмысляемых в эзотерических выражениях: «Вянут розы. Но еще есть исход. Драгоценнейшие мирры сохраняются в наших чашах» [Ауслендер 2005: 205]. На празднике прорицатель Гекарт требует от Летажа «веры» и «терпения»: «Разве вы не получаете безмерное счастье любви, оставляя нам все трудности?» [Там же][98]. Слова Гекарта отсылают к сцене перед портретом Марии Антуанетты, которую Летаж называл «Любовницей Вечности». Ясно, что Гекарт успокаивает Летажа мыслью о «счастье любви», чтобы тот «не сделал решительного шага», о котором обмолвился при первой встрече с Лукой. Когда Летаж уходит, прорицатель открывает истинные намерения, говоря о собравшихся аристократах: «Скоро они узнают, что им готовится, без моих пророчеств <…> Посмотрим, как веселятся трупики» [Там же: 206]. На вопрос Луки о своей судьбе ясновидец отвечает «совершенно серьезно»: «Вы переживете их всех и меня».

Думается, что сцена представляет аллюзию на «Пророчество Казота», в котором рассказчик обращается к предсказателю: «Сколько чудес! — сказал я: для чего вы обо мне не упомянули? — “И с вами сделается чудо: вы обратитесь к Христианству”» [Казот: 207]. Если Казот предсказывает гибель жаждущим революции, то Гекарт желает гибели роялистов[99]. При этом оба предвещают жизнь герою-рассказчику.

После праздника Лука оказывается в эпицентре событий (XII). Новое пространство — дом депутата Д. — отмечено новой связью с женщиной:

---

[98] Фигура Гекарта — «высокого человека в темном плаще», «поводящего руками как заклинатель», напоминает прорицателя Виферта («Литания») с «высокой фигурой» в «сером кафтане», «кружащего» «длинными руками» в «зачаровывающих движениях» [Ауслендер 2005: 178–179].

[99] Заметим, что Ж. Казот был членом ордена Мартинистов, но во время революции покинул орден и пытался устроить побег Людовика XVI (летом 1792 г.).

Лука становится любовником его жены, хотя и тяготится исполнением чужого супружеского долга. Однажды герой получает распоряжение предупредить «друзей» об опасности. Вместе с Коме он отправляется к Тюильри, где наблюдает «кучку людей» с королем во главе[100]. Последовав за ними по «шуршащим под ногами листьям небольшого парка», герои слышат историческую фразу короля: «Какая в этом году ранняя осень!» [Ауслендер 2005: 208]. В сцене использованы действительные исторические подробности, изложенные, в частности, Ламартином:

> Король прошел через дворцовые сады <…> ноги тонули во множестве листьев <…> Король заметил это и сказал <…>: «Как много листьев! Они рано падают в нынешнем году» <…> Шествие короля с семьей и охраной чрез сад было замечено <…> сплошная масса мужчин и женщин с криком и бешеными телодвижениями загородила дорогу королевской семье. «<…> Долой *Veto*! Долой австриячку! Низложение или смерть!» [Ламартин II: 81–82].

Когда королевская фамилия скрывается за решеткой Собрания, Коме срывает маску: «Долой господина Veto. Смерть Капетам». Изумленный Летаж восклицает: «Изменник! Собака!», — но гвардеец его прерывает, и Коме тащит Луку из свалки. Несмотря на размолвку из-за Луизы, Коме рассчитывал на помощь смелого Луки в случае уличных стычек, и когда ситуация сложилась не в его пользу — он без раздумий предал своих друзей и короля.

Штурм дворца Тюильри, совершенный 10 августа 1792 г., позволяет датировать начало «пути» Луки летом 1791 г. Вместе с тем штурм знаменует поворотную точку в судьбе героя, достигшего придворного пространства и столкнувшегося с революцией лицом к лицу. На образном уровне поворотное значение событий подчеркнуто тем, что Лука «три дня и три ночи» провел в комнате Коме, мечтая «о каком-то давно утерянном покое», очевидно, родном доме в сельской местности, где он «вполне довольствовался» «тихой жизнью» (XIII) [Ауслендер 2005: 209, 183][101].

Коме приносит костюм санкюлота и ведет Луку «поживиться от падали». Мотив переодевания отсылает к «Севиражу», где Фраже крадется к домику «в темном, ненавистного якобинского покроя плаще» [Там же: 170]. Но вместо аристократического домика герои отправляются в «клуб» санкюлотов — своеобразную травестию тайного ордена: говорил оратор, женщины сняли кофты, «нельзя было разобрать, чьи руки и тела сплетались вокруг» [Там же: 209]. Появление Луки и здесь не остается незамеченным, однако третье сословие относится к нему с меньшим пиететом: женщина, «пользуясь давкой», домогается героя, а его отказ вызывает

---

[100] Во дворце Тюильри королевская фамилия находилась под домашним арестом после начала революционных событий в 1789 г.

[101] Помимо сказочного топоса, возможна отсылка к Евангелию: «как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи» (Мф. 12:40). Так символически обозначен перелом, приводящий героя к переоценке ценностей.

скандал. Сцена проводит параллель между нравами второго и третьего сословий: в разгар потрясений оба круга предаются наслаждениям, оттеняющим перемену в поведении Луки — он впервые отказывает потенциальной любовнице.

Встретив друзей Летажа, герои отправляются в кабачок, где Коме снова предает их, выдав полиции. Но вскоре герои сами оказываются в тюрьме (XIV), где Лука получает записку от «прекрасной тюремщицы» Фелисьен, согласившейся устроить побег. Возрастающая опасность вынуждает Луку переосмыслить свое положение и поведение, и он сохраняет известие о побеге в тайне от лицемера Коме.

Описание тюремной игры в светскую жизнь, кроме очевидной отсылки к «Севиражу», имеет и другой референтный ряд. Схожие тюремные забавы описаны в упоминавшемся рассказе Франса «Происшествие, случившееся в месяце флореале II-го года» (1892), в котором женщины-аристократки, дожидающиеся казни в тюрьме, «накануне смерти <…> не теряли желания пленять» и вели «любовные интриги <…> в этих темных переходах, где смерть торопила любовь» [Франс 1904: 38]. Схожая картина описана арестованным героем «Русского якобинца» М. А. Загуляева: «Я много слышал о <…> распущенности, которую представляли в то время тюрьмы <…> Никогда еще не приходилось мне видеть такого полного и яркого применения эпикурейского правила “недолго, но весело!”» [Загуляев: 298–299]. Наконец, описание тюремных (и не только) нравов времен революции встречается в книге С. С. Шашкова «Исторические судьбы женщины» (1872):

> во время этих бедственных периодов <…> развивается <…> страстное необузданное желание наслаждений. Пушкин превосходно изобразил эту черту народной жизни в своей пьесе «Пир во время чумы» <…> Революция со своим террором, со своими казнями производила такое же действие, особенно на <…> женский пол. <…> они спешили насладиться жизнью и любовью. Даже в тюрьмах, битком набитых арестованными обоих полов, шли пиры и забавы <…> в Париже оргии разврата дошли в это время до высшей степени. <…> Главная роль в этих подвигах принадлежала консерваторам и роялистам [Шашков: 257].

Возможно, этими веяниями и тюремным примером объясняется влюбленность Фелисьен и ее готовность устроить побег, описание которого вновь переворачивает эпизоды из «Манон Леско», перераспределяя роли героев. Ср. в «Луке Бедо»:

> Долго пролежал в сумерках <…> прислушиваясь, как <…> замирали шаги и голоса <…> было, вероятно не меньше 11 часов ночи, когда <…> я услышал <…> шаги по коридору. Тихо открылся замок, и <…> я увидел тоненького мальчика в зеленом плаще. Молча подал он мне такой же <…> и, дав знак молчания, повел за собой. <…> я вдруг догадался, что <…> мальчик <…> сама Фелисьен <…> Теперь уже я был проводником, вспоминая путь к одному известному притону <…> Я потребовал комнату и ужин [Ауслендер 2005: 211–213].

И два побега в романе аббата Прево: 1) побег де Грие из монастыря святого Лазаря с помощью брата Леско и 2) побег Манон Леско из госпиталя при помощи слуги и де Грие:

> 1) будьте непременно вечером в одиннадцать часов напротив ворот этого дома <…> я заметил, что привратник каждый вечер приносит ключи <…> настоятелю и что затем водворяется глубокая тишина <…> Я благополучно вышел и <…> встретился с Леско <…> Мы провели ночь в трактире, где я несколько вознаградил себя за дурную пищу, которой довольствовался [Прево: 105–109];
>
> 2) Я захватил белье, чулки и тому подобное для Манон, и поверх кафтана надел сюртук <…> Г. де-Т. оставил ей один из своих камзолов; я отдал ей мой кафтан <…> Наконец, настала ночь <…> мы увидели, что идет Манон <…> Было одиннадцать часов, когда мы приехали в Шальо. В трактире нас приняли как старых знакомых <…> Я приказал отлично угостить ее [Там же: 118–122].

Вместе с тем аллюзия на «Манон Леско» отсылает к эпизоду с Луизой: как Луиза нарядила Луку девочкой, а затем была им спасена, так одетая мальчиком Фелисьен спасает самого Луку. С рассветом герой покидает тюремщицу, во второй раз отказываясь от роли любовника. С точки зрения мифологемы пути, Фелисьен оказывается «чудесным вожатым», помогающим Луке преодолеть «самый ответственный участок пути» [Топоров: 263]. Как и прежние любовницы, она лишена качеств, определяющих носительницу любви, поэтому Лука, расплатившись за услугу совместной ночью, наутро «перелез через ее тело, неподвижное как труп» и отправился дальше [Ауслендер 2005: 213].

Совершающаяся в Луке перемена подчеркивается и сменой имени: новоиспеченный Шарль Ледо, заметая следы, прибывает в маленький городок (XV). Описание пути и наблюдателя за станцией содержит аллюзию на «Станционного смотрителя» Пушкина. Ср. у Ауслендера:

> В душном, пыльном дилижансе, почти не зная сна <…> я прибыл в М., ясным, по-весеннему холодным утром, в самом отвратительном настроении <…> Наблюдатель за станцией, высунув голову в ночном колпаке из-за двери, объявил что лошадей нет <…> Напрасно я ругался и проклинал его всеми проклятиями, когда-либо слышанными мною <…> Хозяин <…> прошел по комнате в парадном костюме [Там же: 213–214].

И у Пушкина:

> Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? <…> Всю досаду, накопленную во время скучной езды, путешественник вымещает на смотрителе. Погода несносная, дорога скверная, ямщик упрямый, лошади не везут — а виноват смотритель. <…> Какие ругательства, какие угрозы посыплются на его голову! <…> В 1816 году, в мае месяце, случилось мне проезжать через ***скую губернию <…> День был жаркий. <…> Вижу, как теперь, самого хозяина <…> и его длинный зеленый сертук с тремя медалями на полинялых лентах [Пушкин V: 86–89].

Как уже отмечалось, Ауслендер перераспределяет роли из прецедентного текста: встреченный Лукой смотритель в «ночном колпаке» перекликается

скорее с пушкинским стариком «в колпаке и шлафроке» с картинок, изображающих возвращение блудного сына. По словам М. О. Гершензона, «описание тех картинок — вовсе не мелочь: нарисованная в них история <…> и есть искомый *тигр* “Станционного смотрителя”» [Гершензон 1919: 124]. Актуализированный мотив «возвращения» проецируется на Луку, подобно блудному сыну, вернувшемуся в родную стихию провинции.

В этом пространстве происходит и финальное любовное приключение: господин Пижо представляет Луке свою дочь Жозефину. Ее появление довершает обыгрывание пушкинского сюжета: если в «Станционном смотрителе» Дуню увозит проезжий гусар, то проезжий Лука сам остается в маленьком городке. Ряд идиллических образов, — «ветка душистого горошка», сорванная Жозефиной, «цветущие яблони» и «звуки флейты», — предвещают завершение пути героя. Вместе с тем, цветущие яблони указывают на то, что действие происходит весной 1793 г.

Обсудив с Пижо свадьбу, Лука находит Жозефину у куста белой сирени и невольно сравнивает с другими дамами: «я вспоминал всех моих любовниц, и ни одна, казалось, не вызывала во мне такого сладострастного любопытства» [Ауслендер 2005: 216]. Однако Луку привлекает не только эротическая составляющая будущей жизни. Жозефина потенциально соединяет в себе любовь земную и небесную, чего нельзя сказать о прежних любовницах Луки, сосредоточенных на плотской стороне отношений, либо быстро терявших интерес к герою. В пользу такой трактовки говорит сцена, в которой попытка Луки воспроизвести светские приемы соблазнения превращает недавнего «Прекрасного» — в пристыженного:

> машинально я обнял ее знакомым движением, но прежде чем успел поцеловать ее, она оправилась от испуга и со словами: «Что вы, ведь мы еще даже не обручены», ловко вырвалась из моих рук <…> И она убежала в дом, оставив меня сконфуженным, как провинившегося школьника [Там же: 216].

Пространство, в котором завершается путь Луки, устроено противоположным Парижу образом и почитает иные ценности. Примечательны поэтому и конфуз (несмотря на парижский опыт) Луки, и дом Пижо — с портретами родственников (а не «Любовниц Вечности») и «бесконечной работой» Жозефины (а не городской суетой в кабачках, клубах и театрах). Последнее подтверждение завершения пути Лука находит в газете, — в числе казненных он читает свое прежнее имя.

По мнению А. М. Грачевой, «смысл финала повести» — в «утверждении приоритета права индивидуума быть независимым от роевого движения социума» [Грачева 2005: 17]. Справедливое замечание исследовательницы можно дополнить тем, что в рецензии на «Эме Лебефа» Ауслендер так писал о герое Кузмина:

> Разве эта жизнь, освобожденная от всяких моральных обязательств, напряженная в одном порыве к бесконечному наслаждению, сама по себе уже не есть протест индивидуализма против общественных идеалов надвигающейся революции [Ауслендер 1907д].

Лука не освобожден от моральных обязательств, но его жизненная позиция не совпадает ни с одним из освоенных им пространств. Счастливый финал свидетельствует о завершении пути, успешном освоении большого мира и обретении ответа на ключевой для «авантюрного произведения» вопрос — в чем смысл жизни. Цель достигается благодаря внутренним качествам героя, его бесхитростности, готовности предаться на волю случая и способности оставаться самим собой, позволяющей невредимым пройти через «жернова революционного террора» и обрести семейное счастье. Напротив, оба прецедентных текста Кузмина имеют открытый финал: история Эме Лебефа обрывается «в неопределенной ситуации, допускающей самые разные <…> варианты продолжения» [Тамарченко 2009б: 333], а «Елевсипп не получает в конце жизни успокоения, откровения, благодати» [Козьменко-Магомедова: 113].

Путь Луки, описав круг, завершается в таком же провинциальном пространстве, в каком начался, но духовно герой преображается и обретает любовь. Следует согласиться с В. Н. Быстровым и С. Ю. Ясенским, так охарактеризовавшими «французские» рассказы Ауслендера:

> думается, С. Ауслендер создавал этот цикл <…> не только ради беглой зарисовки исторических и психологических аналогий. В них угадывается и иной, более глубокий и обобщенный смысл, который кратко может быть сформулирован так: в мире всегда есть силы, противостоящие любви; но и среди казней, предательства, позора дух и проявления ее все-таки живут, жизнь души, сердца продолжается вопреки всему, и ее остановит только смерть [Быстров-Ясенский: 231].

Как было показано, в основе «беглой зарисовки исторических и психологических аналогий» лежит серьезная работа с историческими источниками. Эпоха французской Революции и царящие в то время нравы служат созданию фона, имплицитно присутствующего и в других «французских» рассказах. Установка на достоверность событий достигается посредством упоминания известных исторических личностей и фактов, однако они остаются «в тени» повествования[102].

Многочисленные аллюзии на художественные произведения углубляют и усложняют образы Ауслендера, переосмысляющего прецедентные тексты и создающего оригинальное произведение. Эту же цель преследует использование автобиографического материала, проводящее параллели между историей и современностью.

---

[102] Схожие творческие принципы Я. Липин и И. Н. Арзамасцева обнаружили в повести для детей, уже в заглавии ориентированной на «Луку Бедо», — «Некоторые замечательные случаи из жизни Ли-Сяо»: «изображение предреволюционного Китая построено на выражении типичных семейных и социальных проблем. Революция <…> представлена как историческая необходимость и неизбежность. <…> В описании Китая соединены исторические реалии и вымыслы, а самое главное — воплощен творческий замысел автора, гораздо более широкий, нежели “заказ” на пропаганду. С. А. Ауслендер выстроил сложный, многоуровневый диалог с растущими читателями» [Липин-Арзамасцева: 74, 79].

Повесть «Лука Бедо» завершает «французский» цикл, в том числе количественно и жанрово (краткий фрагмент и объемная повесть — крайние точки композиционной градации). Историческая коллизия, упомянутая в первом рассказе, доводится до высокого напряжения в двух последующих рассказах, а затем получает разрешение в виде семейной идиллии. Если сопоставлять части по типу протагониста, то Лука больше соответствует герою первого рассказа, но он — не аристократ, а представитель третьего сословия, нашедший после ряда искушений тихую семейную гавань в морально образцовом семействе. Это типично для плутовских романов (жанровая корреляция) и для биографий ряда мемуаристов той эпохи (историческая корреляция), некоторые из которых обретали титулы и респектабельное положение в обществе, пройдя путь из городских низов через ряд превратностей и приключений (Казанова — сын актеров), в том числе любовных.

3.2. «Итальянский» цикл и новеллы

За «французским» циклом следуют три «новеллы», одна из которых утратила первоначальный жанровый подзаголовок, хотя при первой публикации все три заглавия были снабжены соответствующим пояснением: «41 <или 42/43> новелла из занятной книги любовных и трагических приключений». Использование порядковых номеров, возможно, говорит о более обширном замысле «занятной книги» коллективного авторства, впрочем, не воплотившемся. Дневниковая запись Кузмина от 26 января 1907 г. упоминает такое же название: «Рябушинский хотел бы издать мою книгу, хоть бы “Занятную книгу любовных и трагич<еских> приключений”» [Кузмин 1905: 314]. Вскоре был опубликован «Прекрасный Марк. Сорок третья новелла…» (Весы. 1907. № 3), датированный 1906–1907 г. и посвященный Кузмину; за ним последовали «Валентин мисс Белинды. Сорок вторая новелла…» (Белые ночи. 1907. Июнь) и «Месть Джироламо Маркезе. Сорок первая новелла…» (Золотое руно. 1907. № 10). Вероятно, число 43 было взято произвольно, а затем Ауслендер приступил к постепенному заполнению заданного объема, нумеруя тексты в обратном порядке. В «Золотых яблоках» новеллы расположены вместе, но в ином порядке (42–43–41), а «Прекрасный Марк» утратил жанровый подзаголовок и порядковый номер. Полагаем, что Ауслендер изъял их, чтобы новеллистический цикл не нарушал композицию сборника.

Следующий за «французским» циклом «Валентин мисс Белинды» переносит читателя от революционных страстей XVIII в. в более раннюю эпоху Англии. «Валентин» выделяется и выступает в роли «пограничного» текста: по своему происхождению он входит в группу нумерованных новелл, но с точки зрения хронологии и географии исключен из нее. За «английской» новеллой в композиции сборника следует «итальянский» цикл, состоящий из трех произведений, действие которых происходит

в Италии времен эпохи Возрождения — «Прекрасный Марк», «Месть Джироламо Маркезе» и — «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике» (первая публикация: Весы. 1907. № 11).

По замечанию Д. Кшицовой, «интерес к итальянскому Возрождению проявляется в русской культуре с времен князя Ивана III», хотя в области литературы «можно говорить о начальных проявлениях Ренессанса только со второй половины 17 века, когда появляются первые переводы *Декамерона* Бокаччо» [Кшицова: 110]. Корпус исследований, посвященных итальянской теме в русской литературе, в частности, в эпоху Серебряного века весьма объемен[103].

Среди прозаиков (поэтические тексты мы сознательно не рассматриваем) на рубеже веков первыми обратились к итальянской теме, пожалуй, А. В. Амфитеатров («Стрелки в Тоскане» («Праздник стрелков») 1888, «Падре Агостино» 1888, «Мертвые боги» 1894, «Катакомбы» 1902) и Д. С. Мережковский — в ряде «Итальянских новелл» (1895–1897), впоследствии опубликованных как единый цикл (1902, 1904). Разработка итальянской темы у Амфитеатрова весьма разнородна как с точки зрения хронологии (от средневековья до современности), так и жанра (от «тосканской» и «сицилийской» легенды до реалистического рассказа). Напротив, хронологически более близкие «Итальянские новеллы» Мережковского выдержаны в едином стиле, позволяющем исследователям утверждать, что в них «выражена присущая серебряному веку тенденция к стилизации» [Чвертко: 88]; «в своих “новеллах XV века” <…> Мережковский одним из первых среди русских символистов опробовал прием тотальной стилизации» [Бойчук: 782]. Исследователями отмечались жанровое, сюжетное и др. виды единства текстов, которые «являются циклом новелл, так как имеют тесную близость сюжетов и мотивов, обладают едиными пространственно-временными рамками повествования, в них встречаем сквозных персонажей, им присуща ориентация на существующий контекст (“Декамерон” Боккаччо)» [Корчинская: 91].

Действие «итальянских» текстов Ауслендера тоже происходит в Италии эпохи Возрождения, поэтому обращение молодого писателя к авторитетному образцу кажется естественным и порой побуждает исследователей помещать их произведения в один типологический ряд. Так, С. Ю. Чвертко при анализе новеллы Мережковского «Превращение» перечисляет «итальянские» тексты серебряного века, среди которых названы «новеллы-стилизации Б. Садовского и С. Ауслендера» [Чвертко: 89]. Однако общность новелл Мережковского и Ауслендера заключается не в решении схожих стилистических задач, а в очевидной работе авторов с историческими и литературными источниками.

Так, по словам И. В. Вальченко, «Превращение» Мережковского «фабульно и структурно ориентировано на одну из анонимных народных

[103] См., например: [Константинова; Комолова; Крюкова; Кшицова; Меднис; Чвертко; Панфилова; Цивьян].

новелл — “Новеллу о толстом столяре” <…> написанную во второй половине XV века» [Вальченко: 126]. Н. И. Балашов, А. Д. Михайлов и Р. И. Хлодовский указали, что «наиболее полная и лучшая редакция этой новеллы была издана в 1572 году во Флоренции Боргини в приложении к переработанному им средневековому “Новеллино”» [ЕНВ: 9–10, 610]. Сюжет популярной новеллы подробно изложен и в книге Ф. Монье «Опыт литературной истории Италии XV века. Кваттроченто» (1901), переведенной в 1904 г. на русский язык К. С. Шварсалоном [Монье: 418]. Конечно, Мережковский не мог пользоваться книгой Монье для работы над новеллой, написанной в 1897 г., однако Ауслендеру был доступен перевод Шварсалона, и судя по ряду перекличек, его обращение к этому источнику весьма вероятно. Здесь отметим еще один эпизод, встречающийся в книге Монье и новелле Мережковского «Любовь сильнее смерти». Ср. у Монье:

> Донателло <…> держит свои деньги в корзинке, повешенной под балкой, «и всякий работник и приятель берет из нее, сколько ему нужно» [Там же: 417].

И у Мережковского:

> Что же касается мессера Антонио, <…> напомню вам об одном обычае этого юноши — о круглой корзине, которая висит у него в мастерской на шнурке, перекинутом через блок, так что один конец веревки привязан к корзине, другой к железному гвоздю, вбитому в стену. В эту корзину Антонио бросает, не считая, все деньги, какие заработает. И каждый, кто пожелает, будь то ученик, или знакомый, может прийти, опустить корзину на блоке, не спрашивая хозяина, взять столько, сколько нужно — медных, серебряных или золотых монет [Мережковский XIX: 10].

Другим важным примером обращения к итальянской теме в начале века оказывается рассказ В. Брюсова «В подземной тюрьме. По итальянской рукописи XVI века» (Весы. 1906. № 5), впоследствии включенный в сборник «Земная ось». В предисловии к первому изданию Брюсов признавался, что, несмотря на попытку «дать говорить за себя» «итальянскому новеллисту XVI века», все же «В подземной тюрьме» «более напоминает стильные подделки Анатоля Франса, чем подлинные итальянские новеллы» (цит. по: [Ашукин-Щербаков: 264]). С. С. Гречишкин и А. В. Лавров в статье «Брюсов-новеллист» пришли к выводу, что «подчинение себя европейской “школе” и замыкание в рамки чужих стилей, как в своеобразные футляры были для него <Брюсова. — *А. С.*> уверенно избранной творческой позицией»:

> Например, рассказ «В подземной тюрьме» ориентирован не только на итальянскую новеллу Возрождения, но и на преломление этого стиля во французской литературе XIX века — на хорошо известные Брюсову «итальянские хроники» Стендаля <…> и новеллы А. Франса <…> И если искать стилевую доминанту, объединяющую <…> рассказы Брюсова, то она обнаружится несомненнее всего в прозе Пушкина <…> Пушкин в значительной степени был для него образцом в стремлении к лаконичному, филигранному стилю, к сжатому, «внешнему» описанию психологических мотивировок, к линейному, рационально выверенному построению интриги [Гречишкин-Лавров: 8, 9–10].

Напомним, что в ответе на анкету С. А. Венгерову Ауслендер также отметил Пушкина и Франса как любимых писателей и первые образцы «с самого детства». Ауслендер обратился к итальянской теме почти одновременно с Брюсовым: не вошедший в «Золотые яблоки» рассказ из эпохи древнего Рима — «Колдун» — был опубликован в № 6 «Золотого руна» (1906). Однако в его задачи не входило «замыкание в рамки чужих стилей», в отличие от автора «Земной оси», сообщавшего в предисловии: «Мне казалось нужным, в большинстве случаев, дать говорить за себя другому: итальянскому новеллисту XVI века, фельетонисту будущих столетий, пациентке психиатрической лечебницы, утонченному развратнику времен грядущей Революции и т. д.» (цит. по: [Ашукин-Щербаков: 264]). Повествование у Ауслендера хотя и ведется от разных лиц — французского аристократа, английского студента, итальянской куртизанки и т. д. — однако стиль его остается неизменным.

Замечание Гречишкина и Лаврова о том, что «уход в историю не был для Брюсова уходом от современности. Стремясь живую современность постигнуть обобщенно-исторически, Брюсов угадывал в социально-политических метаморфозах прошлого некие универсальные модели развития общества» [Гречишкин-Лавров: 14], — по сути совпадает с признаниями самого Ауслендера: «Обращаясь к французскому XVIII веку, к Великой революции <…> я находил в этом далеком прошлом <…> отзвуки настоящего» [Ауслендер 1910а]; «в наше <…> время так часто обращается воображение поэтов и художников к эпохам прошедшим. Это вовсе не отказ от современности» [Ауслендер 1910б].

Однако общий интерес к универсальным моделям развития человека и общества привел писателей к диаметрально противоположным выводам. Идейным вдохновителем Брюсова был популярный в среде русских символистов Ст. Пшибышевский, чья фраза («Ось нашей жизни — это любовь и смерть»), по замечанию С. П. Ильева, обыграна в заглавии брюсовского сборника «Земная ось» [Ильев: 94]. Гречишкин отмечал, что герои «романов, новелл и драм Пшибышевского исповедовали культ “страсти-смерти”, которому Брюсов отдал дань в своем творчестве» [Гречишкин: 158]. Как заметила Е. Е. Дмитриева, тема «любви и смерти» не является предметом сугубо брюсовского интереса, но была весьма популярна на рубеже веков. Не обошел ее вниманием и Мережковский:

> Любовь и смерть <…> становятся центральными темами русской новеллистики рубежа веков <…> Так, для раннего Мережковского существен вопрос об изначальном противоречии любви и смерти. Ибо, по мысли Мережковского, именно в любви утверждается вечное бытие личности <…> Эти идеи <…> совершенно отчетливо проходят и через обе его новеллы <«Любовь сильнее смерти», «Святой сатир». — *А. С.*> [Дмитриева: 21].

Но если Мережковский видел в любви и смерти противоборство, из которого любовь выходит победительницей, то совсем иначе трактовал эту тему Брюсов: «концепция единства страсти и смерти как первоосновы

бытия <…> пронизывает его книгу рассказов» [Гречишкин-Лавров: 11]. Тема «страсти» представляла для Брюсова отдельный и особый интерес, — ей посвящен программный манифест-апология «Страсть», опубликованный в «Весах» (1904. № 8):

> Существенная черта нового миропонимания <…> — признание равноправности тела, телесного начала. <…> Как же было нашему времени, освятившему самую сущность тела, не освятить то, в чем полнее всего выражается его мощь, — страсть! <…> Страсть — <…> вечно живой идеал человеческой жизни <…> Любовь — это местная, земная достопримечательность, это — ассигнация, имеющая свою определенную, но все же условную между людьми ценность. Ценность страсти зависит не от нас <…> Страсть выше нас потому же, почему небо выше земли [Брюсов 1904: 21–25].

Разностороннему раскрытию темы «страсти-смерти» посвящены и рассказы «Земной оси» — «тема страсти, неизменно присутствующая во всех воссоздаваемых им исторических эпизодах», приобретает у Брюсова «надисторический смысл» [Гречишкин-Лавров: 14]. Художественная задача Ауслендера — не апология страсти, а решение загадки любви и осмысление тех форм, в которые она облекалась в различные исторические эпохи: от современности — к прошлому.

Необходимо упомянуть еще одного автора, чье влияние на интерес Ауслендера к Италии могло быть наиболее сильным, — М. Кузмина[104]. Вполне вероятно, что дядя делился с племянником не только впечатлениями о своем итальянском путешествии (1897), но и фактологическими и библиографическими сведениями: «при всей своей разносторонней эрудиции Кузмин в конце жизни считал себя подлинно осведомленным лишь в трех областях», в частности, — «флорентийском кватроченто» [Лавров-Тименчик: 4]. Неудивительно, что открывающий «итальянский» цикл рассказ посвящен именно ему. Кузмин тоже посвятил Ауслендеру «итальянское» стихотворение — «Одна звезда тебе над колыбелью» (1908). В нем адресат сравнивается с известным флорентийским скульптором и ювелиром: «Ты, как Челлини, жаден к рукоделью, // Весну Тосканы сладко возродил» [Кузмин 1990а: 125][105]. Полагаем, что в основе сравнения с Челлини лежат «безупречное строение и отчетливая изобразительность» слога Ауслендера, позволявшие ему создавать «необычайно выпуклые зрительные образы», впоследствии отмеченные Е. А. Зноско-Боровским (см. п. 1.5).

---

[104] Значение Италии и, в частности, Флоренции для Кузмина не раз привлекало внимание исследователей [Гребнева; Тимофеев 1992; Марков; Medarić; Сотова].

[105] Заметим, что в «Записках Бенвенуто Челлини» встречаются имена многих персонажей «Золотых яблок»: Лука [Челлини: 7, 96], Джованни [Там же: 6–9 и далее], Джироламо [Там же: 7, 14, 127], Пиетро [Там же: 10–11, 25 и далее], Луиджи [Там же: 40–42 и далее], Моро [Там же: 54, 104], Маффео [Там же: 60], Ангелика [Там же: 75, 78–79], Феличе [Там же: 76, 89, 91 и далее], Беатриче [Там же: 78, 80, 94 и далее].

Кузминский образ «возрождения весны Тосканы» проводит параллель между подъемом итальянской литературы в эпоху Возрождения и русским Серебряным веком, причем роль Ауслендера Кузмин определяет весьма недвусмысленно:

Любви чужой прилежный ученик,
К земле другой так набожно приник,
Слова твои так сладостно правдивы,
Что, мнится, вот под северные ивы
Перенесешь живительный родник [Там же: 125–126].

Сторонники концепции стилизации как основной творческой задачи Ауслендера могут увидеть здесь подтверждение своей мысли, но Кузмин пишет о перенесении «родника», связанного с уроками чужой «любви» и «земли», а не слога или стиля, — то есть о связи на уровне тематики и проблематики, а также собственно творческой силы («родник»), порождающей оригинальные произведения. Слог автора признается собственным: «Слова твои так сладостно правдивы…».

Развивая сравнение Кузмина, позволим себе заметить, что Челлини, сменивший за свою полную приключений жизнь множество патронов, но сохранивший творческую независимость, в этом отношении схож с Ауслендером, предлагавшим свои литературные «изделия» различным изданиям и сохранявшим верность собственным творческим установкам.

3.2.1. «Валентин мисс Белинды. Сорок вторая новелла из занятной книги любовных и трагических приключений»

«Валентин мисс Белинды» был опубликован в альманахе «Белые ночи» (1907), материал для которого, согласно письму А. А. Кондратьева к Б. В. Беру (19 июля), «был уже заготовлен в марте и начале апреля» [ЛН: 286]. В том же издании был опубликован (без четырех последних глав) «Картонный домик» Кузмина, концентрированно изображавший нравы артистической среды, близкой к театру Комиссаржевской [Богомолов 1995: 138]. Один из героев «Картонного домика», Валентин, чьим прототипом был Ауслендер, по сюжету безответно влюблен в актрису Надю Овинову, прототипами которой могли быть актрисы Вера Иванова и Валентина Веригина [Там же: 131, 356]. Напомним, что Валентином Ауслендера называла (очевидно, по названию новеллы) Веригина, описывая в воспоминаниях романтические игры околотеатрального кружка: «Сергей Ауслендер — Валентин мисс Белинды — еще менее реальными цепями был прикован к шлейфу своей “дамы”» [Веригина 1961: 326].

Новелла повествует о влюбленном в актрису юноше, решившемся, согласно «старому обычаю», предстать перед ней первым в день Святого Валентина. А. М. Грачева комментирует заглавие [Ауслендер 2005: 685], по-видимому, опираясь на статью о Валентиновом дне из словаря Брокгауза

и Ефрона (1890–1907), но опуская ту важную для нас подробность, что об «обычае этом» «трогательно говорит Офелия в своей знаменитой песне» [ЭСБЕ V: 405]. Вот, как звучит песня Офелии в доступных Ауслендеру переводах: М. А. Загуляева (1877) — «В день святого Валентина // Рано девица вставала; // В двери к милому стучалась, // Валентина вызывала. // Зарумянилась денница, // Он к себе красотку вводит, // От него потом девица // Не девицею уходит!» [Гамлет: 222]; П. Гнедича (1892) — «Вот Валентинов день настал, // Я поднялась с зарей. // Я, Валентина, милый друг, // Стою перед тобой. // С постели встав, он отворил // Пред девушкою дверь, // Она вошла, потом ушла — // Девицы нет теперь» [Там же: 305].

У Шекспира действие происходит ранним утром, а инициатором выступает девушка. Полагаем, что и в новелле Ауслендера обыгрывается шекспировский сюжет, по-своему переосмысленный[106]. Примечательно, что хотя словарная статья географически локализует празднование Валентинова дня (Англия и Шотландия) и указывает на текст Шекспира, — в ней описан *не тот* обычай, о котором «говорит Офелия в своей знаменитой песне».

Повествование ведется от лица юного и не названного по имени студента, влюбленного в Белинду Гринн — прекрасную актрису Дрюрилена, удостоенную «королевского одобрения». Почти год, несмотря ни на какую погоду, он регулярно ездит из Оксфорда в далекий Лондон (покрывая расстояние ок. 80 км), «чтобы весь вечер видеть ее <…> то королевой Индии, то лукавой Крессидой или обольстительной Клеопатрой» [Ауслендер 2005: 218].

В «Очерках из истории Европейской драмы» (1897) А. А. Чебышева, повествующих о развитии английского театра в конце XVII – первой половине XVIII вв., упоминаются пьесы, в которых могла играть мисс Гринн. Это пьесы Дж. Драйдена, как переделанные из пьес Шекспира («Антоний и Клеопатра», переделанная во «Все для любви» (1678) и «Троил и Крессида»), так и оригинальные, в частности, — «Индийская царица», которую Чебышев приводит как пример «попытки акклиматизировать французскую трагедию на английской почве», где «герои выступают преимущественно в качестве несчастных или счастливых любовников, выражая свои чувства на “прециозном языке”» [Чебышев: 9, 19, 10].

И хотя Чебышев замечает, что Шекспировские пьесы появляются на сцене «в переделке современных авторов, приноровленной к вкусам зрителей этого времени» [Там же: 9], — сам факт упоминания шекспировских героинь в новелле метонимически указывает и на Офелию, чья песня обыгрывается в сюжете. В книге Чебышева упоминаются имена главных

[106] Ср. дневниковые записи Кузмина от 13 сентября 1905 г.: «В библиотеке читал “Итальянское Возрожд<ение> в Англии” <…> И вечером мы с Сережей хотим читать Шекспира»; 17 сентября: «Читали “Бурю” с Сережей»; 18 сентября: «Вечером читали “Троил и Крессиду”» [Кузмин 1905: 41, 43, 44].

героев новеллы: Белинда (героиня комедии Дж. Ванбру «The Provoked Wife» [Там же: 20–21]) и Валентин (герой комедии У. Конгрива «Love for Love» [Там же: 40–42]). Таким образом, антропонимика новеллы отсылает читателя к английскому театральному репертуару второй половины XVII в.

Роль «королевы Индии» может иметь и биографическую мотивировку. Так, В. П. Веригина, описывая один из вечеров у В. В. Ивановой, упоминает импровизацию с «индийской принцессой»:

> Мы с Любовью Дмитриевной и Ауслендером сидели на розовом диване <…> Мейерхольд предложил Городецкому сделать слона <…> Всеволод Эмильевич обратился ко мне: «Хотите быть индийской принцессой?» Я ответила утвердительно. Александр Александрович <…> водрузил меня на фантастического слона Мейерхольда-Городецкого, которые торжественно совершили круг по комнате с индийской принцессой [Веригина 1961: 326].

Вернемся к сюжету. За месяц до дня Святого Валентина герой решает добиться «первого взгляда мисс Гринн в утро этого дня, и тем самым, по старому, прекрасному обычаю, на целый год оставить за собой имя ее Валентина» [Ауслендер 2005: 219]. Описание обычая, помимо словаря Брокгауза и Ефрона, содержится в очерке Г. А. Матиля «Из Америки» (Русский Вестник. 1860. Т. 26). Остановимся на нем подробнее. Согласно словарной статье, статус Валентина определяется вынимание из урны билетика с именем девушки:

> Накануне дня, посвященного св. Валентину, собирались молодые люди и клали в урну соответственное их числу количество билетиков, с обозначенными на них именами молодых девушек; потом каждый вынимал один такой билетик. Девушка, имя которой доставалось таким образом молодому человеку, становилась на предстоящий год его «Валентиной», также как и он ее «Валентином» [ЭСБЕ V: 405].

Согласно Матилю, однако, Валентином становился претендент, первым представший перед взглядом девушки, — как и в новелле Ауслендера:

> рано утром они собирались под окнами своих возлюбленных <…> Первый обожатель, которого молодая девушка замечала под своим окном, становился ее Валентином на весь год. <…> обычай этот занесен с юга, потому что для празднования его в Англии не сделали бы 14-го февраля днем патрона влюбленных. Если бы Нью-Йоркцы вздумали с раннего утра дежурить под окнами своих красавиц, то они успели бы десять раз простудиться, прежде чем удостоиться взгляда своих очаровательниц [Матиль: 367].

Несомненно, Ауслендер знал об описанном обычае, хотя вопрос о конкретном источнике остается открытым. Однако сам факт описания английского обычая в печатных изданиях подтверждает работу Ауслендера с разнообразными источниками, тем более вероятную, что в рассказе А. В. Амфитеатрова «Валентинов день» (1890), интересующий нас обычай описан совсем иначе:

> В любом английском романе вы найдете объяснение праздника св. Валентина <…> В этот день в Англии почта завалена любовными письмами «Валентинов» <…> Письма эти ровно ни к чему не обязывают, конечно, кроме платонической дружбы в течение года, до следующего Валентинова дня [Амфитеатров: 141–142].

Таким образом, известны как минимум три варианта обычая, из которых Ауслендер использует наиболее старинный[107]. Примечательно и соблюдение в новелле погодных условий, над которыми иронизирует Матиль («они успели бы десять раз простудиться»): герой отправляется в Лондон по распутице, а добравшись до дома Белинды, прячет под плащом скромный букет от «вдруг наступившего <…> ночного холода» [Ауслендер 2005: 220].

Дожидаясь утра, герой наблюдает, как из дома мисс Гринн выходит группа мужчин, чей разговор дополняет образ актрисы, представленный прежде только в характеристиках влюбленного рассказчика:

> — Счастливый Пимброк; он останется у нее до утра.
> — Ну этого счастья, кажется, были не лишены многие. Не правда ли, сэр?
> — Сегодня она показалась мне прекраснее, чем всегда.
> — Я все-таки нахожу, что в ней нет настоящей страстности.
> — Еще с Бразилии сэр любит негритянок! [Там же: 220].

Последняя фраза одного из гостей, на наш взгляд, представляет аллюзию на сатирический рассказ Л. Андреева «Оригинальный человек» (1904), герою которого удается прослыть оригиналом благодаря многократно повторяемому утверждению: «я люблю негритянок» [Андреев I: 421]. В то же время подслушанный героем диалог содержит характеристику Белинды и в нескольких штрихах дает картину нравов высшего света эпохи Реставрации, весьма колоритно описанных в упомянутой книге Чебышева:

> Комедия этого времени была зеркалом жизни <…> не всего английского общества <…> а только верхних его слоев <…> так что повинными в направлении, принятом новою английскою комедией, следует признать самого «веселого монарха» и его двор <…> Маколей настаивает на том, что лица, выведенные в комедии интересующей нас эпохи <…> вполне схожи с представителями высшего общества того времени <…> Кто не читал этих комедий, тот не может представить себе всего их цинизма. <…> Любовь обращается здесь в одно физическое отправление организма <…> нервы зрителей до того притупились, что натуралистическое изображение интимных сторон жизни их уже не удовлетворяло… [Чебышев: 13, 18–19].

Слова одного из гостей Белинды, — «как забыть ее искусные ласки, которыми нельзя насытиться», — созвучны характеристике шекспировской

---

[107] Этот обычай упомянут и в первом томе собрания сочинений Т. Маколея (Петербург, 1860) в форме близкой к шекспировскому варианту: «В Англии <…> существовал некогда обычай <…> в день св. Валентина, 14 февраля <…> молодая девушка должна была брать себе в любовники первого молодого человека, который попадался ей на встречу утром того дня; молодой человек таким же образом брал своей любовницей первую молодую девушку» [Маколей: 104].

«обольстительной Клеопатры» (в переводе А. Л. Соколовского, 1899): «Клеопатра ж // Умеет возбуждать тем больше страсти // Чем больше пресыщает» [Шекспир IV: 267]. Во «французском» цикле образ театра также оказывается последовательно сопряжен с чувственным наслаждением: герой «Бастилии» и Лука Бедо получают первый эротический опыт именно в театре. Возможно, параллель дополняется и близостью революции 1688 г. в Англии. Для подтверждения гипотезы о времени действия новеллы обратимся еще к двум источникам, описывающим двор Карла II. Первый — «Временщики и фаворитки» (1871) К. Биркина (П. П. Каратыгина) — упоминает имя известной актрисы и фаворитки короля (Нелл Гвин), созвучное с именем героини Ауслендера, также нередко удостаивавшейся «королевского одобрения»:

> Связь Карла с мисс Стьюарт не мешала ему <…> сожительствовать с <…> актрисами Нелли Гуин и Молли Дэвис <…> Однажды ночью <…> Нелли Гуин, Молли Дэвис и целый лупанар им подобных, в присутствии короля играли пародию венчания <…> нагие фаворитки плясали перед ним, вино лилось рекой и праздник окончился совершенной вакханалией [Биркин 3: 360–361].

По замечанию Биркина, Нелли Гвин и Молли Дэвис «выманивали у короля только золото и подарки» [Там же: 365], что напоминает о словах одного из гостей Белинды: «Она отпустила тебя почти не ощипанным» [Ауслендер 2005: 220]. Другой источник — заметка «Герцогиня Портсмут и Карл II», опубликованная в «Историческом вестнике» (1903) и описывающая влияние фавориток на короля, сообщает, что Нелли Гвин и Молли Дэвис «изменяли королю со всеми» [ИВ 1903б: 363], что также соответствует словам одного из гостей Белинды («этого счастья были не лишены многие»). Там же упоминается и «молодой, но грубый и скупой граф Пемброк» [Там же: 367], вероятно, послуживший источником имени одного из персонажей Ауслендера.

После ухода Пимброка, герой стучит в дверь Белинды и попадает, по замечанию З. Г. Минц, в «мир искусства» [Минц 2004: 220]. Описание изящного интерьера дополняет образ актрисы, окруженной искусством не только на сцене, но и в быту. «Длинная узкая комната», в которой герой дожидается пробуждения актрисы, напоминает и «узенький коридорчик», ведущий в ложу m-lle д’Анш, и «узенький темный коридор», в котором уединились Фраже и Монклер, и «узкую комнату», в которой Марат домогался Шарлотты, и «темноту узкого коридора», по которому Лука Бедо проник в театр. Повторяющийся пространственный мотив, как правило, сопряженный с эротическим приключением, песня Офелии и репутация Белинды, — подготавливают ожидание соответствующей развязки.

Коротая время, герой любуется «изяществом тонкого механизма» часов с пастушкой, «выглядывающей из своего хорошенького домика к томному пастуху» [Ауслендер 2005: 221]. Образ часов, механически воспроизводящих

идиллический сюжет[108], своей внутренней противоречивостью (механика — природа) оттеняет судьбу Белинды, — искусственное, механическое подражание любви на сцене и в спальне. Сема «искусственности», подчеркнутой театрализованности была актуальна и для околотеатрального кружка, достаточно упомянуть «*Балаганчик*» Блока, «*Картонный* домик» Кузмина, «Вечер *бумажных* дам» и описанную Д. Е. Максимовым «атмосферу изящной *игры*» и «*театрализованных* импровизаций». Неслучайно А. А. Мгебров, свидетель и участник «Вечера бумажных дам» и ряда подобных встреч, описывал их в соответствующей образности:

> Воспоминания об этой вечеринке и о таких же других в доме Веры Ивановой <…> ассоциируются во мне с <…> впечатлениями от балета «Щелкунчик». Помните, как в 12 часов ночи в спаленке заснувшей девочки оживают игрушки: деревянный солдатик влюбляется в белую Коломбину, и все другие куклы вовлекаются в фантастический ритм вдруг ожившего игрушечного мира… [Мгебров: 150–151].

В схожем мире оказывается герой новеллы. Проснувшись, актриса велит позвать его и в игривом тоне осведомляется о причине визита, но герой остается верен цели предложить «свои услуги в качестве защитника и Валентина на целый год» [Ауслендер 2005: 222]. Серьезность платонических намерений героя совершает перемену в кокетливой мисс Гринн: «совершенно серьезно, даже несколько печально» она поручает ему честь и разрешает сопровождать ее «на прогулке или в театр», — «но больше, больше я ничего не могу обещать вам, мой маленький Валентин» [Там же: 223]. Достигнув цели, герой покидает Белинду — «радостный и гордый». Минц объясняет финал новеллы следующим образом:

> …юный герой, видимо, еще «слишком настоящий», и поэтому он не удостаивается «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» [Минц 2004: 220–221].

Интерпретация исследовательницы основана на представлении об Ауслендере как представителе «самоценного эстетизма», однако из текста рассказа ясно, что «игра в жизнь» имеет высшую ценность только для представительницы «мира искусства» — Белинды Гринн. Валентин вовсе не играет, а его искренний поступок оказывается более настоящим, чем театрализованная «любовь» актрисы, что и вызвало печаль искушенной куртизанки. Герой представляет идиллическое, безыскусное начало, известное актрисе лишь по механизму часов, поэтому, вопреки заданным ожиданиям, новелла завершается *не так*, как песня Офелии и отмеченные схожими пространственными мотивами сюжетные ходы «французских» рассказов. В этом приеме видится и объяснение жанровой претензии

[108] Такой сюжет будет разработан Ауслендером в финальном тексте «Золотых яблок» — «идиллической повести» «Флейты Вафила», посвященной В. П. Веригиной.

на новеллу, предполагающую наличие «поворотного пункта» или «пуанта» — «кульминации в развитии сюжета, которая маркирует окончательный разворот действия к (счастливому или трагическому) финалу, разрешению» [Полубояринова: 147].

Идейное содержание новеллы (и других рассказов) поддается прочтению только при обращении к историческому контексту, описанному в доступных Ауслендеру источниках. Согласно ряду таких источников, высший свет английского общества в жизни руководствовался моделями «распущенной комедии», герой которой, по ироническому замечанию Маколея, «во всех внешних проявлениях такой блестящий джентльмен, на которого любой молодой человек из партера хотел бы походить» (цит. по: [Чебышев: 18]). Таких «блестящих джентльменов», покидающих дом Белинды, герой *наблюдает со стороны* («за перилами высокого крыльца») как сцену из комедии, оставаясь невовлеченным в этот мир. Схожие сведения находим в упоминавшейся в ходе анализа «Луки Бедо» монографии С. С. Шашкова (1872):

> В Англии <…> толпа драматургов, следующих за реставрацией, изображает исключительно прелюбодеяние, и изображает его как главное достоинство и призвание благовоспитанного джентльмена [Шашков: 494].

С биографической точки зрения, противопоставление «настоящего» и «искусственного» проецируется на околотеатральную атмосферу, для которой были актуальны, в частности, блоковские модели, о чем писала Веригина:

> блоковская Снежная дева <…> жила <…> во всех нас. <…> Мейерхольд, также завороженный <…> как все мы, жил двойной жизнью: одной — реальной, другой — в серебре блоковских метелей. Тут ничего не было настоящего — ни надрыва, ни тоски, ни ревности, ни страха, лишь беззаботное кружение масок на белом снегу под темным звездным небом [Веригина 1961: 326].

Но что было «настоящим» для самого Ауслендера? Описывающий тот же круг театра Комиссаржевской «Картонный домик» Кузмина не вносит ясности в биографический сюжет: влюбленность Овиновой (Веригиной или Ивановой) в Мятлева (Судейкина) не находит подтверждения в документальных источниках, а отношения Овиновой и Валентина не совпадают с отношениями героев новеллы Ауслендера. Валентин Кузмина безответно томится и страдает под стать герою упомянутой Чебышевым комедии Конгрива «Любовь за любовь»: «Валентин страстно любит Анжелику, но ее холодность приводит его в отчаяние» [Чебышев: 40]. Зато в финале пьесы герой Конгрива достигает своей цели, что роднит его скорее с «радостным и гордым» героем Ауслендера.

Так или иначе, в «английской» новелле использованы те же приемы, что и во «французском» цикле рассказов, создающие сложный художественный образ из литературного, исторического и биографического материала. В композиции сборника «Валентин» расположен точно посередине, отделяя при этом «французский» цикл от последующего «итальянского». Центральная новелла перекликается со вступительной «Бастилией»:

в обоих текстах невинный герой встречает куртизанку и проходит эротическое искушение. Но герой «Бастилии» выбирает любовь земную (эротику), а герой «Валентина» ограничивается рыцарским служением. С точки зрения композиции, первый и центральный тексты вступают в отношения «тезис — антитезис», которые получат завершение в финальном тексте «Флейты Вафила» в виде полного отказа от любви к земным женщинам. «Валентин» оказывается переломным и осевым в макросюжете «Золотых яблок».

3.2.2. «Прекрасный Марк»

«Прекрасный Марк» (впервые: «Весы». 1907. № 3) датирован «1906–1907» гг., что помещает его в контекст затухания деятельности «Гафиза» и начала знакомства Ауслендера с околотеатральным кружком[109]. В обоих случаях Кузмин играл роль проводника, вводящего племянника в новую компанию, что получило отражение и во «французском» цикле — в образе маркиза, который привел невинного героя в ложу куртизанки, и Клеарха, который привел Луку Бедо в ложу маркизы, ищущей «совершенного наслаждения». Мотив сводничества оказывается важным и в посвященном Кузмину «итальянском» рассказе. Как известно, в 1897 г. состоялась поездка Кузмина в Италию, оказавшая, по замечанию Р. Д. Тименчика и А. В. Лаврова,

> огромное воздействие на всю его жизнь <…> и став прообразом сквозной темы его творчества — путешествия, как духовного пути, — пробудила в нем интерес к <…> францисканской традиции, в которой он обретает для себя синтез, позволяющий органически сочетать <…> религиозный экстаз — с эротическим умилением [Кузмин 1990а: 4].

Тема путешествия по Италии вводится уже в первом предложении рассказа: «путешествуя, мы приехали во Флоренцию» [Ауслендер 2005: 224]. При публикации в «Весах» рассказ Ауслендера следовал сразу за поэтическим циклом Кузмина «Любовь этого лета», в основе которого — «тема неподлинной любви, оборачивающейся разочарованием» [Богомолов 1995: 26][110]. Как показано ниже, названная тема актуальна и для «Прекрасного Марка». Обратимся к рассказу.

Безымянная героиня-рассказчица (впервые в сборнике повествование ведется от лица женщины) останавливается с маркизом в гостинице, а наутро оказывается покинутой. Ее мысли и поступки говорят читателю

---

[109] Н. Н. Сапунов так отзывался о рассказе в письме Кузмину от 18 августа 1907 г.: «Что делает Сережа, чем он занят? Передайте ему привет от меня и скажите ему, что мне очень нравится его новелла, которая была помещена в “Весах”» (цит. по: [Дмитриев 2016: 58]).

[110] О журнальной композиции текстов Кузмина, Ауслендера и картин Судейкина см. [Корниенко].

о роде ее деятельности: «подобная развязка <…> не могла быть для меня неожиданной»; «я освежила лицо только мне известной примочкой, составленной из благовонных трав <…> нашла в своей записной книжке среди адресов сводней, рецептов для составления различных мазей, смеси духов <…> адрес Паоло Леони» [Ауслендер 2005: 224–225]. Специальные сведения о косметическом искусстве — знак эпохи. Как пишет Ф. Монье, в эпоху Кватроченто женщина освобождается от пуританской морали и «начинает замечать, что она красива»:

> Для ногтей, для зубов, для волос, для обнаженной кожи, чтобы сделать ее более белой, более мягкой, более нежной, она употребляет масла, порошки, пасту, туалетную воду. Великолепные рецепты всех этих веществ содержат современные бесчисленные «ricettari» [Монье: 54].

Другой знак эпохи заключается в том, что перед визитом к своднику героиня опускает на лицо «густую вуаль» и стремится принять «вид достаточно скромный и величественный, чтобы избегнуть всяких подозрений» [Ауслендер 2005: 225]. Несмотря на распространенность ремесла героини — даже «священники способны содержать <…> дома терпимости» [Монье: 552] — сводни и куртизанки подвергались опасности:

> Соблазн <…> и бедность порождали тьму сводней, несмотря на варварские наказания, которым они часто подвергались в Европе в течение нескольких столетий. Иногда их предавали смертной казни, чаще всего их публично и жестоко секли, конфисковали имущество, обрезывали нос и уши, выгоняли за город, заключали навечно в тюрьму и т. д. Но сводни все-таки существовали <…> То же самое было и с проституцией вообще [Шашков: 500].

По пути к Леони героиня встречает процессию с хоругвями и, «вместе с другими пережидая ее», преклоняет колена: «мне давно уже не приходилось так сладко молиться <…> перед Мадонной, несомой шестью мальчиками в золотых стихарях, при торжественном звоне колоколов» [Ауслендер 2005: 225]. Сцена довольно точно воспроизводит особенности религиозной жизни эпохи, описанной Монье. В его книге упоминаются «красивые процессии, которые тянутся под открытым небом»; отмечается, что «религиозная жизнь — не внутренняя жизнь, а жизнь публичная», ведь «чтобы молиться, нужно быть, по крайней мере, вдвоем, если не в толпе», поскольку церковь «ревниво относится к внешним формам, к делам напоказ, совершаемым публично» [Монье: 384, 61–62].

С точки зрения посвящения рассказа, сцена обыгрывает кузминское сочетание «религиозного экстаза с эротическим умилением» — куртизанка, направляющаяся к своднику, публично молится Мадонне[111]. Полнее это сочетание будет обыграно в эпизоде встречи с Марком. На уровне сюжета

[111] Ср. подобное сочетание в «Картонном домике»: «“Вот”, — сказал он, указывая на ясно видный при свете лампад у почти целого иконостаса старинных икон умывальник. — Мне он не нужен, — прошептал Мятлев, запирая дверь на ключ. — Разве вы не понимаете?» [Кузмин 1990б: 262].

сцена содержит предостережение героине — ее путь преграждает сама Мадонна, маркируя будущее противостояние за любовь Марка. Но куртизанка продолжает путь и вскоре оказывается в комнате Леони, насыщенной, в духе эпохи, запахом «каких-то трав». Предупредив героиню, что сводничество не его ремесло, лукавый Леони достает синюю тетрадь «из резного ларца, отпираемого с целой мелодией большим ключом», и читает сведения о потенциальном любовнике [Ауслендер 2005: 225]. Для объяснения образности описанной сцены обратимся к словам А. К. Жолковского:

> архетипический ключ призван отпереть все апартаменты женщины <…> символическим средоточием запертых сокровищ героини может служить шкатулка <…> ларец, ларчик <…> мотив обращения с <…> любовными <…> проблемами к посреднику-специалисту <…> богато представлен в фольклоре и литературе [Жолковский: 279, 282].

В качестве характерного примера Жолковский приводит цитаты из текстов Кузмина, в частности, из итальянской драматической поэмы «История рыцаря д'Алессио» (Зеленый сборник. 1905), где куртизанки, зазывая мужчин, поют песню, содержащую образы ларчика и ключа: «От ларчика ключ потеряла — // Где слесаря найти? <…> Зато всегда как рада, // Как ключ к ларцу найдешь!» [Кузмин 1994: 16–17]. Полагаем, что Ауслендер обыгрывает образность «ключа и ларчика» из поэмы Кузмина, переворачивая архетипическую символику: ключ Леони «отпирает» для куртизанки ларец с сокровищами Марка Гиничелли:

> «Граф Марк Гиничелли. Девятнадцать лет. Сирота. Воспитывается у дяди по матери, маркиза Торнацони. Обширные поместья в Муджелло; вилла близ Фаенцы» <…> — Многие пробовали браться за дело. Но что! Это были глупые девчонки с улицы. Граф прогонял их первого слова [Ауслендер 2005: 226].

Леони оказывается не простым сводником, а опытным аферистом: он получает деньги не от куртизанки за посреднические услуги, а от маркиза Торнацони — за соблазнение юного героя. Фамилия Марка, объекта аферы, может намекать на учителя Данте — поэта Гвидо Гвиничелли, чьи песни «имеют нравственное направление и религиозный оттенок», отразившиеся в образе героя [Вебер: 719]. В то же время Марк явно наделен автобиографическими чертами: Ауслендеру в 1906 г. двадцать лет, его отец умер на каторге, он «воспитывается» под присмотром дяди по матери — «дяди Миши» (как обращался к Кузмину Ауслендер в письме от 28 июля 1905 г.). В свою очередь, дневниковая запись Кузмина от 24 октября 1906 г. может прояснить характер воспитания Марка и намерения маркиза Торнацони: «К Нувелю шел пешком. Сомов был уже там <…> составили план развращения молодых людей: Нувель — Сережу, я — Гофмана, Сомов — Волькенштейна» [Кузмин 1905: 248]. С этой точки зрения Кузмин оказывается прототипом Торнацони, пекущегося о любовных делах племянника.

Упомянутый Леони топос Муджелло также отсылает к итальянскому путешествию Кузмина, где он жил у маркизы в «самом красивом и цветущем

месте Апеннин — Mugello»[112] [Тимофеев 1992: 47]. Очевидно, что в «Прекрасном Марке» отражено радение Кузмина об «изучении “науки страсти нежной”» его племянником, присущее и маркизу из «Бастилии» [Грачева 2005: 7]. О том, как Ауслендер относился к подобным поучениям, можно заключить хотя бы по диалогу Клио и Ганимеда (см. п. 2.2).

Переговорив с Леони о деталях, героиня облачается в скромный образ, призванный соответствовать характеру Марка: темное платье и бусы «в виде четок». Она делает прическу, на которую «потребовалось около часа работы искусных и быстрых рук» куафера, и красится по заветам Кузмина: «я подкрасила слегка только кончики ушей и губы; несколькими точками у глаз я придала им томности, удлинив их разрез» [Ауслендер 2005: 226]; ср. дневниковую запись Кузмина: (28 мая 1906) «румяниться надо так, чтоб было видно, что это румяны <…> красиво — кончики ушей, ноздри и около глаз» [Кузмин 1905: 158]. Как это нередко бывает в рассказах Ауслендера, мелкая подробность отсылает не только к интимной современности, но и к историческому контексту:

> Италия времен Возрождения для Европы сделалась колыбелью всяких туалетных аксессуаров, а в деле расписывания лица особенную виртуозность выказали итальянки, преимущественно флорентинки [ИВ 1891: 508].

В палаццо Марка героиня встречает стройного юношу, — «темно-зеленый камзол ниже колен придавал ему монашеский вид» [Ауслендер 2005: 227]. Монашеский вид героя говорит о его любви к Мадонне и пренебрежении земными женщинами, актуализируя универсальный символ вечной женственности, важный для Данте, Гете, Блока и др. С другой стороны, деталь гардероба имеет автобиографическую основу. Н. И. Петровская, повстречавшая Ауслендера в редакции «Весов» в августе 1907 г., описала эту встречу так: «помню эстетизирующего новеллиста-петербуржца С. Ауслендера <…> В оливковой суконной рубашке до пят, без пояса»[113] [Петровская 1989: 76]. Черты Марка отразились впоследствии в образе автобиографического героя «Последнего спутника» (1913) — Михаиле Гавриилове, чья внешность придавала ему «вид монашеский» [Ауслендер 2005: 47]. Внутренняя борьба героя с эротизмом и проблема первого любовного опыта — ключевые для романа — представлены и в настоящем рассказе. Куртизанка рассказывает Марку историю о «несчастном должнике» — «бедном Луиджи», очевидно, отсылающую к увлечению Кузмина «lift-boy’ем Луиджино», которого он увез во Флоренцию [Кузмин 1905: 271]. С другой стороны, «жалкий и вследствие своей нищеты зависимый» поэт Луиджи Пульчи не раз упоминается в работе Монье именно в контексте долгов:

---

[112] К этим воспоминаниям Кузмин неоднократно обращался впоследствии, например, 1 июня 1907 г.: «поездки <…> по пустынным холмистым дорогам <…> напомнили мне <…> прогулки с каноником в Mugello» [Кузмин 1905: 367].

[113] Ср. воспоминания А. Белого: «то был А. А. Блок — в <…> уютной рубашке из черной, свисающей шерсти, без талии, не перетянутой поясом <…> Любови Дмитриевне принадлежала идея рубашки, потом появившейся на Ауслендере» [Белый IV: 134].

> Рано изгнанный за долги <…> он ведет беспорядочную жизнь <…> проживая большую часть времени в деревне, потому что там <…> в Муджелло, налог не так тяжел [Монье: 478].

Примечательно, что в другом историческом источнике — «Записках Бенвенуто Челлини» (с Челлини Кузмин сравнивал Ауслендера) — Луиджи Пульчи упоминается в контексте гомосексуальной связи: «открылось, что Джованни имел с ним постыдную связь, и Луиджи вполне предался пороку» [Челлини: 41]. Как видно, беглое упоминание о Луиджи в тексте Ауслендера одновременно актуализирует исторический и биографический (имеется в виду биография Кузмина) контексты.

Вернемся к сюжету. В иносказательных выражениях героиня признается в любви к Марку и переходит к решительным действиям[114]. Однако, «пришедшая без любви», она оказывается очарована собственной жертвой: «страсть» охватывает ее, переполняет «трепетным желаньем» «страстного ответа» и подсказывает верный способ воздействия на Марка: «Я обнимала его колени <…> целовала узкие руки <…> плакала и молила. И с жалостью приходила в его сердце любовь» [Ауслендер 2005: 228]. Торжествуя победу, куртизанка опутывает Марка «жемчугами и прядями волос» и требует триумфа любви, но тот ссылается на некие «преграды» и обещает ответить на «страстный призыв» на следующий день.

Нерешительность Марка и его слова о собственном «холодном и трусливом» сердце напоминают автохарактеристику героя «Записок Ганимеда»: «есть во мне сила <…> которая заставляет меня быть трусливым и чистым» [Ганимед: 22]. Оба героя отрицают плотскую связь, если она не мотивирована любовью. Монашеский вид графа в рамках художественного мира рассказа семантически сближает его с Мадонной, преградившей дорогу героине. Герой как бы оказывается под опекой небесной покровительницы, а его первое обращение к куртизанке, — «Мадонна» — проводит параллель и обозначает противостояние между двумя соперницами, земной и небесной. Сердце Марка обращено к высшему идеалу, и на какой-то момент ему кажется, что в незнакомке он видит земное воплощение идеала, но его чувства борются с неизвестной силой. Сцена соблазнения может быть прочитана как аллегория противостояния плоти и духа, причем если в мировоззрении Кузмина «эротический экстаз» и «религиозное умиление» органически сочетались в духе Кватроченто («художники изображают Пресвятую Деву так же, как они изображают какую-нибудь куртизанку» [Монье: 558]), то в рассказе Ауслендера они остаются разделены.

Расставшись с Марком, куртизанка проводит бессонную ночь, описание которой, представляет аллюзию на стихотворение «Любви этого лета» Кузмина. Ср. у Ауслендера:

---

[114] Схожий прием использован в итальянских новеллах «Радости земной любви» Н. Гумилева (ноябрь 1907 г.): «страдая от <…> скрытой любви, Кавальканти <…> решил открыться <…> Примавере, рассказав в ее присутствии вымышленную историю, где истина открылась бы под сетью хитроумных выдумок» [Гумилев VI: 23].

> я не помню, чтобы когда-нибудь так томилась, как в тот вечер. Даже с раскрытыми окнами казалось мне душно, и всю ночь стоял передо мною его прекрасный образ <…> с нежным ртом на бледном лице [Ауслендер 2005: 229].

И у Кузмина: «Мне не спится: дух томится», «И постель моя пуста, — // Где же руки, где же плечи <…> И любимые уста?..», «Тело знойное пылало, // За окном чернела ночь <…> Отогнать любовной скуки // Я не в силах, мне невмочь» [Кузмин 1990а: 25]. Наутро ее томления вознаграждаются, — влюбленный граф навещает ее, но, не допущенный служанкой, оставляет «белый букет из весенних гиацинтов» с запиской: «Все кончено, все побеждено! Я жду вас, моя возлюбленная!» [Ауслендер 2005: 229]. Уверившись в своей победе, героиня решает насладиться триумфом, забыв о страданиях влюбленного графа, и весь день проводит в постели, «томясь и мечтая». Гиацинты, источающие сильный запах, передают интенсивность чувств графа, однако цветы могут служить и предостережением, отсылая к мифу о Гиацинте, который был убит диском Аполлона. В таком случае букет гиацинтов служит предзнаменованием утраты любовника.

Примечательно, что в более позднем рассказе Ауслендера «Гиацинты» (1919) представлена вариация темы соблазнения с использованием перечисленных мотивов: невеста Владимира Зиночка влюбляется в актера-сердцееда, околдовавшего ее актерской игрой, — подобно тому, как куртизанка очаровала Марка[115]. Зиночка также предается фантазиям и мечтам: «И вот томится Зиночка уже много дней и ночей <…> Мятется душа в томлении смутном и жестоком»; и даже буквально переносит свою влюбленность на букет гиацинтов: «целовала холодные цветы, нежные и бесстрастные, как губы того <…> равнодушного и порочного принца» [Ауслендер 1919: 2]. В финале любовь Владимира позволяет ему вернуть невесту из мира грез, и та прозревает:

> Она поняла, что не только в плаще бутафорском, с кудрями, падающими на лоб благодаря искусству парикмахера, является принц прекрасных грез. Каждый юноша, если он любит, если пьянят весенние чары, если благоухают гиацинты, каждый юноша — принц прекрасный для своей милой принцессы [Там же: 3].

Эта открыто высказанная в конце «Гиацинтов» мораль («если он любит») присутствует и в «Прекрасном Марке». Параллель между куртизанкой и актером, пользующимися *искусством* соблазнения, проявлена и на уровне косметики — помимо завитых парикмахером кудрей, у актера «подведенные глаза». Но из-за отсутствия настоящей любви, союз Зиночки с актером не состоялся. По той же причине не состоялся союз Клио

---

[115] Анализу тургеневских аллюзий в «Гиацинтах» посвящена статья Н. А. Евсиной, отметившей, что «ориентируясь на повесть Тургенева “Первая любовь”, Ауслендер заметно отступал от нее, в частности, предлагал иную — прямо противоположную тургеневской — развязку событий, в чем трудно не увидеть полемический жест», причем «переклички рассказа “Гиацинты” с тургеневской повестью <…> не дают оснований вести речь о стилизации» [Евсина 2013б].

с Ганимедом, не сумевшим принять эротические игры тайного общества потому, что «любить можно только полюбивши».

В том же русле следует интерпретировать финал «Прекрасного Марка». Приехав к концу дня в палаццо, героиня встречает Леони и узнает, что граф «скрылся из дома, оставив краткую записку, что уезжает в дальние поместья» [Ауслендер 2005: 230]. Как можно понять из дальнейшего, Леони удается получить плату от дяди Марка, он делится с героиней и предлагает свести ее с другими богачами или вернуть Марка, но расстроенная куртизанка отказывается: «Ну, нет, — возразила я, — мне надоело возиться с вашими недоносками. Посоветуйте лучше нанять для графа кормилицу» [Там же]. Примечательно, что в «Последнем спутнике» (1913) героиня произносит схожую реплику: «Нет уж, с малолетними путешествовать и нянькой быть — это не мой вкус, — грубо сказала Юлия Михайловна» [Там же: 148]. Как известно, прототипом Юлии Михайловны была Н. Петровская, а в ее письме к Брюсову из Италии, где она пребывала с Ауслендером весною 1908 г., встречается тот же мотив: «я озлобилась и сказала, что мне надоело с ним возиться и что вообще общество детей для взрослых не всегда желанно <…> Я не умею возиться с детьми!» [Петровская 2004: 280, 283]. Не исключено, что Петровская воспроизводила в письме ситуацию из «Прекрасного Марка», используя расхожий образ Ауслендера как инфантильного юноши, передаваемого из руки в руки (Веригина, Л. Блок, Петровская). Юный герой — частый персонаж рассказов Ауслендера: «мальчиками» оказываются протагонисты «Валентина», «Бастилии», «Луки Бедо», «Записок Ганимеда» и т. д. Эту семантику обыгрывают язвительные характеристики А. Белого («беби») и А. Блока («мелочь»). Но юношеская непосредственность и наивность оказываются залогом способности к настоящей любви, а страсть куртизанки, воспламенившая сердце монашка-затворника, теряет свою силу на следующий день. Сама же героиня вновь оказывается в положении соблазненной и покинутой, — как в начале, так и в конце рассказа.

В то же время «Прекрасный Марк» обыгрывает упомянутое Лавровым и Тименчиком «сочетание» дядей Ауслендера «религиозного экстаза» с «эротическим умилением»[116]. Поэтому посвящение рассказа Кузмину следует интерпретировать как отказ Ауслендера от попыток постижения любви через эротику, выраженный и в «Записках Ганимеда». Обратим внимание и на переклички с «Валентином», где невинный герой влюбляется в актрису-куртизанку и по своей воле ограничивается платоническим служением. В настоящем рассказе куртизанка пылает страстью к невинному

[116] Н. А. Богомолов и Дж. Малмстад так описывают отношение Кузмина к аскетизму: «Гаманн утверждал, что спасение приходит не как освобождение от плоти, но в ней самой. <…> для Кузмина, попытки спасения которого через аскезу окончились столь болезненно и который полностью их отверг, это должно было стать привлекательным. В “Крыльях” словами своих героев и описаниями их поступков он отвергает аскетизм, как это сделал ранее и как не раз советовал ему сделать Мори» [Богомолов-Малмстад: 132].

герою, и вследствие самоуверенности ограничивается неутоленными фантазиями. В каком-то смысле женские персонажи получают от героя одно и то же — признание в любви, но студент «Валентин» и сам этим доволен, а граф Марк, как можно догадаться через систему аллюзий, возвращается к своей первоначальной «возлюбленной» — Мадонне: от возможности земного союза он отказывается в пользу небесной покровительницы.

В новеллах эпохи Возрождения любовный сюжет, как правило, завершается соединением героев. Выходит, что ауслендеровский сюжет противоречит духу эпохи? Для ответа вновь обратимся к труду Монье, упоминающему поэта и «восемнадцатилетнего юношу Микеле Верино», умирающего «от чрезмерного воздержания» [Монье: 283]:

> Микеле Верино умирает восемнадцати лет, желая остаться девственным. «Павел, говорит он своему другу, врачи обещали мне здоровье, если я буду удовлетворять свое половое влечение. Не надо мне и здоровья, добытого такой ценой!» [Там же: 323].

Советы врачей и характеристика Микеле Верино напоминают замечание куртизанки о том, что друзья Марка «горячо волнуются» его «неестественным <…> отчуждением от людей, от веселья, от всех радостей» [Ауслендер 2005: 227], но в отличие от Микеле герой Ауслендера не умирает. Подобная художественная обработка исторического материала, как отмечалось, была вполне в духе Ауслендера, а весьма вероятное знакомство писателя с книгой Монье (которое получит еще не одно подтверждение) делает наше предположение не таким уж невероятным.

С точки зрения макросюжета сборника, отметим постепенное движение от «искусственности» к «естественности» по мере углубления в историю: в первом рассказе «французского» цикла («Бастилия») потеря невинности героя происходит в театре; в «английском» рассказе герой платонически влюблен в актрису-куртизанку, тронутую его искренним поступком; наконец, в первом рассказе «итальянского» цикла театр не упоминается, а «театрализованность» ограничена искусством соблазнения.

3.2.3. «Месть Джироламо Маркезе. Сорок первая новелла из занятной книги любовных и трагических приключений»

Следующий текст «итальянского» цикла, новелла «Месть Маркезе», был впервые опубликован в «Золотом руне» (1907. № 10). Новелла датирована «5–14 августа 1907 г.», а дневниковые записи Кузмина позволяют восстановить ее биографический подтекст. Однако прежде опишем контекст литературный. Как известно,

> 1907–1908 гг. прошли под знаком внутрисимволистских междоусобиц <…> Группа «Весов» <…> открыла весной 1907 г. военные действия <…> Брюсов еще в мае задумал проект о коллективном <…> отказе «весовцев» сотрудничать в «Золотом руне» <…> в августе <…> газеты опубликовали «письма

> в редакцию» об отказе от сотрудничества в «Золотом руне» за подписями Мережковского, З. Гиппиус, Брюсова, Белого, Кузмина, Балтрушайтиса и <…> Ликиардопуло [Шруба: 207–208].

Ауслендер не принимал активного участия в «междоусобице», ему принадлежит лишь одно критическое высказывание, косвенно к ней относящееся, — «Рассуждение о старости, критических приемах и так вообще» (Золотое руно. 1908. № 3–4)[117]. «Месть Маркезе» тоже содержит художественное «высказывание» о конфликте «Весов» и «Руна», но для его прочтения необходимо обратиться к событиям жизни Ауслендера. Лето 1907 г. Кузмин и Ауслендер проводили в Окуловке. Не любивший печатных идейных противостояний и дороживший возможностями публикаций Кузмин поначалу не хотел ввязываться в спор «Весов» и «Руна», — об этом свидетельствуют его дневник и письма к Нувелю.

2 июня Кузмин недовольно отметил, что «в Москве опять распри с “Руном”, собираясь выходить из которого приглашают и меня присоединиться. Что же, лишивши меня “Перевала”, хотят лишить и “Руна”?» [Кузмин 1905: 367][118]; 15 июня он поделился с Нувелем: «“Скорпионы” <…> предлагают и мне участвовать в их демонстративном выходе из “Руна”. Думаю отмолчаться» (цит. по: [Богомолов 1995: 260]). Месяц спустя (11 июля) Нувель писал Кузмину о разделении писателей на идеологические лагеря и накаляющейся в Москве обстановке:

> Поздравляю Ауслендера с открытыми дверями в Горько-Андреевскую Академию. Видно, не только один Городецкий делает быструю карьеру! Настала пора дифференциаций. Одни — Андреев, Белый, Блок, не говоря уже о Парижской троице (отнесу к ним и Модестика), — устремляются в пуп земли. Другие — Кузмин, Ауслендер, Городецкий, Потемкин — предпочитают оставаться на поверхности, которая, право же, не так дурна. И я остаюсь с ними [Там же: 275].

Формальным критерием разделения была приверженность «каноническим» заветам символизма, которых, по мнению «весовцев», молодые писатели не придерживались. В действительности причиной вражды была скорее та конкуренция, которую представляли «делающие быструю карьеру» авторы и новые издания[119]. Из ответного письма Кузмина (16 июля)

---

[117] Подробнее о конфликте «Весов» и «Золотого руна» и участии в нем Ауслендера см. п. 4.1.

[118] Речь идет об аналогичной ситуации, возникшей при возможности участия Кузмина в «Перевале», узнав о котором, «весовский» художник Н. П. Феофилактов пытался отговорить его от участия в следующем письме: «Вас хотят пригласить участвовать в новом журнале г. Соколова “Перевал”. <…> я очень бы просил Вас не участвовать в этом журнале, потому что этот журнал <…> очень безвкусный и вульгарный <...> Я думаю, что с моими словами будет <…> согласен Вальтер Федорович <…>» (цит. по: [Кузмин 1905: 488]). Н. А. Богомолов и С. В. Шумихин поясняют, что «письмо Феофилактова было <…> вызвано инспирациями Брюсова, опасавшегося встретить в “Перевале” <…> конкурента <…> “Весам”» [Там же: 489].

[119] Ср. письмо Брюсова к отцу (21 июня/24 июля (sic!) 1907 г.): «Среди “декадентов” <…> идут всевозможные распри. Все <…> в ссоре друг с другом и в своих

видно, что Ауслендер не собирался принимать сторону «Весов»: «Сережа очень счастлив, что Вы его не послали в “пуп земли”» [Там же: 277]. Однако сам Кузмин, обеспокоенный своей литературной репутацией, подвергавшейся в это время атакам, вскоре принял сторону Брюсова[120]. Так, 1 августа он получил письмо от Ликиардопуло с предложением примкнуть к «Весам» в обмен на покровительство, о чем записал в дневнике: «Брюсов будет хвалить “Эме”, Белый пощадит меня в “Бел<ых> ночах”, статью Гиппиус парализирует послесловие редакции; Нувель в Москве, куда — Сережа?» [Кузмин 1905: 386]. На следующий день Кузмин получил подтверждение от Нувеля, так описавшего обстановку в редакции «Весов»:

> Видел Брюсова и Белого <…> все москвичи ругательски ругают петербуржцев. Вы составляете почти единственное счастливое исключение. Ярость направлена главным образом против Чулкова, Блока, Вяч. Иванова, Леонида Андреева, Лидии Дмитриевны и Городецкого. <…> Много шуму здесь наделало известие о поступлении в “Знание” Чулкова, Блока и Ауслендера <…> Вообще злословят немало (цит. по: [Богомолов 1995: 280–281]).

Примечательно, что имя Ауслендера упоминается в связи с приглашением в сборники «Знания», но не в контексте литературной ссоры. Полагать, что «весовцы» не считали Ауслендера значимой литературной фигурой, не приходится: напомним, что уже в октябре 1906 г. Брюсов «просил прислать прозу, и Сережу присылать тоже» [Кузмин 1905: 251]; что Эллис в рецензии на сборник «Корабли» (Весы. 1907. № 5) отметил «Бастилию» как «интересно задуманный в духе А. Франса рассказ-миниатюру» [Эллис: 75]; что А. Белый в негативной рецензии на альманахи «Проталина» и «Белые ночи» (Весы. 1907. № 7) положительно отозвался о рассказах Ауслендера («Анархист», «Вечер у господина де Севираж», «Валентин мисс Белинды»)[121].

5 августа Кузмин получил письмо с заверениями в литературной однопартийности от самого Брюсова, — «вне всякого сомнения, Вы душою, психологически, принадлежите нам», — и написал ответное заверение в «безусловной преданности»: «Я теперь как солдат, радостно знающий свой полк, идущий на веселые завоевания» [Кузмин 1905: 542–543]. В этот же день он отметил в дневнике, что «Сережа начал новый рассказ» [Там же: 388]. 9 августа Ликиардопуло предложил Кузмину отказаться от сотрудничества с «Золотым

органах язвительно поносят один другого. Слишком много нас расплодилось и приходится поедать друг друга, иначе не проживешь» [ЛН3: 214].

[120] Ср. такие нападки на Кузмина, как «Братская могила» З. Гиппиус (Весы. 1907. № 6), «В алькове г. Кузмина» В. Ф. Боцяновского (Русь. 1907. 22 июня), рецензия А. Белого на «Крылья» (Перевал. 1907. № 6.) и др.

[121] Приведем цитату из рецензии: «Вот “Проталина”. Тут Абрамович, Андрусон, Бронин, Василевский, Гурвич, Зиновьева-Аннибал, Ленский, Менжинский, Маршак и т. д. Это — жалкие подражатели. Тут же ярко выраженные М. Кузмин, С. Ауслендер, А. Блок, А. Ремизов. <…> Не уместен изящный Ауслендер в этой книге манерного производства <в “Проталине”. — *А. С.*> <…> Как всегда, интересен Ауслендер <в “Белых ночах”. — *А. С.*>» [Белый 1907: 71, 73, 74].

руном», и тот согласился[122]. Ауслендер, насколько нам известно, не получал письменных предложений присоединиться к «весовскому» бойкоту, хотя сложившаяся ситуация коснулась и его. Так, уже 18 июля в письме к Г. Чулкову он недвусмысленно обозначил свою позицию, основанием для которой послужила негативная рецензия А. Белого на «Цветник Ор», опубликованная в «Весах» (1907. № 6):

> Как-то нас еще выругают в «Весах» за «Белые ночи»! Если разрыв дипломатических сношений должен был совершиться, то хорошо, что он уже совершился. А разве рецензия о цветнике уже не открытое нападение по всем правилам стратегии? (цит. по: [Богомолов 1995: 307]).

Отметим неприязнь, с которой Ауслендер подчеркивает наступательную тактику «Весов». Ею следует объяснить и поведение Ауслендера 10 августа, зафиксированное Кузминым: «Сережа в письме к Городецкому написал отзыв о нем Брюсова, узнанный из письма ко мне, но потом вынул письмо из ящика обратно»[123] [Кузмин 1905: 389]. Дружба Ауслендера и Городецкого, сохранявшаяся в «Гафизе», «Кружке молодых» и околотеатральном кружке, объясняет его первоначальное намерение. Последовавший отказ от него можно объяснить уважением к личной переписке Кузмина. Литературные распри, проникшие в частную жизнь, послужили импульсом для создания образа поэта, властителя и интригана Джироламо Маркезе.

13 августа «Сережа вдруг решил ехать в Москву с барышнями»; 14 августа он «дописывал свой рассказ, потом переписывал его», а Кузмин «делал ему наставления для Москвы» [Там же: 390]. По замечанию Н. А. Богомолова, «поездка Ауслендера была важна для Кузмина, поскольку отчасти заменяла его собственную, неосуществившуюся» [Богомолов 1995: 286]. Спустя три дня (19 августа) Ауслендер привез из Москвы обещание Брюсова об издании в «Скорпионе» книги Кузмина, однако это не было единственной причиной поездки. Переписывание «Мести

---

[122] Н. А. Богомолов указал, что «результатом этого письма и прочих переговоров штаба “Весов” с литераторами явилась публикация 21 и 22 августа в “Столичном утре” писем <…> о выходе из числа сотрудников “Золотого руна” Мережковских и Брюсова <…> Ю. Балтрушайтиса, Кузмина и Ликиардопуло» [Богомолов 1995: 199–200].

[123] Приведем отрывок из отзыва Брюсова о Городецком: «я не колеблясь поставлю скорострельную пушку для защиты Эрмитажа от толпы революционеров, предводительствуемых Сергеем Городецким. Впрочем, утешение в том, что наши “молодые” разрушители ничего разрушить в действительности не в силах и что Сергей Городецкий никакой толпой революционеров не предводительствует и предводительствовать не будет» (цит. по: [Кузмин 1905: 542]). Полагаем, что позиция Брюсова обусловлена отказом Городецкого выходить из «Золотого руна». Ср. его письмо к Брюсову от 25 июня 1907 г.: «Относительно “Золотого р<уна>” я по приезде в Петербург получил совершенно другие сведения, чем те, которыми мы с Вами располагали во время нашей беседы <…> Это заставило меня отказаться от первоначального намерения уйти из журнала, и я, наоборот, теперь хочу работать в нем» [ЛН: 288].

Маркезе» в день отъезда косвенно указывает на намерение отдать его в «Весы». Как писал Ауслендер в письме к Чулкову (20 августа), целью его московской поездки было «и себя показать, и других посмотреть», иными словами, познакомиться с лагерем «весовцев» изнутри. Результат подтвердил худшие опасения:

> Очень устал от <…> интриг и стратегий московских редакций <…> с радостью думаю о <…> Петербурге, где литературой занимаются <…> спокойно и с достоинством, не завидуя, не злословя на конкурентов <…> не обращаясь в автоматов, не умеющих не только жить, но даже ни о чем другом говорить, как о том, кто кого и как выругал, какие будут новые журналы, кто что сказал <…> В Петербурге тихие мастерские, в Москве шумный базар. <…> Мистических анархистов ругают с неутомимым однообразием. В этом ожесточении есть какой-то страх за себя (цит. по: [Там же: 308]).

Отзыв Ауслендера о Москве указывает на его неприязнь к литературной распре и содержит критику не столько литературных идей, сколько — поведения московских писателей[124]. Написанная в кратчайшие сроки «Месть Маркезе», очевидно, содержит скрытый призыв к главе «Весов» не уподобляться мстительному подеста.

В конце «Прекрасного Марка» куртизанка покидает Флоренцию, оставив за собой интригана Леони и благочестивого графа Марка. Но с ее отъездом читатель не покидает Флоренции, и «Месть Маркезе» показывает нам город с политической и художественной стороны:

> Ехавшая впереди небольшой кавалькады, отправляющейся из Флоренции по направлению к Терранова, мадонна Беатриче, кажется, так же мало обращала внимания на веселые рассказы каноника Николо Салютети, как и на тонкие комплименты, сопровождаемые томными вздохами и нежными взглядами поэта, подеста Джироламо Маркезе [Ауслендер 2005: 231].

Впервые в книге повествование ведется от третьего лица, знаменуя претензию на более «объективное» изображение событий. Этому же заданию подчинен и выбор имен, характернейших для Италии эпохи Возрождения[125]. С другой стороны, имя героини содержит и более конкретные коннотации: помимо очевидной отсылки к возлюбленной Данте — символу божественной любви — весьма вероятно, что Ауслендер актуализировал имя героини и флорентийский контекст брюсовского стихотворения «Флоренция Декамерона» (1900):

---

[124] Эта же позиция отразилась в его «Рассуждении о старости» (Золотое руно. 1908. № 3–4), критикующем З. Гиппиус за ее «ругательную» манеру (см. п. 4.1).

[125] Можно назвать имена таких личностей, как *Беатриче* Сфорца, *Беатриче* д'Эсте, *Никколо* Пиччинино, *Никколо* д'Эсте, *Никколо* Никколи, Коллучио *Салутати*, *Джироламо* Ольджиати, *Джироламо* Риарио, *Джироламо* Савонарола, Антонио *Маркезе*, Кассандра *Маркезе* и др., — регулярно встречающиеся на страницах «Истории Кваттроченто» Монье. Следует упомянуть и итальянского художника XVI в. *Джироламо Маркези*, почти полного тезку главного героя, не имеющего с ним ничего общего, кроме связи с художественным творчеством.

Вы, флорентинки прошлых дней! — о вас
Так ясно я мечтал в обманах лунных <…>
Сады любви в тиши оград чугунных <…>
И жажда ненасытная утех <…>
Красавца видя, все полны отравой <…>
Для вас любовь всегда была забавой!
Вам было непонятно слово «стыд»! <…>
Мне флорентинки близок лживый вид,
И сладостно мне имя Беатриче [Брюсов I: 156–157].

В новелле Ауслендера, любовь оказывается забавой не для «флорентинок», а для «привыкшего покорять с одного раза» Джироламо Маркезе, избравшего Беатриче объектом своей страсти. Но Беатриче уже три недели не отвечает на ухаживания подеста, маскирующего свои хищные страсти обилием цветов (как и сама цветущая Флоренция, где живут не только Марк и Беатриче, но и такие искусные интриганы, как Леони и Маркезе): во время прогулки он срывает цветы для Беатриче; его далматик «вытиснен розами»; его стихи полны цветочных метафор. Колористическая гамма одежды Маркезе — далматик «желтого бархата с вытесненными розами» роднит его с распутной актрисой Белиндой («Валентин»), носившей «темно-желтое с розами платье». Позднее в «желтом домашнем платье» появится и Беатриче, но оно не будет украшено розами.

На мызе Маркезе гостей встречает «старый <…> приветливый и хитрый» Маффео Барбаро и проводит на ужин. Имя управляющего, вероятно, составлено из имен двух итальянских гуманистов, написавших трактаты о воспитании детей и упоминаемых Монье (курсив наш):

> Мы имеем одну главу из книги Франческо *Барбаро* «De re uxoria» <О браке. — *А. С.*>, всецело посвященную предмету <…> Мы имеем трактат *Маффео* Веджио «De educatione liberorum et eorum claris moribus» (о воспитании детей и об их добрых нравах) [Монье: 177].

Обыгрывая имена прославленных блюстителей семейного благочестия, Ауслендер достигает иронического эффекта: Маффео Барбаро подготавливает не только полный излишеств ужин, но и эротическую пантомиму с участием детей. Тему театрализованного эротизма предвещают и «пахнувшие свежим деревом стены», перекликающиеся с «вонью свежего теса» в увеселительном заведении «Бастилии» (где тоже выступает ребенок). После десерта и «сладкого вина» гости переходят к увеселениям:

> слуги принесли мягкого сена, скошенного с цветами, и шелковые подушки, расстеливши которые на полу, все расположились в позах свободных и наиболее удобных, чтобы слушать обещанную новеллу Салютети <…> за новеллой последовали стихи, из которых лучшими были признаны <…> сонеты Маркезе [Ауслендер 2005: 232].

С одной стороны, обстановка отсылает к практикам «Гафиза», но с другой, подобные собрания напоминают типичное времяпрепровождение синьора Флоренции Лоренцо Медичи:

> После обеда <…> Лоренцо предлагает тему для сонета любовно-метафизического содержания <…> Зачастую веселая семья отправляется в путешествие <…> «Выехав вчера из Флоренции, — пишет Полициано, — <…> прибыв в Сан-Миньято, мы начали было читать из св. Августина, но чтение окончилось музыкой и решением посмотреть некоего маленького танцора, который там живет» <…> В Кареджи, на вилле Лоренцо <…> беседа о «Symposion» (Пире) ведется с такими увлечением, что тут же решено составить комментарий к этому диалогу [Монье: 279, 319, 325–326].

Очевидно, что сцена из новеллы Ауслендера отсылает к подражаниям платоновскому симпозиону, по-своему реализованным в Италии эпохи Возрождения и Петербурге начала века. Как и в «Записках Ганимеда», один из участников выбивается из общей массы: Беатриче не занимает места на подушках, оставаясь «на деревянном стуле», и тем самым невольно, но знаменательным образом возвышаясь над собравшимися. За сонетом Маркезе следует подготовленный Барбаро сюрприз:

> Из-за деревьев <…> показалась голова девочки-нимфы <…> мохнатый сатир, юноша в маске <…> <…> Взрыв аплодисментов и радостных восклицаний приветствует ее <…> костюм <…> из пояса фиалок, мало защищающих ее целомудрие <…> В изящных танцах выражается борьба <…> нимфа <…> падает <…> в объятия врага. Занавесь задернулась, но дамы потребовали продолжения пантомимы. Однако Маркезе приказал разлучить <…> актеров плетьми, чтобы <…> сохранить их невинность для себя [Ауслендер 2005: 232–233].

Домашний театр итальянского подеста обращается к античным сюжетам, но внимание общества устремлено на внешний эротизм — «объяснение Барбаро было выслушано с меньшим вниманием» [Там же]. Сцена характеризует нравы высшего света эпохи Кватроченто. Согласно Монье, «ни одна эпоха не представляет более явного примера нравственного разложения»: «герцог Галеаццо Сфорца услаждает себя за столом сценами содомии; Александр Борджиа, Лукреция Борджиа, Цезарь Борджиа, чтобы развлекаться <…>, собирают пятьдесят куртизанок и заставляют их раздеваться догола» [Монье: 553]. Тема нравственного упадка в высшем свете составляла подтекст и «английского», и «французских» рассказов «Золотых яблок», а отмеченные Монье развлечения были свойственны итальянской элите и в эпоху древнего Рима:

> Августу его друзья доставляют <…> невинных девушек, раздевают их донага и сама жена его ведет их на смотр к своему повелителю <…> Его развратные оргии, сопровождаемые разыгрываньем соблазнительных сцен из греческой мифологии, так дорого стоили бедному народу, что в Риме начался голод [Шашков: 470].

В «Заметке о Балаганах» (1907) Ауслендер не случайно упоминал «тонких сладострастников-римлян, заставлявших на своих пирах плясать малолетних рабов» [Ауслендер 1907е: 10]. В настоящей новелле пантомима, очевидно адресованная Беатриче, должна внушить ей страсть к Маркезе и мысль о неизбежности финала — «нимфа сама падает в объятия врага».

Но падение переживает сам распалившийся Маркезе — сначала нравственно, попытавшись овладеть Беатриче силой, затем буквально — от ее кинжала[126]. Беатриче покидает мызу, и следующая сцена переносит читателя во флорентийские покои перевязанного Маркезе, читающего в постели утреннюю корреспонденцию:

> послание в стихах от Харитео; донесение посланника с Ареццо о деле с мертвым ослом, которого нашли перекинутым через городскую стену, что приписывали козням Флоренции, всегда готовой высмеять и оскорбить своего давнего врага; потом письмо от жены <…> где она <…> выражала надежду, что упорство этой гордячки Беатриче, наконец, сломано [Ауслендер 2005: 234].

В книге Монье упоминаются и поэт Каритео (Харитео)[127], и мертвый осел, перекинутый через стену Ареццо: «для Флоренции общественное благо состоит в том, чтобы <…> перебросить мертвого осла через стены Сиены или Ареццо» [Монье: 10]. Отсылка к противостоянию Флоренции с Ареццо может быть спроецирована на литературную междоусобицу Москвы и Петербурга, а «мертвый осел» — образно отсылать к «Золотому руну». В московском письме к Кузмину (2 августа) Нувель так передавал настроения в редакции «Весов»: «“Руно” и “Перевал” скоро погибнут естественною смертью. <…> Останутся одни “Весы”» (цит. по: [Богомолов 1995: 281]). В пользу такой интерпретации говорит и надежда жены Маркезе на его любовные успехи, вероятно, обыгрывающая факт наличия у Брюсова любовницы (Петровской). Как писал А. В. Лавров, «жена его, Иоанна Матвеевна, не могла оставаться в неведении относительно того, о чем уже судачила вся литературная Москва» [Лавров 2004: 15]. Любовные дела сердцееда Маркезе, согласно докладу Салютети, тоже сделались предметом широкого интереса:

> Вся Флоренция уже говорила о происшествии <…> на мызе <…> По рукам ходила злая эпиграмма <…> Все ждали <…> возмездия Беатриче и только гадали, изберет ли он <…> подобное наказанию любовницы Николо-Николли, которая <…> была схвачена четырьмя масками и, высеченная, оставлена с завязанными юбками на голове, или прибегнет к другим менее грубым, но не менее действительным средствам [Ауслендер 2005: 234–235].

Подлинный анекдот о наказании любовницы Никколо Никколи, вложенный в уста Салютети, насыщает исторический фон новеллы и придает ему «достоверность». Монье дважды обращается к этому эпизоду: «Братья старика Никколо Никколи схватывают его любовницу, задирают ей юбки и публично секут ее розгами»; «Враги Никколи овладели его возлюбленной Бенвенутой, взвалили ее на спину одному человеку, на улице задрали ей юбки и высекли ее» [Монье: 41, 245].

---

[126] Очевидная параллель к посягательству Марата на честь Шарлотты в «Литании» и отчасти — к сцене гибели винодела в «Луке Бедо». Не исключено, что сцена обыгрывает покушение Петровской на Брюсова, произошедшее 14 апреля 1907 г.

[127] См.: [Монье: 157, 229, 244, 538, 540, 545, 546, 548].

Салютети подсказывает Маркезе способ мести: с недавних пор за рекой поселился грек Хризолис, вопреки закону занимающийся врачеванием и гаданием. У Хризолиса есть «необычайной красоты прислужник», которого посещает Беатриче. Салютети предлагает овладеть девушкой с помощью «прекрасных капель» или силой, и Маркезе спешит обезопасить свою репутацию: «можешь говорить всем, что я <…> больше не буду гоняться за Беатриче» [Ауслендер 2005: 235]. Записав адрес грека, он диктует на ходу новую поэму «О цветах»:

> Цветы на сердце мне приводят жалость,
> Что я твоей не вижу красоты;
> Я в маках помню губ любимых алость
> И цвет очей мне васильков цветы.
> И лилий белизна меня пронзила [Там же].

Сцена содержит двойственный смысл. Во-первых, Ауслендер обыгрывает поэтический диалог Лоренцо Медичи и флорентийского гуманиста Анджело Полициано:

> мы видим республику, управляемую поэтом. И этот поэт поет: «О фиалки чудные, свежие, темно-лиловые! <…>» <…> Только что Лоренцо воспевал фиалки <…> Полициано берет ту же тему и <…> поет <…>: «О фиалки, нежные фиалки <…> как мил этот цветок в своей молочной белизне! <…> как тот отливает своими пурпуровыми лепестками! Таков цвет лица у моей повелительницы <…> Стыдливая роза окрашивает свою грудь кровью Идалы <…> лилии белее снега <…> глазеет мак <…> нарцисс протягивает губы <…>» [Монье: 283, 284, 287].

Во-вторых, цветочная образность, окружающая Маркезе, отсылает к заглавиям сборника стихов Брюсова «Stephanos» (венок) и альманаха «Северные цветы» (издававшегося под его редакцией), к Цветному бульвару, на котором располагался его дом, и к частотным в его поэзии цветочным мотивам[128]. На связь Брюсова с цветами в сознании Ауслендера косвенно указывает и следующая характеристика из его рецензии на «Земную ось» (курсив наш): «По канве современности *пестрые цветы* самых удивительных событий вышивает он» [Ауслендер 1910ж].

Присутствие во Флоренции грека Хризолиса отражает характерный для Кватроченто интерес к античной литературе, породивший спрос на учителей греческого языка, чьими услугами пользовались гуманисты, поэты, университеты, библиотеки и правители. Монье отмечает, что в 1396–1397 гг. «Флоренция узнала, что один знаменитый грек, Мануил Хризолор находится проездом в Венеции <…> Мануил соглашается преподавать

[128] Ср., например, следующие стихи: «Белый цвет магнолий // Смотрит, как глаза»; «Губит высокие лилии, // Цветы святого Антония, — // Ты прекрасна, Италия»; «Белели чаши лилий по пути, // Благоухал в цвету рассадник смежный»; «В ярком венке из пурпурного мака»; «Ей чресла розами венчали // И гиацинтами чело. // На теле розовом и белом // Как кровь горели капли роз» и т. д. [Брюсов I: 167, 301, 325, 338, 418–419].

греческий язык публично во Флоренции за вознаграждение в сто пятьдесят золотых флоринов в год» [Монье: 251]. Несмотря на созвучие имен, ауслендеровский Хризолис менее успешен и в социальном плане оказывается ближе к другой категории греков, которую Монье описывает следующим образом:

> рядом с этим избранным кругом интеллигенции приходится считаться с бесчисленной толпой греков <…> которые влачат жалкое существование в нищете и без имени, составляя настоящий пролетариат в этой значительной массе прибывших [Там же: 262].

В эпоху Кватроченто недостатка греческой интеллигенции уже не было из-за массовой иммиграции греков, гонимых натиском Османской империи, поэтому уроки греческой философии сильно подешевели. Дом Хризолиса расположен в «грязном квартале», Маркезе застает в нем «толстого человека с крашеной неопрятной бородой», называющего себя учеником Платона и Гомера. Пригрозив «верховным трибуналом», подеста берет с грека обещание свести его ученика Джованни — «совсем мальчика», «ничего не понимающего», — с «чистой как ангел» Беатриче [Ауслендер 2005: 237]. Маркезе не раскрывает своих намерений, но читатель может догадаться, что он им движет жажда мести, о которой он намекал канонику: «Век варварства прошел. Золотой век — только любви». Сцена представляет параллель к эпизоду «Луки Бедо», в котором Клеарх приводит юного героя к маркизе: «Он еще совсем мальчик, маркиза <…> Вероятно, он даже ничего не понимает» [Там же: 194]. Параллель подчеркивается греческим именем и крашеной «растительностью» сводника (у Клеарха «позеленевший парик»), а также заведомо ложным представлением о мальчике. Возможно, обыгрывается и перекличка клиентов сводника: маркизы и Маркезе. Последний тоже заказывает юношу, но не для себя, а для объекта мести.

В следующей сцене Салютети посещает Беатриче и предупреждает об опасности, исходящей от «грека и его ученика». Она заверяет каноника в обратном и в доказательство «отдергивает занавесь, скрывающую в глубине узкое девичье ложе»:

> Под шелковой <…> простыней лежал <…> мальчик <…> белизна и странная красота его казались нечеловеческими <…> многие в Флоренции говорили о необыкновенном мальчике, похожем скорее на женщину или дьявола [Ауслендер 2005: 238–239].

Отметим параллель к пантомиме на мызе Маркезе: в обоих случаях Беатриче задумчива (ср.: «задумчивость не покидала <…> Беатриче» и «мадонна сидела, как бы задумавшись» [Там же: 233, 237]), а эротической сцене предшествует отдергивание занавеса (ср.: «раздвинулась занавесь в глубине комнаты» [Там же: 232]). Но если в начале новеллы Беатриче была в белом платье, то теперь — в желтом, знаменующем произошедшую с ней перемену. Если пантомима Барбаро основана на античной мифологии, то настоящая сцена отсылает к библейскому сюжету о грехопадении

через слова Джованни: «мне опять показалось, что я в саду и золотые яблоки свешивались, касаясь и лаская меня» [Там же: 239]. Схожие образы встречаются в стихотворении Брюсова «Адам и Ева»: «Свисают ветви ниже, ниже, // Плоды склоняются к устам», «Что это: плод, упавший с древа, // Иль то твоя живая грудь?» [Брюсов I: 384]. Вкушение от древа познания в стихах Брюсова интерпретируется с позиции близкой ему темы «страсти», это плотское соединение Адама и Евы, повлекшее «знак Святого Гнева, — текущий красный, красный сок». Таким образом, финал первой пантомимы, действительно, реализуется — нимфа падает в объятия врага, хотя не подозревает о его враждебности.

Беатриче подвергается искушению, грозящему изгнанием из рая, — неслучайно городская молва сравнивает Джованни с дьяволом-искусителем, тогда как саму Беатриче грек называет «чистой как ангел». Объектом ее интереса были греческие учения, в частности, Платона, что объясняет ее задумчивость при виде эротической пантомимы на мызе. После посещения Маркезе Хризолис, очевидно, подтолкнул Беатриче к осмыслению Эроса на практике и предоставил ей Джованни. Таким образом обыгрывается и мотив вкушения от древа познания (античной мудрости).

Мотив «золотых яблок» позволяет объяснить заглавие сборника — они символизируют Любовь, центральную тему сборника. При этом каждый рассказ по-своему ее преломляет, способствуя разностороннему раскрытию. В рамках настоящей новеллы дантовская небесная любовь (Беатриче) «падает» в эротическую атмосферу эпохи Кватроченто, которой противостоит. Она отказывается от страсти «привыкшего покорять с одного раза» Маркезе, и отдает предпочтение Джованни, поскольку верит, «что он любит ее» [Ауслендер 2005: 239]. Однако мальчик помогает осуществить план Маркезе, чтобы спасти Хризолиса, или чтобы найти в лице подеста более высокого покровителя.

Ауслендер оставляет намек на неискренность Джованни — в «слащавом голосе его было какое-то привычное лицемерие» [Там же]. Возможно, весь характер Джованни вырос из сравнения, которого удостоился сам Ауслендер в дневнике Кузмина после чтения в «Гафизе» «Записок Ганимеда»: «Сережа стоял <…> как лицемерный кающийся; мне нравился его мягкий <…> приторный голос <…> его какое-то чувствуемое предательство, он был будто молодой итальянский отравитель XV века» [Кузмин 1905: 264]. Джованни просит у Беатриче вина, «но, сделав один глоток», жалуется на кислый вкус и возвращает «кубок». Думается, что в этой сцене реализована метафора любви как отравы из стихотворения Брюсова «Кубок»: «О дай припасть устами к краю // Бокала смертного вина! <…> Лишь дай, припав устами к краю, // Огонь отравы пить до дна!» [Брюсов I: 399].

На следующий день героиню находят мертвой, что вызывает много толков, но Маркезе выступает защитником ее чести и, казавшись «неутешным в течение целых трех месяцев», пишет 39 элегий, за которые получает «новый лавровый венок на поэтическом турнире» [Там же: 240]. Очередная лексическая отсылка к «Stephanos» в финале новеллы поддержана

и на тематическом уровне: по замечанию А. Блока, «исходная формула» сборника Брюсова, «очевидная для всех читателей», «это — Любовь и Смерть» [Блок VII: 180]. Краеугольное значение связи любви и смерти для творчества Брюсова хорошо известно: С. С. Гречишкин и А. В. Лавров отмечали, что «концепция единства страсти и смерти как первоосновы бытия, красочно воплощенная и в поэтическом творчестве Брюсова, пронизывает его книгу рассказов» [Гречишкин-Лавров: 11]. Как явствует из текста, образ Маркезе учитывает названные смыслы, а финал новеллы объясняет его слова «Век варварства прошел. Золотой век — только любви». Не чуждый культуре и искусству подеста отказывается от «варварских» способов мести, вроде публичной порки или «капель, отдающих тело человека» в его власть — вместо этого он использует любовь Беатриче и умерщвляет ее с помощью Джованни. Любопытно отметить схожий семантический комплекс в книге Монье, так описывающего творческий метод Лоренцо Медичи:

> Согласно его прелестной теории <…> что смерть и любовь — две сестры, его любовь родилась на могиле прекрасной Симонетты <…> которую Флоренция опустила в землю <…> Спустя несколько дней <…> Лоренцо <…> заметил в небе светлую звезду, а на лугу цветок гелиотропа <…> из этих двух грациозных образов он тотчас создает два сонета. Затем, побуждаемый этой жаждой красоты, которая, по учению Платона, служит средством найти совершенство вещей, он принялся в уме подыскивать, «нет ли в нашем городе другой женщины, достойной такой чести, любви и похвалы» [Монье: 467].

Схожим образом смерть Беатриче становится для Маркезе литературным материалом и способом стяжания славы; схожим образом можно описать и творческий метод Брюсова, как это сделал А. В. Лавров:

> Личную жизнь он осознавал как весьма важную составляющую часть своего единого *литературного* облика <…> Брюсову важно, чтобы <…> были собраны и оценены непосредственные свидетельства тех отношений, которые преломлены <…> в любовных стихах его книги «Stephanos» и в романе «Огненный Ангел» [Лавров 2004: 6–7].

Отражение интимных подробностей жизни Брюсова в его творчестве можно проиллюстрировать признанием героя посмертно опубликованной повести «Декадент» (1890-е), по определению Богомолова, «просто-напросто списанной с событий жизни автора» [Богомолов 2010б: 120]. Соблазнивший Нину (прототип — Елена Маслова), но вскоре наскучивший ее любовью герой размышляет:

> Я подумывал и о том, какая роскошная развязка была бы у моего романа, если б Нина вдруг умерла <…> как красиво кончилось бы все, и сколько замечательных элегий создал бы я [Там же: 150].

Конечно, Ауслендер не был знаком с текстом повести и не мог знать сокровенных мыслей автобиографического персонажа; как не мог он знать, что спустя месяц после визита в Москву приехавшая в Петербург Петровская

будет подчеркивать мотив «мести» за увлечение Ауслендером в письмах к Брюсову: «Неужели за это ты так рассердишься, что не напишешь? <…> будет нехорошо, если ты станешь мстить так жестоко», «почему я здесь — тоже не знаю. Вероятно, затем, чтобы ты после жестоко мстил мне»; не мог Ауслендер знать и того, что спустя еще полгода он окажется с Петровской во Флоренции, откуда она продолжит жизнетворческую игру с Брюсовым: «я хочу умереть <…> чтобы смерть Ренаты списал ты с меня, чтобы быть моделью для последней прекрасной главы» [Петровская 2004: 239, 240, 288]. Наиболее прямо Петровская обозначила интересующий нас семантический комплекс в письме к Брюсову от 13 ноября 1907 г.: «Убей еще чью-нибудь жизнь, — от этого ты расцветаешь» [Там же: 243].

В образе поэта Маркезе Ауслендер использовал те черты Брюсова, которые мог почерпнуть из его творчества и свидетельств общих знакомых, в которых он не испытывал недостатка. Образ Брюсова как жестокого и мстительного диктатора — весьма расхожий среди современников[129] — складывался уже из его писем к Кузмину, критикующих Городецкого и завлекающих в литературный конфликт. Неслучайно в рецензии на «Жемчуга» Гумилева Ауслендер отмечал, что Брюсова «часто привлекают темы “жестоких людей”» [Ауслендер 1910е: 3]. Закономерно, что для отражения императорских амбиций Брюсова (вождь символистов с псевдонимом Аврелий) образ Лоренцо Медичи — «поэта, которому доступны <…> тончайшие оттенки самых интимных волнений, и в то же время <…> жестокого тирана» — оказался весьма подходящим [Монье: 270].

В заключение скажем несколько слов о поездке Ауслендера в Москву и предложим гипотезу о судьбе новеллы. Из документальных свидетельств о посещении редакции «Весов» (помимо письма Ауслендера) известно лишь воспоминание Петровской: «От “инквизиционной пытки” “Весов” он пришел отдыхать в “Перевал” под гостеприимный кров С. Кречетова. И в “Весы” не вернулся» [Петровская 1989: 76]. Зато Ауслендер вернулся к названному эпизоду в романе «Последний спутник»: автобиографический герой, художник Гавриилов, приезжает в Москву и посещает редакцию властного Полуяркова (Брюсов), чтобы предложить свою картину. Разгневанный любовным разладом с Агатовой (Петровская), Полуярков отвергает картину с изображением «обнаженных тел Дафниса и лежащей перед ним Хлои <…> Дафнис, гибкий и слабый, и Хлоя, улыбающаяся, еще невинно не скрывающая своей наготы» [Ауслендер 2005: 57–58]. В сюжете картины угадывается сцена с Джованни и Беатриче, позволяя спроецировать картину Гавриилова на новеллу Ауслендера, переписанную набело в день отъезда. Предложенная, как можно предположить, Брюсову

[129] По словам Т. Венцлова, «современники отмечали авторитарный и диктаторский характер Брюсова» [Венцлова: 81]. Ш. Шахадат писала, что «княжеские замашки проявляются и в брюсовских литературных текстах-мистификациях, и в его диктаторском руководстве журналом, и в театральности его публичного поведения» [Шахадат].

новелла содержала завуалированную сатиру и выражала авторское отношение к литературным войнам[130]. Не исключено, что Брюсов предлагал Ауслендеру присоединиться к бойкоту «Золотого руна» (неслучайно он отмечал по возвращении, что «очень устал <…> от интриг и стратегий московских редакций»), но получив отказ, — отказался принять и «Месть Маркезе», впоследствии опубликованную в «Руне».

Впрочем, вскоре в «Весах» был опубликован следующий — еще более провокационный — рассказ «Золотых яблок», посвященный Н. Петровской, заинтересовавшейся юным писателем. Видимо, отказать в публикации этого рассказа Брюсов не мог, не выдав того, что узнал себя в одном из героев.

3.2.4. «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике»

Биографическим подтекстом датированной осенью 1907 г. («сентябрь-октябрь 1907») повести Ауслендера «Корабельщики» (Весы. № 11) следует считать визит в Петербург Н. И. Петровской. 6 сентября Кузмин отметил в дневнике, что Ауслендер «кончил свою статью, ждет Нину Петровскую» [Кузмин 1905: 399]. В это время Ауслендер «делал карьеру»[131], укрепляя творческие связи: начал публиковать серию критических статей о театре в «Золотом руне» и рецензии — в журнале «В мире искусств»; продолжал поддерживать близкие отношения с кружком театра Комиссаржевской и четой Блок, о чем поэт сообщал матери после премьеры пьесы Ф. Ведекинда «Пробуждение весны» (15 сентября): «Вчера были вечером Кузмин с Ауслендером, сейчас я привел из театра Ауслендера» [Блок 1927: 169]. Этот же факт упоминается в письме Л. Д. Блок к А. А. Кублицкой-Пиоттух (16 сентября):

> Ауслендер был уже три раза! Раз с Кузминым целый вечер. А вчера после Ведекинда я вернулась домой одна, Саша оставался и вдруг пришел опять с Ауслендером [ЛН: 304].

25 сентября Л. Блок снова упомянула Ауслендера и описала его эмоциональное состояние:

---

[130] К подобному методу М. Кузмин прибегнет в 1910 г. в рассказе «Высокое искусство», в котором, по словам Г. А. Морева, отразилось «негативное отношение к Мережковским, а точнее — к З. Н. Гиппиус, основному литературному антагонисту Кузмина» [Морев: 93].

[131] Напомним поздравление из письма Нувеля от 11 июля: «Поздравляю Ауслендера с открытыми дверями в Горько-Андреевскую Академию. Видно, не только один Городецкий делает быструю карьеру!» [Богомолов 1995: 275]; и дневниковую запись Кузмина от 9 октября: «Пришел Сережа; он все хороводится с Зайцевыми, Чулковыми, Андреевым и “Супанником”; делает карьеру» [Кузмин 1905: 413].

Был Ауслендер, кот<орый> влюблен, кажется, во всех женщин и в Ва<лентину> П<етровну>, и Н<аталью> Н<иколаевну>, и об Нине Петровской говорит очень. Она, между прочим, приедет на днях [Там же: 307].

Речь, конечно, идет о более раннем визите Ауслендера, поскольку Петровская приехала в Петербург уже 24 сентября, что зафиксировал Кузмин: «Сережа не пришел: вероятно, приехала Петровская» [Кузмин 1905: 408]. Вторую половину дня до полуночи Ауслендер провел с гостьей, как это явствует из ее письма к Брюсову от 25 сентября. Характеристика Ауслендера в ней двойственная — и успокаивающая, и в то же время способная возбудить ревность адресата:

Нигде не была <…> сидела одна <…> до сумерек. А потом <…> пришел Ауслендер. <…> Не говорил «дай», «будь моей», вел себя скромно, как ребенок. Он по-настоящему хороший мальчик <…> Смотрел он нежно, говорил, что очень меня любит, что меня в Петербурге считают близкой, целовал руку <…> Он мне кажется маленьким мальчиком, нет, минутами даже девочкой <…> он красивее, чем мне казался в Москве. У него совсем головка девочки, и в лице не мертвенность, а невинность и нежность. Был у меня до 12 ч<асов>. <…> Не подозревай меня в дурном с этим мальчиком. Поверь, быть с Зайцевыми, Стражевым и московскими мальчишками в тысячу раз хуже. В нем есть настоящая тонкость души. А я иногда люблю быть с людьми, когда они не грубы, как Бунин, и не хамы, как Зайцев. <…> Ауслендер нашел мне комнату в том же меблир<ованном> доме, где он живет <…> честное слово, отдельную комнату и даже в другом этаже. Ты сердишься? Но что же тут по существу дурного? [Петровская 2004: 237–239]

Как провели Ауслендер с Петровской 25 сентября нам неизвестно, — Кузмин, несмотря на «Сережины имянины», племянника не навестил. Возможно, Ауслендер помогал Петровской с переездом и отмечал именины с ней. На следующий день он навестил московскую гостью вместе с Кузминым, о чем последний оставил следующую запись:

Нина Ив<ановна>, одеваясь, говорила через дверь. У Сережи белые лилии и ветка туберозы, сам в белой рубашке, такая — конфирмация. Н<ина> Ив<ановна> несколько скучноватая, но милая; пили чай, медленно болтали <…> Завтра чета придет ко мне [Кузмин 1905: 408].

«Конфирмация» в настоящем контексте комментирует белый цвет одеяний и впечатление о юности носителя белых одежд (обычно она проводится в 13–14 лет), что соответствует впечатлениям Петровской. Одновременно это придавало Ауслендеру вид «жениха», чему вторит и характеристика «чета». Примечательно, что мотив «белого цветка» в связи с Ауслендером встречается в следующем письме Петровской к Брюсову (27 сентября), описывающем вечер, который, вероятно, следует отнести к 25 сентября:

Вижу его много, каждый день. Один вечер он мне читал рассказы. <…> Я не знала, что существует такая невинная, скромная и тихая нежность. Он смотрит мне в глаза, несмело целует руки, говорит такие печальные, по-детски

наивные слова, что иногда мне кажется, будто я читаю какой-то очень старинный рассказ о юной и давно забытой любви. Это красиво, но очень безжизненно, все в белых цветах <…> без ярких красок, и вид у него такой, что он сейчас умрет. «Меня очень легко убить», — говорит он и наклоняет голову, как девочка <…> Он не может слышать о моем отъезде <…> Знаю, когда буду уезжать, он будет цепляться за меня холодными руками, и лицо у него будет как у мертвых <...> Мне будет жалко расстаться с этим существом. (Он больше «существо», чем Б. Н.) Я бы могла его очень долго и нежно любить, но не так, как ему нужно от меня <…> У него весь облик такой, и лицо, и глаза, и руки, что нельзя смотреть без печали. Точно надломленный белый цветок [Петровская 2004: 240–241].

Описание Петровской противоречиво: с одной стороны, Ауслендер «очень безжизненный», а с другой, его можно «очень долго и нежно любить». Полагаем, что Петровская намеренно вносила двойственность в описание, чтобы одновременно успокаивать и возбуждать ревность Брюсова. Когда речь заходит о менее деликатной теме — визите Кузмина и Ауслендера, — повествование становится более однозначным:

Вчера вечером был Кузмин. Я очарована им. <…> Мы сидели втроем долго, и это первое вполне Петербургское впечатление было очаровательно <…> они живут иначе, чем все мы, и нет у них нашего змеиного яда. Вместо него веселая нежность и простота. Сегодня пойду в 5 ч<асов> к Блок. <…> А вечером к Кузмину слушать его музыку и стихи [Там же: 240].

Внимания заслуживают слова Петровской о жизни московских писателей, весьма созвучные характеристике Ауслендера из письма к Чулкову. Примечательно, что москвичка и любовница главы «Весов» разделяла точку зрения Ауслендера. Похоже, что оба писателя не желали участвовать в идеологической борьбе и с неприязнью относились к журнальной полемике. Напомним, что Ауслендера «тешила и забавляла мысль попасть в неприступную крепость врагов», и он сразу отправил Андрееву «Литанию». Петровская, в свою очередь, в письме к Ходасевичу от 11 июля так описывала приглашение в политизированный «Голос Москвы»:

…в (!!!) «Голос Москвы» (ведь октябристы это) <…> Согласилась. Но Сережа <Соколов. — *А. С.*> и А. Белы[й] говорят, что мужчинам там писать нельзя, неприлично — почти что «бей жидов». А мне наплевать. Я ведь выступаю только с пропагандой Любви [Щербаков-Муравьева: 389].

Можно сказать, что с пропагандой любви выступал в своих рассказах и Ауслендер, — любви «юной и давно забытой», по определению Петровской. Этим общность писателей не ограничивается: в 1906 г. Петровская опубликовала в «Золотом руне» серию статей «Московская театральная жизнь», тогда как Ауслендер осенью 1907 г. начал публикацию цикла статей «Петербургские театры» в том же журнале. Согласие эстетических суждений слышится и в рецензиях писателей на упомянутую пьесу Ф. Ведекинда [Петровская 2014: 582–586; Ауслендер 1907а], на пьесу Е. А. Зноско-Боровского «Крейсер “Алмаз”» [Петровская 2014: 586–588;

Ауслендер 1910з] и на сборник Брюсова «Земная ось» [Петровская 2014: 600; Ауслендер 1910ж].

Общие точки в отношении к публикациям, к литературной полемике, к жизни московских писателей, интерес к театру, — все это, вероятно, располагало Петровскую к Ауслендеру, стремившемуся, в свою очередь, окружить ее вниманием и комфортом. Очевидно, что упомянутые визиты к Кузмину и Блокам произошли по его инициативе. О первом Кузмин отозвался в дневнике (27 сентября): «пришли Потемкин, Нина, Сережа, друзья <…>. Играл “Куранты”. Было скучно, кажется. Сидели недолго» [Кузмин 1905: 409]; второй отмечен А. Блоком в письме к матери от 28 сентября: «Ходят ко мне <…> гости (Ауслендер, Нина Ив. Петровская с ним)» [Блок 1927: 173]. Свидетельства о времяпрепровождении Ауслендера и Петровской в этот день не известны, а на следующий день (29 сентября) Кузмин зафиксировал отъезд писательницы: «после обеда <…> пошел к Сереже <…> Когда я пришел, уезжала Нина Петровская, но я ее не видел» [Кузмин 1905: 409].

Внимание, которым Ауслендер окружил Петровскую, с одной стороны, весьма согласуется с образом готового умереть от разлуки влюбленного мальчика, конструируемым ею в письмах. Однако следует помнить, во-первых, что письма обращены к действующему любовнику. Во-вторых, что Петровской было свойственно художественное осмысление и описание действительности, в котором, кстати, она отказала Ауслендеру: «у него нет <…> моего “литературного” стремления к встречам, <…> холодного и <…> наблюдательно жадного» [Петровская 2004: 241]. Художественное восприятие действительности влекло за собой использование единой системы образов в прозе и письмах Петровской. Как заметила Н. А. Евсина, в письмах Петровской «мифопоэтическая составляющая <…> в отношении Ауслендера <…> проступает весьма отчетливо» [Евсина 2013в: 134]. Ряд мотивов из писем вскоре попал в посвященный Ауслендеру рассказ «Осень» (Перевал. 1907. № 12), но с переворачиванием женской и мужской ролей. Так, герой «Осени» называет свою визави «странным существом» подобно тому, как Петровская называет Ауслендера[132]. Повторяются в рассказе и мотивы смерти, совместной невинной ночи, признаний, проводов на вокзале и др.[133]

Наконец, в-третьих, доступные нам свидетельства современников тоже побуждают скорректировать образ Ауслендера как безнадежно влюбленного ребенка. Так, В. Ходасевич, близкий друг и корреспондент Петровской, впоследствии вспоминал описанные события следующим образом:

---

[132] Ср. в рассказе «Осень»: «Странное Существо, твое лицо бледней лепестка туберозы <…> Третьего дня я увидал тебя в первый раз» [Петровская 1908: 103]. Заметим, что на третий день по приезде Петровской Ауслендер навестил ее с веткой туберозы.

[133] Ср. в «Осени»: «Такие лица бывают у мертвых <…> Нежное мертвое лицо с восковой белизной на висках <…> Когда поезд медленно отходил от платформы, я бросился за ее вагоном» [Петровская 1908: 104, 105, 110].

> Вдруг приехала Нина Петровская, гонимая из Москвы неладами с Брюсовым и минутной, угарной любовью к одному молодому петербургскому беллетристу, которого «стилизованные» рассказы тогда были в моде. Брюсов за ней приезжал, пытался вернуть в Москву — она не сразу поехала [Ходасевич 1991: 52].

Приезд Брюсова нам неизвестен (и, вероятно, не имел места в этот раз), однако важнее то, что Ходасевич отводит Петровской более активную и менее неприступную роль, нежели следует из ее писем. Р. Л. Щербаков и Е. А. Муравьева приводят свидетельство Б. Садовского, записанное, по их мнению, «явно со слов Ходасевича»: «Нина Петровская с первого взгляда влюбилась в Ауслендера и решила увезти его в Италию» [Щербаков-Муравьева: 384]. Приведем и другие свидетельства, еще более усложняющие сконструированный Петровской образ. Так, вскоре после ее отъезда, 14 октября Л. Блок описывала в письме Кублицкой-Пиоттух очередную встречу с Ауслендером:

> Вообще — странные влюбленные. Раз вечером, после «Пеллеаса» были у нас: Н<аталья> Н<иколаевна>, В<алентина> П<етровна>, Боря, Ауслендер и мы. Все влюбленные <…> напряженные и неспокойные [ЛН: 312].

Описанная Л. Блок атмосфера согласуется не только с ее недавним отзывом об Ауслендере («влюблен, кажется, во всех женщин»), но и с декабрьским письмом Блока к матери, описывающим посещение спектакля «Антоний и Клеопатра»: «Вчера мы все сбежали с Антония на Сестрорецкий вокзал (мы с Н. Н. и Ауслендер с Веригиной). Было очень весело» [Блок 1927: 187]. Как видно, Ауслендер оставался в той или иной степени вовлечен в «атмосферу изящной любви» околотеатрального кружка, две участницы которого — Веригина и Л. Блок — уже получили посвященные им рассказы. «Корабельщиков», написанных под впечатлением от визита Петровской, он посвятил своей гостье и отправил Брюсову.

Упоминание «рассказа для Весов» встречается в дневниковой записи Кузмина от 18 ноября: «Сережа с похмелья лежал у себя; прочитал его рассказ для “Весов”. Мальчик делает карьеру <…> Прислали “Перевал”, где Нина посвящает Сереже очень компрометантную вещь» [Кузмин 1905: 426]. Вскоре Петровская посвятила ему и свой единственный сборник рассказов «Sanctus Amor» (1908), изначально адресованный Брюсову. Очевидно, что роман с Ауслендером имел для нее большее, чем явствует из писем, значение, подкрепленное вскоре совместной поездкой писателей в Италию. Ауслендер тоже не раз обращался к художественному осмыслению отношений с Петровской, достаточно упомянуть такие тексты, как роман «Последний спутник» (1913) и «Рассказ в пути» (1916)[134]. В этом ряду «Корабельщики» оказываются не только первой, но и единственной синхронной репликой, поскольку остальные тексты были написаны после

[134] Н. А. Евсина отметила, что помимо незаконченного романа «Видения жизни» (1919), Ауслендер отдал дань отношениям с Петровской и в пьесе «Хрупкая чаша» (1916) [Евсина 2013в: 133].

основных событий романа, происходивших в Италии весной 1908 г. Обратимся к повести Ауслендера, представляющей авторскую интерпретацию визита Петровской в Петербург и развивающей некоторые темы и образы «Мести Маркезе».

«Трогательная повесть» уже привлекала внимание исследователей. О. Е. Тимофеева объясняет значение финала и идейную подоплеку произведения следующим образом[135]:

> Трагизм любви прослеживается и в любовном треугольнике Анжелика — Феличе — Коррадо в новелле «Корабельщики». В момент страсти Анжелика бросается в морскую пучину за возлюбленным, а вслед за ней отправляется Коррадо, тоже ослепленный страстью. <…> Самоценным является именно порыв, критерием ценности переживаний героев является степень их яркости, разнообразия и динамики [Тимофеева 2012б: 47].

Анжелика и Коррадо действительно оказываются ослеплены страстью, однако предложенная интерпретация не учитывает роли Феличе и представляется упрощением авторской концепции. «Самоценность порыва» и «полная отдача стихии» характерны скорее для декадентской и символистской системы ценностей, которую Ауслендер не разделял. Однако культ «страсти», как уже отмечалось, был близок Брюсову, что и объясняет использование этой черты в образе Коррадо. Обратимся к сюжету.

Действие происходит в Пизе, раздираемой междоусобицами знатных фамилий. Вспыхнувший мятеж заставляет юную Анжелику отправиться на виллу, где живет объект ее любви — Феличе. Имена главных героев семантически маркированы: «Феличе» восходит к латинскому «felix» — счастливый; «Анжелика» образовано от латинского «angelicus», с одной стороны, отражающего чистоту и жертвенность героини, а с другой, отсылающего к «Огненному ангелу» Брюсова, публиковавшемуся в это время в «Весах». Мотив переодевания (отправляясь на виллу, Анжелика надевает «костюм мальчика», а затем под мужским именем играет роль пажа) может служить отсылкой к писательской манере Петровской, в чьих рассказах повествование ведется от мужского лица[136].

На вилле Анжелика застает 15-летнего Феличе и его учителя Фаттия в комнате с «приборами для магических опытов». Вино и мазь особого состава, которой Феличе растирает ноги девушки, лишают ее рассудительности, но «преодолев томную слабость, мадонна Анжелика вспомнила страшную причину, приведшую ее сюда»: она даже решается «покривить истиной», чтобы увезти героя подальше от мятежа. Очевидно, что кроме бескорыстного героизма, девушкой руководят ее сердечные страсти. Бегство происходит на фоне ночного пейзажа, как бы иронически взирающего на действия героини:

---

[135] См. также специальный анализ повести О. Е. Тимофеевой [Тимофеева 2012а].

[136] Подробнее см.: [Михайлова-Велавичюте: 16–18; Самарин 2020; Эконен: 276].

> Между быстро проносившихся облаков на совершенно черном небе робко выглядывали звезды и желтая, неполная луна насмешливо показывала свои тонкие рожки из-за дома [Ауслендер 2005: 243].

Начинается буря, но герои садятся в лодку и плывут к кораблю. Капитан принимает Анжелику за пажа и отводит паре «каюту с одной кроватью, положим, рассчитанной на двоих» [Там же: 244]. Девушка предлагает разыграть роли до конца и берет новое имя — Пьетро. Замена небесного имени земным («petros» — камень) маркирует отступление Анжелики от своей сущности и предвещает ей нелегкую участь: камень в море не плавает. Отметим и прозрачный намек на фамилию Петровской.

С точки зрения макросюжета, следует отметить параллель между Анжеликой и Фелисьен из «Луки Бедо» — прекрасной дочерью тюремщика, переодевшейся в «стройного мальчика», чтобы спасти возлюбленного, и покинутой им.

Первую ночь на корабле герои проводят «не снимая ничего, кроме верхних плащей», что представляет аллюзию на ряд эпизодов «Огненного ангела», в которых Рупрехт и Рената спят вместе, «словно брат и сестра»[137]. Наутро выясняется, что Феличе и Анжелика оказались в классической ситуации «Декамерона» — «опасность и случай свели на одном корабле и равняли людей самых разнообразных»: монах, куртизанка, поэт, купцы, цирюльник, странствующие актеры и философ Коррадо [Ауслендер 2005: 245]. Схожая ситуация (изолированное общество предается развлечениям во время опасности) встречалась в ряде рассказов сборника, но в «Корабельщиках» декамероновский подтекст получает дополнительную актуализацию в силу того, что развлечения на корабле состоят «из историй, которые должен был рассказывать каждый по очереди, не забывая <…> что каждая история должна быть забавна или трогательна и всегда поучительна» [Там же]. Подобное обрамление повествования вообще характерно для итальянских сборников новелл эпохи Возрождения. Ср. у Монье:

> В «повествовательных новеллах» под названием «Porrettane» <…> речь идет «о <…> компании мужчин и дам», которая собралась для избежания чумы <…> за рассказами историй. <…> принцы, кавалеры, профессора гуманисты, питомцы муз, грациозные дамы <…> И предмет беседы подходящий: «о приятных и тяжелых любовных эпизодах <…>». Каждый, когда до него доходит очередь, рассказывает то, что знает <…> И после каждого рассказа, из которого выводилась деликатно мораль, танцуют, поют, отдаются до того «приятным разговорам», что вокруг скачут рыбы из Рено [Монье: 514–515].

В «Корабельщиках» «компания мужчин и дам» более разнородна по своему составу, а рассказываемые истории служат, помимо отражения нравов

---

[137] Ср.: «Она <…> прижавшись ко мне своим почти обнаженным телом, тотчас заснула, глубоко и безмятежно» [Брюсов IV: 33]; «Рената <…> легла в постель, <…> призывая меня к себе <…> Эту вторую ночь <…> мы вновь провели под одним одеялом, но остались столь же далеки друг другу» [Там же: 48]; «немало ночей мы провели на одной постели, словно брат и сестра» [Там же: 141] и т. д.

собравшейся компании, — интерпретирующими ключами к сюжету повести. Так, в первый вечер монах («не чуждавшийся куртизанки») рассказывает историю о наставнике аскете, который однажды «бросился в костер, позванный молодой колдуньей, и в огне соединился с ней и погиб» [Ауслендер 2005: 245]. История о страсти, завершающейся гибелью в огненной стихии, оказывается сжатой вариацией сюжета «Корабельщиков», — тоже истории о страсти, завершающейся гибелью в стихии, хотя и в стихии водной. История монаха, по-видимому, оказывает воздействие на Анжелику: ночью она убеждает героя раздеться, снова «покривив истиной»: «Я совсем не буду смотреть на тебя» [Там же: 246]. Когда Феличе засыпает, она нарушает обещание и всю ночь любуется юношей:

> В белой рубашке он напоминал мягкими волосами, тонкой шеей, щеками, как бледные розовые лепестки, скорее девочку, чем юношу <…> Долго не могла оторваться Анжелика от волнующего странной красотой лица и <…> как бы ослепленная, с легким стоном упала на подушку <…> опять любовалась <…> и опять падала, изнемогая [Там же].

Сцена содержит ряд подтекстов, биографических и литературных. Во-первых, элемент гардероба Ауслендера, отмеченный Кузминым: «сам в белой рубашке» [Кузмин 1905: 408], и образ мальчика, похожего на девочку из писем Петровской: «Он мне кажется маленьким мальчиком, нет, минутами даже девочкой» [Петровская 2004: 237–238]. Читал ли Ауслендер письма Петровской, озвучивала она это сравнение вслух, или источником образа послужил «похожий скорее на женщину» Джованни из «Мести Маркезе», — не возьмемся судить. Не исключено, что сравнение с девушкой Ауслендер мог слышать не только из уст Петровской.

Во-вторых, сцена отсылает к ряду литературных текстов. Так, обещание Анжелики «не смотреть» и его нарушение, очевидно, обыгрывают миф об Амуре и Психее. Обращение Ауслендера к сюжету Апулея подтверждается и другими параллелями. Так, общение Амура и Психеи происходит по ночам, а перед нарушением запрета в Психее обнаруживается мужское начало — «отвага словно изменила ее женственный пол» [Апулей: 22]. Закономерно, что и нарушенное обещание Анжелики влечет за собой трагические последствия: свидетелем ее томлений, «припав глазом к щели», становится Коррадо, расположившийся в соседней каюте «за тонкой перегородкой». На следующий день, «становясь все более страстным», он ухаживает за девушкой, заставляя ее краснеть[138].

Учитывая уже отмеченные аллюзии на «Огненного ангела», полагаем, что и подробность о перегородке отсылает к первой встрече Ренаты и Рупрехта: «различил я в соседней комнате, за дощатой перегородкой, женский шепот и слабые вскрики» [Брюсов IV: 26]. Но, если у Брюсова

---

[138] Возможно, имя Коррадо навеяно опубликованным в «Весах» очерком об итальянской литературе, в котором упоминается «один из немногих итальянских декадентов» «Коррадо Говони, издавший в прошлом году <…> сборник странных эротических стихотворений» (Весы. 1904. № 11. С. 22).

автобиографический герой благороден и рассудителен, а Рената одержима страстями, то Ауслендер наделяет безудержной страстью именно Коррадо, определенно спроецированного на Брюсова. Как отметила Тимофеева, Коррадо является носителем демонизма, и его «перстни служат символом власти» [Тимофеева 2012а: 222]. Названные черты героя «Корабельщиков» можно спроецировать и на властного Джироламо Маркезе, и на Брюсова — «черного мага» и апологета «страсти».

История второго дня, рассказанная куртизанкой, — юноша бросается в окно, спасаясь от куртизанки-соблазнительницы, — контаминация истории Прекрасного Иосифа, любовной истории Петровской и Андрея Белого, а также мотива из гоголевской «Женитьбы». Она предвосхищает путь спасения для счастливчика Феличе, тогда как для Коррадо «пророчеством» оказывается первый рассказ. На третью ночь Анжелика решается поцеловать спящего Феличе, а подглядывающий Коррадо «сгорает от ревности и страсти». Состояние водной стихии на следующий день говорит о скорой развязке: «море волновалось, как никогда еще за все это путешествие» [Ауслендер 2005: 248]. В качестве третьего вставного текста вместо истории выступает серенада поэта:

Сердце женщины — как море <…>
То бежит к земле, то нет <…>
Кормщик, опытный и смелый,
Не боится тех причуд <…>
Что ему морей капризы, —
Ветер, буря, штиль и гладь?
Сердцем Биче, сердцем Лизы
Разве трудно управлять? [Там же: 248–249]

В серенаде любовь женщины уподобляется морской стихии, опасной для неумелого кормщика (любовника). Женские имена, вероятно, отсылают к знаменитым именам, олицетворяющим идеальный женский образ — Беатриче (Данте) и Лизы (Леонардо да Винчи). Для читателя книги Ауслендера имя Беатриче будет отсылать и к «Мести Маркезе», а имя Лизы анахронически и к «Бедной Лизе» Карамзина. По сюжету исполнитель серенады не может иметь в виду еще ненаписанной книги, но Кузмин как автор стихов вполне мог учитывать эту ассоциацию. Правда, решительная Анжелика, бросившаяся за возлюбленным, совсем не похожа на карамзинскую Лизу, утопившуюся от отчаяния.

Серенада оказывается ложным пророчеством для Коррадо, вообразившего себя укротителем женского сердца. Распаленный философ угрожает Пьетро разоблачением и требует явиться ночью. Его действия дают импульс трагической развязке: Анжелика в слезах убегает в каюту, а Феличе спешит ее утешить. Однако его «робкая нежность совсем не соответствовала страстной жадности, с которой Анжелика осыпала его поцелуями»[139], —

[139] Ср. описание Ауслендера из письма Петровской: «Я не знала, что существует такая невинная, скромная и тихая нежность» [Петровская 2004: 240].

Феличе «оттолкнул девушку и <…> выбежал из каюты» [Там же: 249]. Сцена представляет очередную аллюзию на «Огненного ангела». Ср. результат аналогичной попытки Ренаты сблизиться с Мадиэлем:

> Рената <…> упросила <…> Мадиэля провести с нею ночь <…> всеми путями принуждала соединиться с собой. Но ангел, исполнясь великим гневом, развился в огненный столп и исчез [Брюсов IV: 31].

Вместе с тем Ауслендер отсылает и к Апулею: в момент нарушения запрета Психея также оказывается охвачена страстью, которая приводит к утрате возлюбленного:

> Все более и более распаляясь к нему страстью, она <…> стала <…> осыпать его пламенными поцелуями <…> Обожженный бог вскочил с постели и <…> безмолвно исчез из глаз и рук своей несчастной жены [Апулей: 23].

Феличе, подобно Амуру и Мадиэлю, оставляет ослепленную страстью Анжелику в растерянности, а наблюдавший в щель Коррадо спешит овладеть ею. Девушка вырывается и, напутствуемая его словами, — «твой Феличе <…> бросился с палубы в море. Беги, догоняй его!», — бросается за борт[140]. Коррадо, ослепленный страстью, следует за ней. С окончанием эмоциональных волнений прекращается и волнение погодное, — к утру «буря совершенно улеглась». На палубу выходит «равнодушный и серьезный» Феличе и принимается за чтение книги.

Образ Феличе неоднозначен с самого начала повести; загадкой остается и то, почему он так невозмутим в последней сцене. Объяснение Тимофеевой, что герой выступает «пассиентом, а не актантом», отчасти справедливо: когда Фаттий и Анжелика решали его участь, «Феличе слушал весь разговор, скромно опустив глаза, как будто слова вовсе не касались его» [Ауслендер 2005: 243]. Но бездействие героя продолжается до установленных им самим границ, за внешней скромностью и пассивностью скрывается внутренняя самостоятельность, позволившая ему сохранить жизнь. В свою очередь, Коррадо и Анжелика, не способные пересилить страсть, погибают. Мысль о том, что контроль над страстями помогает человеку сохранить себя, прослеживается в ряде текстов, объединенных типом «героя-мыслителя»: увлекшийся математикой Фраже, студент «Валентин» и Феличе, — все трое властвуют над собой и своим сознанием.

Неоднозначный финал служит усилению художественного эффекта, ставящего многоточие в образе Феличе. Хладнокровие, обнаруженное им в финальной сцене, очевидно, было выучено у старого Фаттия — на это намекает и сохраненный фолиант. Аллегорически образ «счастливчика» Феличе может быть прочитан как символ расцвета наук в эпоху Возрождения. В таком случае гибель Анжелики, изучавшей греческих поэтов, подражавшей девушкам Спарты и инициирующей мифологический сюжет (Амур и Психея), может прочитываться как несоответствие античной

[140] Ср. поведение Психеи: «И когда он окончательно скрылся из ее глаз, она бросилась в ближайшую реку» [Апулей: 24].

героической модели окружающей действительности. Смена имени подчеркивает нисходящее движение героини: от неба (ангел) — к земле (камень) — в пучину.

Философ Коррадо ведет себя отнюдь не по-философски и воплощает в себе скорее псевдоученость, не ведущую ни к какой мудрости. В то же время у него есть своя хищная «философия», возможно пародирующая макиавеллизм, иногда упрощенно трактуемый как аморальность. Коррадо по-своему характерен для эпохи, которую Монье описал следующим образом:

> Италии нанесен смертельный удар <…> Она оскудела в той самой мере, в какой она стала культурна. Она утратила простые и солидные доблести <…> Вера у нее уступает место культуре; содержание — форме; чувство — искусству <…> нельзя найти ничего, кроме рассеянных повсюду бессильных желаний и властного эгоизма. <…> нет больше принципов <…> нет больше убеждений; существует заботливое внимание к науке, к мысли, к красоте <…>; нет более совести. Ни одна эпоха не представляет более явных примеров нравственного разложения. Папа способен совершать поклонение Приапу во дворце св. Петра; священники способны содержать <…> дома терпимости; монахини способны читать Декамерон и предаваться оргиям <…> Публичные женщины уподобляются благородным, а честные женщины силятся походить на публичных. <…> Поднимается один крик — крик удовольствия. Долой цепи, долой ложный стыд, неудобства и жалкие сдержки! Слава природе, разуму и жизни! Насладимся под солнцем до преступления! Удовлетворим наши желания и наши инстинкты! Будем развивать наши вкусы и наши страсти! Останемся верны земле! Будем утопать в веселии! [Монье: 551–552, 554–555]

Обращение к биографическому контексту в общем подтверждает нашу интерпретацию: образ Коррадо проецируется на Брюсова, «подглядывавшего» за романом Петровской и Ауслендера в «щель» переписки; в нем недвусмысленно читается брюсовский интерес к теме «страсти-смерти», поэтому излишне говорить, что опубликованная в «Весах», посвященная Петровской, и изобилующая аллюзиями на «Огненного ангела» повесть косвенно адресовалась и ему. Образ Анжелики проецируется на Петровскую — не только прямым посвящением, но и именем Пьетро; условной мужеподобностью; активностью (как и Петровская, она приезжает к возлюбленному); возрастом (Анжелика старше Феличе); и поглощенностью идеей любви. В свою очередь, образ Феличе проецируется на Ауслендера, представленного в письмах Петровской невинным ребенком, не способным на страсть[141], но способным на собственное понимание любви, которого и Петровская в жизни, и Анжелика в повести не могли разделить. Полагаем, что Петровская ожидала более пылкого отношения от Ауслендера, что и подчеркивала в письмах.

---

[141] Этим же комплексом Петровская наделяет героиню «Осени», обращаясь к ней устами мужского героя-рассказчика: «Может быть, это о тебе грезил Метерлинк в своих рассказах о странной бесстрастной любви, за плечами которой всегда дышит прекрасная нежная смерть?» [Петровская 1908: 104].

Скромность Ауслендера в жизни не говорит об инфантильности, но служит защитой от исповедуемого Петровской и Брюсовым культа губительной страсти[142]. Эта идея отразилась и в финале «Последнего спутника», в котором «Агатова выбрасывалась из окна» [Грачева 2005: 33]. Счеты с жизнью сводит и героиня «Рассказа в пути» (1916), прототипом которой также была Петровская[143]. В посвященном писательнице некрологе «Конец Ренаты» Ходасевич писал: «кажется в 1913 году, однажды она выбросилась из окна гостиницы на бульвар Сен-Мишель»[144] [Ходасевич 1991: 16]. Таким образом, уже в первой реплике начинавшегося литературного диалога Ауслендер обозначил черту характера Петровской, ставшую для нее роковой.

Несмотря на это, роман Ауслендера и Петровской продолжился — весной 1908 г. они отправились в путешествие в Италию[145]. Эта поездка, уже не раз привлекавшая внимание исследователей, по-прежнему остается недостаточно изученной, без чего невозможен полноценный анализ ряда произведений писателя[146].

Рассмотренная повесть, завершающая «итальянский» цикл, имеет, возможно, самый трагический финал во всей книге, поскольку смерть двух влюбленных героев даже не проистекает из строгой необходимости, не является результатом болезни, заговора или исторической трагедии. Такое сгущение мрака контрастно оттеняет счастливый финал заключительной античной повести, в которой происходит настоящее чудо: из истории автор выходит в миф.

3.3. «Флейты Вафила. Идиллическая повесть»

«Французский» цикл «Золотых яблок» завершается повестью о Луке Бедо, «итальянский» — повестью о Феличе и Анжелике, а сам сборник — «идиллической повестью» о юноше Вафиле. Хронологически, однако, текст предшествует работе над рядом рассказов сборника и относится к зиме-весне 1907 г. В дневниковой записи от 16 февраля Кузмин отметил, что «написал стихи Сереже», имея в виду «Флейты Вафила» [Кузмин 1905: 322, 512]. Полтора месяца спустя (30 марта) он описал посещение «башни», где Ауслендер читал свой рассказ:

---

[142] М. В. Михайлова и О. Велавичюте характеризуют Петровскую так: «Игра страстей — вот что составляло природу этой женщины. Страстей неуправляемых, которым она сама давала волю, сбивающих с ног, ломающих все представления о возможном и допустимом» [Михайлова-Велавичюте: 9].

[143] См.: [Самарин 2018а].

[144] Михайлова и Велавичюте приводят и другие версии: [Михайлова-Велавичюте: 31].

[145] Во время поездки Ауслендер и Петровская посетили М. Горького на о. Капри. Визит отразился в очерке Ауслендера «Кукольное царство» (Золотое руно. 1908. № 6).

[146] См.: [Богомолов 1997; Богомолов 2014; Грачева 2005; Грачева 2009; Евсина 2013в; Самарин 2018б].

> пошли с Сережей к <…> Ивановым <…> застали там Ремизова, Блока и Гофмана, потом вышел до того спавший Иванов, все были как-то не в духе, Блок и Ремизов с перепоя, Диотима зла <…> Говорят, будто в Сережином рассказе о давно исчезнувшем как существующем повторяются автоматические жесты, уже не оживляемые ничем. Диотима особенно злилась [Там же: 339–340].

Мы считаем, что Ауслендер читал предварительную версию «Флейт Вафила», — помимо них в это время писатель мог работать над «Валентином», но характеристика «давно исчезнувшее» к нему мало подходит. В этот период вопрос об Эросе активно обсуждался на «башенных» средах. Г. В. Обатнин отметил, что последняя публичная среда состоялась в день Св. Валентина — 14 февраля — «и была опять посвящена теме Эроса и пола» [Обатнин: 140]. На этой среде Кузмин играл на флейте, а спустя два дня написал стихи для «Флейт Вафила» (вошедшие и в его сборник «Сети»).

Вскоре после чтения на «башне» Ауслендер закончил работу над повестью, — 5 апреля Кузмин отметил, что «Сережа читал всю “Флейту Вафилла”» [Кузмин 1905: 343]. Затем повесть была опубликована в журнале «Перевал» (1907. № 8–9. июнь-июль), а 13 августа «Сережа получил за “Вафилла” гонорар» [Там же: 390]. К этому времени относится отзыв Нувеля, изложенный в письме к Кузмину от 11 августа 1907 г.:

> Прочел изящный рассказ изящного Ауслендера[147] <…> это один из самых изящных образцов прославления онанизма или полового бессилия. <…> написан очень хорошо и оставляет много простора для пылкого воображения <…> Ваши стихи <…> восхитительны, хотя вся эта глава <…> ни к селу ни к городу <…> все эти Вафилы и прочие дафнисоподобные юноши мне немножко надоели, и хочется чего-то более конкретного, ну, напр<имер>, современного студента или юнкера. Вообще удаление вглубь Александрии, римского упадка или даже XVIII-го века несколько дискредитирует современность, которая <…> заслуживает гораздо большего внимания и интереса [Богомолов 1995: 283].

Ироническое замечание Нувеля о «прославлении онанизма» предвосхитило отзывы ряда критиков, увидевших в повести пропаганду сексуальных отклонений (см. ниже), конечно, мало соответствующую замыслу автора. Более проницательна характеристика «дафнисоподобный», — повесть содержит ряд аллюзий на роман Лонга «Дафнис и Хлоя». В ответном письме Кузмин признался, что «Вафилл» ему «нравится меньше всех рассказов Ауслендера»[148] [Там же: 284]. Вероятно, рассказ показался ему слишком идилличным и бессобытийным, несмотря на яркую концовку.

---

[147] Ср. комментарий Н. А. Богомолова: «Эпитет “изящный” употреблен Андреем Белым в суждении об Ауслендере: “Неуместен изящный Ауслендер в этой книге <альманах «Проталина». — *Н. Б.*> манерного производства” <…>» [Богомолов 1995: 283–284]. В «Проталине» был опубликован «Анархист».

[148] Зато Нувель вскоре передал «Привет Ауслендеру, “Вафил” которого очень понравился Аргутинскому» [Богомолов 1995: 288].

Возможно, он также надеялся, что какие-то сюжетные ходы подскажет его стихотворение, в котором Вафил — объект восхищения и женщин, и мужчин. Но у Ауслендера второй вариант даже не рассматривается: Вафил страдает только от того, что не может полюбить земную женщину, а гомоэротизм ограничен образом Терпандра, отнюдь не посягающего на невинность Вафила.

И. С. Кон указал, что «толчком к широкому обсуждению всех вопросов брака, семьи и половой морали» в описываемую эпоху послужила «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого [Кон: 127, 131]. Следующим важным витком дискуссии стал «Смысл любви» В. Соловьева (1892), против идеалистических построений которого выступил в ряде работ В. Розанов [Там же: 132–134]. Одним из центров подобных дискуссий в 1906 г. стала «башня» Вяч. Иванова. Наконец, почти синхронно с «Флейтами Вафила» в «Перевале» была опубликована «Метафизика пола и любви» Н. А. Бердяева (1907. № 5, № 6). Публикация повести в «Перевале» вполне согласуется с его тематической направленностью в этот период. Как писал А. В. Лавров,

> Новеллы эротической тематики <…> печатались в «Перевале» из номера в номер <…> Воспевание раскованной, освобожденной плоти <…> в художественной практике журнала нашло <…> красноречивое и выразительное воплощение <…> В этом отношении «Перевал» ничем <…> не отличался от «Весов» и «Золотого Руна», в которых эротике уделялось немало внимания [Лавров 1984б: 180].

Неудивительно, что в ряде отзывов, посвященных модернистским произведениям с эротическим уклоном, повесть Ауслендера была воспринята, по словам А. М. Грачевой, «как одно из манифестных произведений литературы “эпохи реакции”, пропагандирующей несвойственное традициям русской литературы решение “проблемы пола”» [Ауслендер 2005: 686]. Так, по словам исследовательницы, «В. Львов [В. Л. Рогачевский] поставил произведение Ауслендера в один ряд с “Саниным” М. Арцыбашева, “Крыльями” М. Кузмина, “33 урода” А. Зиновьевой-Аннибал» [Там же: 687]. Приведем вслед за Грачевой еще два отзыва, характеризующих восприятие «Флейт Вафила» «рецензентами социологического направления». Критик П. Дмитриев поставил сюжет Ауслендера в один ряд с описаниями инцестуальной и гомоэротической любви, сравнив подобное творчество с ведьминским шабашем из «Огненного Ангела» Брюсова:

> В этой же самой книге «Перевала» мы находим повесть г. Ауслендера «Флейты Вафила». Автора этой повести уже не удовлетворяют никакие возможности полового общения людей <…> Любовь юноши к статуе, взаимная любовь отца и дочери, однополая мужская, и таковая же женская любовь — всему этому нашлось место в творчестве современных писателей. Вся эта напряженная вакханалия <…> производит такое впечатление, будто в жизни совершается наяву дикий шабаш, — тот самый, картину которого <…> рисует Валерий Брюсов в повести «Огненный Ангел» [Дмитриев 1907: 114].

Подхватив образ «шабаша», в схожем ключе отзывался о повести и Г. Новополин, выдав содержание короткого предпоследнего абзаца «Главы IX» (всего в повести десять глав) за «настоящий роман»:

> Кажется, все оттенки сладострастия нашли свое отражение в русской литературе <…> все его чудовища собрались, чтоб устроить свой шабаш <…> чтоб создать хоть ту картину, которую рисует Брюсов в своем «Огненном ангеле» <…> Упомянем <…> о вожделении, которое вызывает у некоторых мужчин специально женские статуи <…> Ауслендер <…> не побрезгал этой формой полового извращения <…> В повести «Флейта Вафила» юноша Вафил обрел свое счастье в мраморной статуе богини Афродиты. Это настоящий роман со всеми его аксессуарами и клинической протокольностью. Вафил, например, обнимает холодную статую и чувствует под нею «горячее, упругое, трепетное и прекрасное тело» [Новополин: 194–195].

Вафил не испытывает к статуе вожделения, а молится перед ней о даровании любви. Богиня сама воплощается в статуе и дарует Вафилу свою любовь, забирая его душу из мира живых (как Протесилай забрал душу Лаодамии). Новополин игнорирует мифологическую составляющую и сводит фабулу к сексуальному фетишизму, хотя смерть героя выводит его из указанной критиком категории «некоторых мужчин». Даже при рационализирующем подходе речь может идти не о сексуальных практиках, а лишь о галлюцинации в момент смерти. Сам же мотив счастливого предсмертного видения в сочетании с юным возрастом страдающего героя — не такой уж редкий. При всей разнице эта схема присутствует в «Девочке со спичками» Г. Х. Андерсена, где умирающей героине является любимая бабушка. Вафилу же является божественная «прародительница народов», дающая ему счастье любви, которого он не мог испытать, пребывая в физическом теле. Оттенок «святочного чуда» в рассказе, несомненно, присутствует, хотя счастье и осуществляется в нетрадиционной для подобных рассказов чувственной плоскости. Чувственность отталкивала сторонников «социологического» направления, а идилличность и «святочность» — представителей модернистского лагеря.

«Флейты Вафила» не становились предметом отдельного анализа. А. В. Лавров назвал ее «античной стилизацией» и вместе с тем «импрессионистической прозой» с «гибридной символистско-реалистической формой» [Лавров 1984б: 189][149]. А. М. Грачева справедливо указала на ключевое значение повести для идейной интерпретации «Золотых яблок»:

---

[149] Исследователь отметил, что повесть была «ядовито задета Андреем Белым в сатирическом монологе “Сорок тысяч курьеров”» [Лавров 1984б: 189]. Монолог Белого опубликован не был, а его «ядовитость» в отношении «Флейт Вафила» ограничивалась многократным повторением имени второстепенного героя: «И подпишитесь: Эак <…> а на обложке изобразим, знаете, улитку эдакую с комариной ногой, а под ней гирлянду роз, а в ней имя автора Эак <…> Эак вы наш Царевококшайский» и т. д. (цит. по: [Лавров 2007: 364–366]).

> Концептуальный центр сборника — финальный рассказ «Флейты Вафила» <…> в этом произведении Ауслендер добился наиболее совершенного моделирования неомифологического текста, посвященного мистерии брака божества (Афродиты) и человека (отрока Вафила), отвергшего земную любовь в ее разных проявлениях; мистерии, завершающейся гибелью смертного и его мыслимым воскрешением в иной ипостаси. Рассказ, основанный на переосмыслении мистерии брака Афродиты и Адониса <…> [Грачева 2005: 18].

Гибелью смертного и его воскрешением в иной ипостаси завершается и миф о Ганимеде, актуальный для «Записок Ганимеда». Мысль ауслендеровского Ганимеда, — «любить можно только полюбивши», — становится основной коллизией и трагедией героя настоящей повести.

«Флейты Вафила» посвящены актрисе В. П. Веригиной. Напомним, что посвященная Л. Блок «Литания» была написана в июле, а посвященные Н. Петровской «Корабельщики» в октябре. Таким образом, финальное произведение сборника оказывается хронологически первым из трех, обращенных к женским адресатам. Работа над «Флейтами Вафила» относится ко времени участия Ауслендера в театральном кружке и предшествует литературному «заказу» Л. Блок, а значит, и вероятное увлечение Ауслендера Веригиной предшествовало его роману с женой Блока.

К этому же времени относится участие Ауслендера и в «Кружке молодых», «одним из организаторов и членов президиума которого являлся» он сам [Автобиография: 29]. «Кружок молодых» был создан Городецким, А. И. Гидони и Ю. Б. Кричевским «в виде студенческого литературно-художественного объединения при Петербургском университете» в 1906 г. Студенты «Кружка» проводили «Вечера искусства», где обсуждались вопросы искусства и литературы, а именитые литераторы читали свои произведения [Шруба: 81][150]. Воспоминания Веригиной свидетельствуют о связи околотеатрального кружка с «Кружком молодых»:

> Через друзей поэтов, главным образом через Городецкого <…> мы познакомились с университетским «кружком молодых». Туда входили ученики профессора Зелинского. Они-то и совершали с нами экскурсии в Эрмитаж, разбирали детально античное искусство, сложение и линии эллинов и римлян, а также эпоху Возрождения и XVIII век [Веригина 1974: 86–87].

---

[150] Рассуждая о вульгаризации символизма в заметке «Из Петербурга VII», Ауслендер противопоставлял платным лекциям для широкой публики — собрания «Кружка молодых»: «Отдельные имена имеют строго определенную рыночную ценность: лекция Белого столько-то; Чулкова столько-то; стильный вечер новой поэзии и музыки столько-то <…> Не знаю, какая сила заставила певцов Прекрасной Дамы взяться за тяжелые мечи борьбы с обывательской косностью. Но знаю, что была действительная борьба на <…> вечерах “кружка молодых”. <…> выходили на черную кафедру поэты и “бросали раскаленные ядра сверкающей мысли в каменный лоб, лишенный разума”; пели свои нежные, изысканные песеньки (Кузмин “Куранты любви”) под дружный смех, а иногда и яростный свист “товарищей”» [Ауслендер 1908в: 65].

Примечательно, что названные эпохи — античность, Возрождение и XVIII в. — составляют хронологические вехи «Золотых яблок»[151]. При этом основной упор Ф. Ф. Зелинский делал в своих лекциях на жизни античных идей в последующих эпохах. Поэтому неудивительно, что для символически наглядного выражения концепции «Золотых яблок» Ауслендер выбрал именно античную эпоху.

Прежде всего, обозначим исторический и литературный контексты, актуальные для повести. Наиболее значимым произведением следует считать роман Лонга «Дафнис и Хлоя», переведенный Д. Мережковским в 1896 г. О его актуальности для Ауслендера свидетельствует соответствующее упоминание в «Песнях любви» (1907), к которым обратимся ниже, и сюжет картины героя «Последнего спутника» (Дафнис и Хлоя). В настоящей повести интертекстуальная связь насыщеннее: как и герои Лонга, Вафил — подкидыш из предположительно знатной семьи: «одежда и сандалии с серебряными украшениями» погибшей при родах матери Вафила «указывали на не совсем низкое происхождение» [Ауслендер 2005: 252]. У Лонга пастух Ламон находит рядом с Дафнисом ткань из «пурпура с пряжкою из чистого золота», а рядом с Хлоей пастух Дриас обнаруживает «золоченые полусапожки и туфельки, шитые золотом» [Мережковский XIX: 225–226]. Все трое в детстве вскармливаются животным: Хлоя — овцой, Дафнис и Вафил — козой. Все трое, будучи пастухами, поклоняются Нимфам и Пану. Играющего на флейтах Вафила «заслушивались не только люди, и даже глупые овцы по целым часам оставались неподвижными <…> как зачарованные звуками» [Ауслендер 2005: 251]. Когда на флейте играл Дафнис, козы, «лежа у ног его, как будто прислушивались к звукам флейты» [Мережковский XIX: 230–231]. Эти и многие другие переклички говорят об открытой ориентации Ауслендера на идиллический образец, подкрепленный именем пастуха, усыновившего Вафила, — Бион. Бионом звали греческого поэта из Смирны (50–120 гг. до н. э.), творившего в жанрах элегии и идиллии[152]. Заметим также, что одно из значительных произведений поэта Биона — элегия «Плач по Адонисе» [ЭСБЕ IV: 37], в то время как у Ауслендера Вафил исполняет роль Адониса в празднествах.

Ауслендер не следует за сюжетом Лонга, хотя использует некоторые узнаваемые детали его текста. Так, несмотря на покровительство Эроса, судьбу Дафниса и Хлои устраивают Пан и нимфы, последние «умоляют Эроса, чтобы он согласился на этот союз» [Мережковский XIX: 306].

---

[151] Вероятно, это запомнилось и Г. Адамовичу, писавшему двадцать лет спустя: «Ауслендер <…> сочинял повести о порочных пастушках и невинных пастушках, о маркизах и аббатах восемнадцатого века» [Адамович II: 496].

[152] В русской традиции поэт Бион упоминается в стихотворении Карамзина «Поэзия» (1787): «Бион, и Теокрит, и Мосхос воспевали // Приятность сельских сцен» [Карамзин II: 9–10]; а пастух Бион — в стихотворении И. П. Крешева «Дриада» (1842): «…пастух Бион. Полуденной порой // Здесь звонкий свой тростник он оживлял устами // И нимфу вызывал искусною игрой» [Поэты: 212].

Напротив, мать Вафила при родах отдала его под покровительство Афродиты, а в семилетнем возрасте он был воспет бродячим певцом как «сын Афродиты Пеннорожденной, легкокрылый бог любви Эрот» [Ауслендер 2005: 251]. В имени героя читается отсылка к историческому любимцу Анакреонта прекрасному Вафиллу, актуализируя красоту героя, его искусную игру на флейте и статус объекта любовного поклонения[153].

Полагаем, что в образе Вафила использован и автобиографический материал, однако подробности отношений Ауслендера и Веригиной в мемуарах последней не отразились. Характеристика героя, — «женщины любили его» и «старались заменить своей нежностью мать и сестер», — может опираться на популярность Ауслендера в женском обществе. Напомним ревнивую характеристику Белого: «дамы готовы оспаривать честь: на колени сажать <…> и даже кормить своей грудью <…> вундеркинда Ауслендера» [Белый XIII: 259–260].

Хронология повести упорядочена в соответствии с календарным циклом, как это свойственно мифам. К «пятнадцатой весне» с Вафилом происходит переворот: зиму он хворает, как бы символически погибая, весной — возрождается, а летом исполняет роль воскресшего бога Адониса в празднествах. Приведем изложение мифа об Адонисе Ф. Ф. Зелинского:

> Воспитанный пастухами, он и сам стал пастухом. Своей божественной красотой он покорил сердце самой Афродиты, и она сделала его <…> любимцем. Однажды <…> вепрь <…> ранил его в бедро, и он <…> умер. Безутешно было горе Афродиты <…> она спустилась <…> в преисподнюю и добилась его частичного возвращения <…> он отныне треть года должен был проводить в преисподней, треть с Афродитой, а треть, где захочет сам — но он <…> эту треть подарил <…> божественной подруге [Зелинский: 228].

Как и мифологический Адонис, пастух Вафил прекрасен и ему предназначено стать любимцем Афродиты. Роль Адониса, исполняемая им на празднике, подчеркивает богоизбранность героя и сближает с мифологическим персонажем. Заметим, что пятнадцатилетие Дафниса также отмечено судьбоносным событием, инициированным богом любви:

> Уже Дафнису было пятнадцать лет <…> когда Дриасу и Ламону приснился один и тот же сон: Нимфы <…> передавали Дафниса и Хлою отроку, столь же

---

[153] Р. Д. Тименчик и А. В. Лавров в комментарии к написанным для повести стихам Кузмина отмечают, что мальчик Бафилл упоминается в 14-м эподе Горация: «Страстью такой, говорят, к Бафиллу-самосцу теосский // Поэт Анакреонт пылал» [Кузмин 1990а: 505–506]. Философ-платоник Максим Тирский упоминает умелую игру Вафилла на флейте; в «Русской исторической библиотеке» говорится, что «юноша Вафилл увеселял Поликрата во время пиров игрою на флейте и кифаре» [РИБ]. Эллинистический поэт Леонид Тарентский так описывает Анакреонта: «И башмаки он растерял; а все еще бренчит // На лире: восхваляет он Вафилла своего». В русской традиции известны следующие переводы песни Анакреонта, упоминающей Вафилла: Н. А. Львова (1794), А. Фета (1847), Л. А. Мея (1855) и А. Н. Баженова (1860-е).

прекрасному, как и блаженному, имевшему крылья за плечами и маленькие стрелы с маленьким луком [Мережковский XIX: 227].

Как и у Лонга, у Ауслендера пятнадцатилетие героя знаменует начало любовного пути: для Дафниса это знакомство с Хлоей, а для Вафила — роль Адониса, в которой тот продолжает быть всеобщим любимчиком, не уделяя достаточного внимания девушке Амариллис, играющей Афродиту:

она, палимая страстью и ревностью <…> гляделась с мольбой в его <…> глаза <…> утешал богиню коварный любовник <…> закрывал ей глаза <…> а в это время изменчивые уста уже дарили поцелуи сопернице <…> Тщетны были слезы и мольбы Киприды, и она смирилась [Ауслендер 2005: 254–255].

Полагаем, что сцена обыгрывает образ Амариллиды из III идиллии Феокрита «Козий пастух, или Амариллида», посвященной теме неразделенной любви. Влюбленный пастух молит девушку о взаимности, но та остается безучастной. В своем обращении пастух упоминает и Эрота, и золотые яблоки, позволившие Гиппомену одолеть Аталанту и получить ее в жены[154]:

Деву когда Гиппомен пожелал себе сделать супругой,
Яблоки в руки набравши, он первым домчался до цели, —
И Аталанта безумной, глубокой в миг вспыхнула страстью [Феокрит: 18–19].

Ауслендер переворачивает образ героини Феокрита: Амариллис не жестока к мольбам пастуха, а сама безответно влюблена в него. Отметим, что героиня с таким же именем встречается в «Дафнисе и Хлое» и у Мережковского — в «Юлиане Отступнике» (1895). У Лонга Амариллис оказывается возлюбленной волопаса Филетаса, объясняющего Дафнису и Хлое природу любви. У Мережковского Амариллис, исполненная «чрезмерной радостью любви», дразнит и целует Юлиана, но тот ревнует ее к жениху, отталкивает и убегает [Мережковский I: 32]. У Ауслендера ситуация обратная: Амариллис ревнует всеобщего любимца Вафила, который дарит цветы и поцелуи всем девушкам.

Изображение празднества создает контраст «театрализованному эротизму» остальных эпох. В идиллической повести актеры не столько играют, сколько переживают отведенные им роли: «нельзя было даже поверить, будто все происходившее только пустое притворство искусных актеров» [Ауслендер 2005: 254]. Это связано с тем, что античный театр еще не отделен от своего религиозного источника. С точки зрения композиции сборника, образ театра получает логическое завершение: от светских французских «театров», где любовь продается прямо в ложах, к английскому театру, актриса которого оказывается любовницей сэров и короля,

[154] Ср. комментарий А. Н. Сиротнина: «Аталанта <…> объявила, что она выйдет замуж только за того, кто победит ее в беге. Влюбленный в нее Гиппомен, получив от Афродиты золотых яблок из сада Гесперид, во время бега бросал их по дороге. Аталанта же их поднимала и от этого была побеждена» [Феокрит: 19]. Этот сюжет изложен и в «Метаморфозах» Овидия, с той оговоркой, что Афродита берет золотые яблоки из собственного сада на Кипре [Овидий: 259–260].

к итальянской эротической пантомиме, в которой юные актеры увлекаются искренне, но служат увеселению подеста Маркезе, наконец, — к органическому и всенародному обряду, любовный сюжет которого опирается на миф об Афродите и Адонисе. Античная повесть дает образ идеального театра — одухотворенного и всенародного, слитого с жизнью и ее реальными потребностями, о котором мечтали теоретики начала XX в.

Символическое отождествление Вафила с Адонисом оказывает влияние на героя: прежде деятельный, он становится рассеян, избегает работ и любуется своим отражением в ручье, играя на флейтах «томные и светлые песни, смутно о чем-то мечтая» [Там же: 255]. В отличие от Нарцисса, Вафил не влюбляется в свое отражение; как и герои Лонга, он предчувствует любовь, но не зная ее, — томится. Внимание девушек, которые «не стыдились называть при всех Вафила прекрасным, ласкать его темные кудри, целовать алые губы», — не вызывает в нем ответного чувства [Там же: 255–256]. Даже эротическая игра, явно восходящая к «Запискам Ганимеда», воспринимается им только как игра. Приведем ее описание во «Флейтах Вафила»:

> Девушки с завязанными глазами ловили легко поддающихся, и не узнавшие сквозь повязку пойманного, подвергались сладкому наказанию <…> Вафил бывал чаще других избранным и притворно не узнанным. Так продолжались, часто до самого рассвета, игры, никогда не утомлявшие своим сладким однообразием [Там же: 256];

и контрастное описание аналогичной игры в «Записках Ганимеда»:

> Все по очереди ложились на ложе и, закрыв глаза, принимали поцелуи, обязанные узнать, кто их дает. <…> даже с завязанными глазами я видел, как красны были эти жадные губы, как укус вампира, высасывающего кровь; в каком-то ужасе, сорвав повязку, крикнул я: «Клио» [Ганимед: 20].

Очевидно, что Ауслендер идеализирует «гафизовскую» игру, помещая ее в соответствующий историко-культурный и пространственный контекст, в котором она выглядит более естественной.

Вскоре из города прибывает любитель искусств и носитель городской культуры Терпандр, получающий удовольствие от посещений Вафила и его «нежной странной красоты» [Ауслендер 2005: 256][155]. Терпандр даже решается прочесть Вафилу поэтическую похвалу, не лишенную эротического подтекста:

> Флейта нежного Вафила
> Нас пленила, покорила <…>
> Но еще милей и слаще <…>
> Сам пленительный Вафил <…>
> О, Вафил, желает каждый
> Хоть однажды страстной жажды

[155] Имя персонажа, вероятно, восходит к поэту и музыканту VII в. до н. э. Терпандру, легендарному создателю семиструнной лиры.

Сладко ярость утомить <…>
Царь иль воин, кто достоин
Целовать твой алый рот? <…>
Мнится: вот раскроешь крылья
И без страсти, без усилья
В небо ясное взлетишь [Там же: 257–258].

Написанные Кузминым стихи примечательны с нескольких точек зрения. Во-первых, в них актуализирован мотив вознесения/крыльев, в творчестве Кузмина наделенный гомоэротическими коннотациями, восходящими к его «Крыльям». Обатнин отметил ритмическое подобие стихотворения, написанного 4-ст. хореем, текстам «Любви этого лета» («Умывались, одевались» и «Мне не спится, дух томится»), посвященным любовнику Кузмина П. Маслову [Обатнин: 137]. Будучи включенным в сборник «Сети», текст прочитывался в соответствии с кузминскими установками, — неслучайно в заглавии имя «Вафилла» написано с двумя «л», однозначно указывая на любимца Анакреонта. Напротив, в повести Ауслендера слабо выраженный гомоэротический ореол относится только к Терпандру. В контексте творчества Ауслендера мотив вознесения связан с образом Ганимеда, стремившегося, как и Вафил, постичь тайну любви. Следует вспомнить и посвященное Ауслендеру стихотворение Кузмина, обыгрывающее те же мотивы любви и вознесения:

Я помню вновь весны веселый трепет,
Когда мне видятся твои черты.
Не тот же ль хмель почуешь скоро ты,
Пройдя шагов несмелых первый лепет?
Взлетишь, взлетишь, как непокорный стрепет! [Кузмин 1990а: 125]

Вафилу тоже предстоит качественное преобразование. Во время осенних праздников плодородия молодые пары заключают браки, но герой испытывает «непонятную, неожиданную боль» и не понимает вопроса «кого ты любишь?» [Ауслендер 2005: 258]. Томящаяся страстью Главкис открывается Вафилу, и, хотя тот отвечает взаимностью, она остается неотличимой от привычных ему игр: «он не замечал, что <…> поцелуи были уже совсем не такими, как даваемые при всех» [Там же: 259]. Придя во двор Терпандра, Вафил обращается к статуе Афродиты:

молю тебя — сжалься надо мной; научи, отчего я, так не похожий на других, всем сердцем жаждая любви, не понимаю, что означает это столь жестокое для меня слово [Там же: 260].

Ожившая Афродита отвечает, что причина кроется в избранности героя и его предназначении горнему миру: «разве для смертных создавала я твое тело <…> печать моих забот лежит на тебе» [Там же]. Заметим, что структурно подобная сцена встречается в «Юлиане отступнике» Мережковского: убежав от Амариллис, Юлиан прячется в храме Афродиты и замечает ее статую:

> Юлиан смотрел ненасытно <…> Он задремал; но и сквозь сон чувствовал <…> она опускалась к нему ближе и ближе; тонкие белые руки обвились вокруг его шеи. Ребенок отдавался <…> бесстрастным объятиям. До глубины сердца проникал холод белого мрамора <…> Душа его освобождалась от земной любви [Мережковский I: 34].

Оба героя находят «утешение» в объятиях богини: Юлиан — от ревности и «болезненно страстных, тяжких, знойных объятий Амариллис», Вафил — от неспособности к подлинному чувству. Отличие, однако, в том, что Юлиан предназначен дольнему миру, а его связь с мраморной Афродитой была грезой. Напротив, избранность Вафила, его «надежда и вера» удостаиваются воплощения богини любви в «горячем упругом теле, трепетном и прекрасном» [Ауслендер 2005: 260]. Правда, и эта встреча могла осуществиться не в физической реальности, а уже в ином божественном измерении или во сне, дарованном богиней.

Эту сцену критики объясняли как эротическую фантазию Вафила, но в тексте повести ничто не указывает на такое толкование. По версии Д. Ф. Петрова (В. Рудинский), «новелла» «“Флейты Вафила” о смертоносной любви к статуе явно навеяна “Венерой Илльской” Мериме» [Рудинский: 7]. У Мериме бронзовая статуя Венеры оживает, чтобы забрать жениха, еще до свадьбы надевшего богине обручальное кольцо. Ночью она приходит на брачное ложе и сдавливает жениха в бронзовых объятиях. У Мериме действие происходит в необозначенной современности, повествование ведется от лица наблюдателя и участника событий, а остросюжетное повествование далеко от «идиллии». Этот сюжет вписывается в традицию произведений об оживающей статуе (книдский миф, миф о Пигмалионе, миф о Дон Жуане, «Медный всадник» Пушкина и др.), но Ауслендер ее реформирует, поскольку меняет ее эмоциональное наполнение: ужас и мотив возмездия сменяются радостью и мотивом воздаяния, справедливой награды, что больше напоминает сюжеты с оживающими иконами и т. п. (ср. новеллу «Жонглер Богоматери» А. Франса 1892 г. и оперу Ж. Массне на тот же сюжет 1902 г.).

Еще более близким подтекстом может оказаться «Афродита-Заступница» А. Кондратьева (Золотое руно. 1906. № 7–9), завершающаяся схожим образом. Герой рассказа, певец, проводит ночь в храме богини, т. к. знает, что «Афродита является искренно верующим поклонникам» [Кондратьев: 120а]. Он поет гимн явившейся богине, и та остается удовлетворена: «Загадочно улыбаясь своему восторженному поклоннику, богиня сделала шаг по направлению к нему... Утром служительницы храма нашли его мертвым» [Там же: 120б]. У Ауслендера «только к вечеру следующего дня» было найдено тело Вафила «у подножья статуи Афродиты» [Ауслендер 2005: 261]. Уже на земле ставший «счастливейшим из смертных любовников», Вафил и после смерти, очевидно, остался избранником богини.

Мифологическая насыщенность повести поддержана вполне традиционной трактовкой любви как преобразующей и возносящей силы. Напомним

судьбу мифологического Ганимеда; слова Диотимы о том, что Эрос следует за Афродитой и возносит человека к созерцанию прекрасного [Платон: 196, 207]; посвященные Ауслендеру стихи Кузмина.

В финальном тексте сборника Ауслендер показывает, как древние мифы, определявшие мировоззрение общества, формировали его положительное и гармоничное отношение к красоте и любви, — в повести это выражено во всеобщей любви и заботе, окружавшим прекрасного Вафила. В последующие эпохи красота становится причиной и объектом губительных страстей, выхолащивающих любовь и подменяющих ее неумелыми подделками. Сами красота и любовь сохраняются на протяжении веков, но с изменением историко-культурного фона и мировоззрения приобретают различные формы. Несомненно, названная идея является центральной для «Золотых яблок», что подтверждается пассажем из упомянутых «Песен любви», раскрывающим ту же идею:

> В прекрасной Элладе, в великом Риме, в хмурой <…> Скандинавии, в знойном Египте, везде и всегда с тех пор, как <…> всесильные боги <…> породили великих героев, завещая им божественную радость любви, <…> нет более совершенной и вечной красоты, чем любовь <…> Благосклонные боги <…> не забывали своих детей на земле <…> благословляли счастливых любовников и сами нисходили на ложе достойных героев. Люди приближались к богам. Боги спускались к людям, но давно заброшены великолепные храмы <…> забыты чудесные мифы <…> боги покинули землю. И лишь один вечно пылающий алтарь <…> останется вечно <…> Это храм сладострастной Афродиты, это любовь в юных сердцах <…> Все погибнет — и мудрость и злоба, один всегда — юный Эрос вечен [Ауслендер 1907ж: 9].

По Ауслендеру, любовь — есть совершенная и вечная красота, позволяющая человеку приблизиться к божественному совершенству. С утратой древнего мировоззрения утратилось и представление о любви как о «божественной радости». Храм сладострастной Афродиты, очевидно, подразумевает плотскую любовь, но в тех же «Песнях» Ауслендер говорит о необходимости духовного начала любви, на что указывает и реминисценция платоновской пещеры: «Как тени на белой стене пробегут и исчезнут и их не догонишь, так сердцу, переставшему любить, любить не прикажешь» [Там же]. Таким образом, для Ауслендера полноценная («правильная») реализация любви достигается при соединении ее земного и небесного начал. Полагаем, что такая «тривиальная» трактовка вызвала недовольство «башенного» круга и не могла быть близкой Нувелю с Кузминым.

3.4. Итоги анализа «Золотых яблок»

В большинстве рассказов «Золотых яблок» героям не удается достичь полного счастья в любви. Кроме богоизбранного Вафила, пожалуй, лишь Лука Бедо достигает земного счастья, причем тоже в провинциальном,

«идиллическом» пространстве. Краеугольная для сборника и его автора мысль предельно ясно выражена героем более поздней «Пастурали» (1910) (отметим семантическую связь ее заглавия с *идиллической* повестью). Башилов — дядя юной и влюбленной героини, разъясняет ей смысл любви:

> Грех и мучительство только в одном, когда Афродита небесная не соединяется с земной. Когда же любишь человека всего, и улыбку его, и слова, и походку, и мысли, и тело, когда нет тягости одного только плотского влечения и вместе с тем бесстрастия простой дружбы, тогда все легко и чисто [Ауслендер 1910в: 30].

Думается, что «Золотые яблоки» раскрывают эту идею, последовательно, сквозь века прослеживая проявления любви. В античности, объединяющей «тихую стыдливость» и «сладострастие», обряд и миф, веру и быт, небо и землю, — идиллическая обстановка соответствует возможности соединения Афродиты земной и небесной. В Италии эпохи Возрождения синтез утрачен, учение Платона уступает место рационализму, Эрос ограничивается «красотой прекрасных тел» [Платон: 206], а любовь распадается на земную и небесную (Маркезе и Марк). В Англии XVII в. и Франции эпохи революции земная любовь явно преобладает, получая выражение в культе страстей и удовольствий. Представленная на уровне подтекстов современность, которую Ауслендер видел в практиках «Гафиза» и околотеатрального кружка, поведенческих моделях Кузмина и символистов и т. д., отражает все прошедшие эпохи: в каждой истории прошлого находится какое-то отражение настоящего.

В композиции «Золотых яблок» первый, центральный и последний тексты — «Бастилия», «Валентин», «Вафил» — образуют «скелет» сборника, причем условно их можно обозначить как «плотская любовь» (Афродита земная), «платоническая любовь» к земной женщине (Афродита небесная) и — «соединение Афродиты земной и небесной» в любви к богине. Тройки заполняющих промежуточные пространства «французских» и «итальянских» текстов создают основную фоновую дихотомию макросюжета: Франция эпохи революции и Италия эпохи Возрождения.

Более пристальный взгляд заметит постепенное движение макросюжета по пространству большего числа стран: Франция — Англия — Италия — Греция. Если представить это движение на карте, будет видно движение против часовой стрелки, отвечающее обратному течению времени: XVIII в. — XVII в. — XV в. — VII в. до н. э. (эпоха жизни Терпандра).

Подобие тематической структуры сборника наблюдается и внутри первых трех текстов «французского» цикла: юный аристократ познает плотскую любовь, Фраже любит, погружаясь в свой внутренний мир, Шарлотта — девственница и сравнивается с богородицей.

Схожую траекторию проходят герои трех следующих рассказов, принадлежащие к разным странам и эпохам. Лука Бедо начинает как юный аристократ, но потом обретает любовь; «Валентин» любит, ограничиваясь сознанием своих прав, но, как и Фраже, идеализирует возлюбленную

и живет в своем внутреннем мире; Марк, показанный глазами куртизанки, остается девственником и сохраняет верность Деве Марии (как и Вафил, он пытается полюбить земную женщину, и это ему почти удается).

Последняя тройка состоит из итальянских рассказа и повести и греческой повести. Любовь Маркезе — подеста и поклонника искусств — неотделима от грубого физического насилия. Это в своем роде апофеоз «физического» принципа любви. Феличе погружен в науки и способен к любви, но более утонченной, идеализированной, а не такой страстной и хаотичной, какую ему предлагает Анжелика, жертва еще более страстного и хищного Коррадо. Вафил — избранник божественной любви, его любовь и есть идеал, но неземной.

Определенный уровень композиции задается четырьмя посвящениями книги — ими отмечены все три произведения о духовной любви (тип В), исключение — «Корабельщики» (8-й текст, тип Б). В то же время в сборнике три произведения, посвященные женщинам (Л. Блок, Н. Петровской и В. Веригиной), исключение — «Прекрасный Марк» (6-я часть, тип В, посвящение М. Кузмину).

Примечательно, что рассказы, посвященные дамам, относятся к разным странам и периодам (Франция, Италия, Греция). За недостатком сведений о биографическом контексте соотнесение образа актрисы с персонажами повести (Амариллис, Главкис, Афродита) не представляется возможным, равно как и интерпретация посвященного Веригиной сообщения. Но сама тройка адресованных женщинам рассказов и заглавие сборника, весьма вероятно, отсылают к золотым яблокам, полученным Гиппоменом от Афродиты для завоевания любви Аталанты. Актуальным для Ауслендера мотивом мифа оказывается взаимная любовь героев, получившая покровительство богини. Возможна и отсылка к трем богиням, споривших за золотое яблоко и звание прекраснейшей: Л. Блок могла быть соотнесена с воительницей Афиной, Н. Петровская — с Герой (как приближенной к «громовержцу» Брюсову), а Веригина — с Афродитой.

При создании исторически достоверного фона Ауслендер пользуется методом Пушкина, описанным в статье об «Арапе Петра Великого»: воссоздание эпохи посредством «нескольких небрежно брошенных деталей» и вплетение в текст фактов и событий личной жизни (см. п. 1.5). Многочисленные исторические подробности, изображенные в текстах, получают подтверждение в современных Ауслендеру источниках, доказывая кропотливую работу автора с материалом. Указание на конкретные труды остается в той или иной степени предположительным, однако к провозглашенной автором установке на «историческую достоверность» следует относиться со всей серьезностью. Поддающийся реконструкции историко-культурный контекст создает смысловой фон для интерпретации поступков и психологии героев, а также авторской позиции.

Необходимо учитывать и ряд литературных произведений, к которым отсылают многочисленные аллюзии «Золотых яблок». Мифологические сюжеты, произведения Пушкина, Кузмина, Франса, Брюсова, Блока

и др., — составляют второй тип материалов, используемых Ауслендером в создании смысловой структуры произведений. Обращение к прецедентным текстам, как правило, связано с переосмыслением и переворачиванием исходных сюжетных положений и героев. Отсылки к «чужому» слову осуществляются преимущественно посредством аллюзий, но их художественная функция нуждается в интерпретации в каждом отдельном случае.

Наконец, третий тип материала, который Ауслендер преобразует в художественный текст — его собственный биографический опыт. Практики «Гафиза», посещение провинциального балагана и блоковского «Балаганчика», любовные игры в кружке театра Комиссаржевской, домашний розыгрыш Кузмина и мн. др. события, преображенные авторской фантазией, составляют основу целого ряда эпизодов «Золотых яблок». К отдельным жизненным событиям Ауслендер обращается повторно, но каждый раз привнося новые смыслы и облекая жизненную «правду» в новое художественное «одеяние». Сопоставление подобных эпизодов в различных художественных текстах Ауслендера, а также обращение к его критическим и публицистическим выступлениям позволяют лучше понять ключевые смысловые комплексы его творчества.

Художественное претворение исторического, литературного и биографического материала в единый художественный текст обуславливает смысловую сложность текстов Ауслендера, поскольку их образы могут быть прочитаны через различные интерпретационные матрицы. Наиболее продуктивный результат, как было показано, приносит комплексный анализ, учитывающий «перекрестный допрос» трех типов материалов. Возникающие при их пересечении смыслы оказываются наиболее близкими к идейному содержанию текстов и авторской позиции.

Сборник рассказов «Золотые яблоки» является целостным произведением, отмечающим первый этап творческой эволюции Ауслендера и наглядно демонстрирующим характерные черты его поэтики. Однако его писательская деятельность не ограничивается прозой. В 1907 г. Ауслендер начал публикацию ряда критических статей в «Золотом руне», посвященных спектаклям театра Комиссаржевской. Анализу критического цикла Ауслендера «Из Петербурга» посвящена следующая глава.

ГЛАВА 4

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ С. АУСЛЕНДЕРА: КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ В ЖУРНАЛЕ «ЗОЛОТОЕ РУНО»

В настоящей главе рассмотрены первые критические статьи Ауслендера в журнале «Золотое руно», часть которых уже попадала в поле зрения исследователей [Пюльсу; Дмитриев 2016: 49–50]. Ауслендер начал критическую и публицистическую деятельность весной 1907 г., когда в киевском журнале «В мире искусств» вышли его рецензии на «Эме Лебефа» Кузмина (№ 7–8, май), «Цветник Ор» (№ 9–10, июнь) и «Морщинку» Ремизова, а также эссеистическая «Заметка о балаганах» (№ 11–12, июль). Вместе с тем в № 7–9 (июль–сентябрь) «Золотого руна» он опубликовал сдвоенную статью будущего цикла — «Из Петербурга I–II». В течение следующих полутора лет цикл пополнили еще семь статей с тем же заглавием (последняя — IX), посвященных актуальным театральным событиям. Основное место в цикле отведено постановкам театра Комиссаржевской, хотя Ауслендер высказывается и о других спектаклях, театральных и литературных событиях, вступает в полемику с критиками, а также выражает свое видение идейного содержания и путей развития «нового» искусства. В центре внимания также будут отзывы Ауслендера о постановках театра Комиссаржевской 1907 г., их анализу посвящена основная часть настоящей главы (4.2). Отдельный параграф (4.3) посвящен описанию эстетических взглядов Ауслендера, реконструкция которых основана на ряде его высказываний в заметках «Из Петербурга».

Напомним, однако, что в это же время на страницах модернистских изданий ведется ожесточенный спор между литературными группами. Ауслендер и М. Кузмин, затронутые журнальным противостоянием, поразному отнеслись к сложившейся ситуации (см. п. 3.2.3). Так, Кузмин воспользовался покровительством Брюсова и формально примкнул к «Весам», выйдя из числа сотрудников «Золотого руна». В свою очередь, Ауслендер стремился не участвовать в журнальной полемике и был готов сотрудничать со всеми, в т. ч. идеологически чуждыми ему («Знание») изданиями. С одной стороны, его позицию можно объяснить нежеланием ограничивать себя рамками идеологии какого-либо литературного течения, неизбежно налагавшего определенные ограничения на его творчество. С другой стороны, в основе уклонения от идейного спора могли лежать этические предпосылки, сформулированные, насколько нам известно, в единственной полемической статье Ауслендера — адресованном Антону Крайнему «Рассуждении о старости, критических приемах и так вообще» (Золотое руно. 1908. № 3–4), анализ которого предваряет обращение к циклу «Из Петербурга».

4.1. Статья Ауслендера «Рассуждение о старости, критических приемах и так вообще» как реплика в символистской журнальной полемике

История возникновения, деятельности, закрытия и полемики модернистских изданий начала XX в. обстоятельно описана исследователями и не нуждается в подробном изложении[156]. Опираясь на известные исследования, позволим себе обозначить ключевые события журнального противостояния и очертить распределение сил на публицистической арене «нового» искусства во время вступления Ауслендера в литературную жизнь.

Ауслендер начал публиковать свои произведения в 1906 г. — в год возникновения «Золотого руна», журнала «Перевал», издательства «Оры», альманаха «Факелы» и других печатных органов. Прежде наиболее популярным и представительным по числу символистских авторов изданием были «Весы», которые «испытывали определяющее влияние взглядов, интересов, вкуса Брюсова-символиста», бывшего их главой и придерживавшегося идеологии строгого, «академического» символизма [Лавров-Максимов: 67]. С появлением новых журналов Брюсов попытался «размежеваться с другими модернистскими изданиями и издательствами, противопоставить им свой журнал как высший класс символизма» [Там же: 102].

К этому времени у редактора «Весов» уже был опыт борьбы с конкурентами: в 1904 г., когда в основанном С. А. Соколовым издательстве «Гриф» стали выходить книги символистов, Брюсов «ультимативно требовал от всех “скорпионовцев” неучастия в “Грифе” <…> Два года спустя, одновременно с <…> возникновением “Золотого руна”, Брюсов предпринял аналогичную попытку сплотить сотрудников журнала» [Там же: 104]. Подобным же образом, когда Вяч. Иванов и Г. Чулков стали разрабатывать программу по преодолению декадентского индивидуализма, для чего Чулков задумал издание альманаха «Факелы» (1906), «Брюсов сразу же занял настороженную, скептическую позицию» и «заблаговременно подготовил товарищей по журналу к неприятию новой “школы”» [Там же: 111, 113].

Кроме запрета сотрудникам «Весов» участвовать в новых изданиях, Брюсов использовал и другую тактику борьбы с конкурентами, а именно — развернул против них организованную критическую кампанию на страницах своего журнала. Отправной точкой литературного спора можно считать статью Брюсова «Звенья. II. Золотое руно» (Слово. 1906. 27 марта), в которой он завещал «бывшим “декадентам”» — сотрудникам «Руна» — «мирно успокоиться <…> бряцая на струнах и помахивая кистью»; вскоре после этого «Весы» стали регулярно выступать против «Золотого руна» [Брюсов VI: 119, 592]. Для полемической деятельности Брюсов привлек к работе в журнале З. Гиппиус, и уже в № 2 «Весов» за 1906 г. была помещена ее статья «Золотое руно» с подписью «Товарищ

[156] См.: [Азадовский-Максимов; Асташкин; Богомолов 2004: 41–83; Келдыш; Клинг; Лавров-Максимов; Лавров 1984а; Лавров 1984б; ЛН; Мельник; Михайлова].

Герман»: «обвинения в безвкусице и бескультурии, содержавшиеся в этом отзыве <…> были проникнуты вызывающим высокомерием по отношению к учредителям журнала» [Лавров 1984а: 146]. Ей ответил Соколов в статье «Апологеты культуры» (Золотое руно. 1906. № 3), после чего журналы вступили в продолжительную полемику.

Ауслендера и Кузмина журнальная междоусобица непосредственно затронула полтора года спустя — летом 1907 г. За это время в «Золотом руне» произошел ряд поворотных событий. Летом 1906 г. в результате ссоры журнал покинул Соколов, и Н. П. Рябушинский обратился за редакторской помощью к Брюсову. Новым редактором стал А. А. Курсинский, через которого Брюсову «открылась перспектива воздействовать на “Золотое руно”» [Там же: 151]. Весной 1907 г. Курсинский тоже покинул журнал из-за конфликта с Рябушинским, вслед за ним ушел А. Белый, новым редактором стал Г. Э. Тастевен, а сам журнал обзавелся критическим отделом под ведением Блока. Тастевен попытался консолидировать журнал вокруг идеи преодоления индивидуализма: в № 6 «Золотого руна» за 1907 г. редакция объявила, что декадентство «уже пережито современным сознанием», что особое значение она придает «рассмотрению вопросов о национальном элементе в искусстве и о “новом реализме”», в связи с чем журнал собирается привлечь «ряд писателей, связанных с новыми молодыми исканиями в искусстве» (с. 68)[157]. Параллельно в журнале стали выходить статьи Блока, которые

> были созвучны с идеями переоценки символистских ценностей, а <…> сочувственное внимание Блока к произведениям писателей реалистической школы и <…> его стремление судить о литературе вне «направленческих» условностей и императивов <…> подтверждали установку журнала на «новый реализм» и на преодоление <…> индивидуалистического символизма [Там же: 160][158].

К августу 1907 г. Брюсов добился того, чтобы о выходе из «Руна» демонстративно объявили Белый, Балтрушайтис, Гиппиус, Мережковский, Ликиардопуло и Кузмин[159]. Редактору «Весов» «представлялось необходимым во что бы то ни стало вытеснить с арены литературной борьбы группу “петербуржцев”, где определяющими были Вяч. Иванов и Блок, а “на подхвате”, в роли завзятых полемистов, не боящихся называть имена, — С. М. Городецкий и Г. И. Чулков» [Богомолов 2004: 73]. Попытки Брюсова привлечь на свою сторону Сологуба и Городецкого оказались

---

[157] Г. Э. Тастевену принадлежит статья «О культурной критике» (Золотое руно. 1907. № 5), в которой «автор иронизирует над “культурностью” критики З. Н. Гиппиус, пытающейся выстроить сложную, но нефункциональную генеалогию любого явления, за которой она не в состоянии увидеть истинную ценность конкретного произведения» [Асташкин: 1263].

[158] Перечислим статьи Блока: «О реалистах» (1907. № 5), «О лирике» (1907. № 6), «О драме» (1907. № 7–9), «Литературные итоги 1907 года» (1907. № 11–12), «О театре» (1908. № 3–4, 5), «Письма о поэзии» (1908. № 7–9, 10).

[159] См. «Весы». 1907. № 8. С. 78–79.

тщетными, «а Вяч. Иванов и Блок, открыто не разрывая с “Весами”, сосредоточили основную свою деятельность в “Золотом руне”» [Лавров 1984а: 163]. Вместе с тем в число сотрудников «Золотого руна» вновь вступили Л. Андреев, Б. Зайцев, И. Бунин и Г. Чулков, о чем редакция сообщала в № 7–9[160]. Ауслендер состоял в добрых отношениях почти со всеми перечисленными авторами. Как отмечалось, он близко дружил с Чулковым, Городецким, Блоком, Вяч. Ивановым, посещал литературные вечера Сологуба и, как указано в дневниковой записи Кузмина от 9 октября 1907 г., — «хороводился с Зайцевыми <…> Андреевым и “Супанником”» [Кузмин 1905: 413]. Положение Ауслендера в журнальном противостоянии, таким образом, представляется ясным, особенно учитывая его впечатления от посещения редакции «Весов» и намеки на Брюсова в некоторых рассказах (см. пп. 3.2.3, 3.2.4).

Оказавшись в оппозиции практически ко всем модернистским изданиям, «Весы» форсировали критическую деятельность: «если в предшествующий период борьба с <…> “варварством” была направлена <…> в сторону реалистов, то теперь непрестанному критическому обстрелу подвергались <…> явления, прямо или косвенно связанные с символизмом» [Лавров-Максимов: 124]. По словам Н. А. Богомолова, «вероятнее всего, <Э. К.> Метнер был прав», описывая роль и мотивы Брюсова в журнальной полемике в следующих словах:

> тут чувствуется <…> эгоизм <…> равнодушие к интересам лиц и близких и далеких, ему надо похерить «Руно», и он пользуется всем для этого; он страшно умен и <…> пользуется этим положением <…> для сохранения <…> своего господствующего положения; под предлогом свободы печатает в «Весах» <…> массу кривляний, ломаний <…> скорпионщиков, а сам <…> смотрит <…> с улыбкою превосходства, говоря про себя: катитесь, голубчики, вниз, создавайте мне выгодную раму из ваших писаний для моего огненного ангела <…> Чем-то слишком литераторским веет ото всей «идейной» борьбы; и сколько во всем этом замешано «личного» (цит. по: [Богомолов 2004: 70]).

Значительная часть «весовской» критики была направлена против теории Чулкова «О мистическом анархизме», опубликованной с предисловием Вяч. Иванова в издательстве «Факелы» (1906). Идеи Чулкова не снискали одобрения и в близких ему кругах, а «Брюсов воспринял мистико-анархические идеи Чулкова именно как попытку создания новой, враждебной символизму поэтической школы» [Шруба: 121]. Для «Весов» «мистический анархизм» и «Факелы» стали символом уже назревших и все более явно обозначавшихся тенденций преодоления индивидуализма, поэтому

> В досконально продуманной <…> литературной политике «Весов» важное место отводилось дискредитации личности <…> Г. Чулкова <…> Скорее всего это был тщательно спланированный ход, где инициатор — В. Брюсов <…>

[160] Начиная с 1907 г. (№ 10) Ауслендер также числится в списке сотрудников Литературного отдела «Золотого руна», хотя его первая публикация в журнале состоялась в № 6 за 1906 г.

нашел великолепного исполнителя своих мстительных замыслов — З. Гиппиус [Михайлова: 308].

Следует подчеркнуть, что «весовские» выступления «отличались резкостью тона и выпадами личного характера против Чулкова» [Шруба: 122], что вызывало возмущение внутри писательских кругов. По замечанию А. В. Лаврова, Вяч. Иванов «указывал не раз на некорректность и чрезмерную резкость “весовских” критиков», а К. Бальмонт «приходил в негодование от “весовской” полемики Белого <…> исключительно из-за резкости тона» [Лавров 2007: 356–357]. Тем не менее, накал страстей повышался, а термин «мистический анархизм» быстро превратился в пейоративный ярлык, используемый как удобный предлог для критики, причем (как и в случае со «стилизацией») к его адептам причислялись писатели, не имевшие к нему никакого отношения[161]. Над этим грубым приемом и очевидными для представителей «нового» искусства мотивами критики «Весов» В. Нувель иронизировал в письме Кузмину от 14 июня 1907 г.:

читаю «Весы» и сердечно радуюсь все яснее образующейся ненависти «стариков» к молодым. <…> Как это они (молодые) посмели идти по иному пути, чем предназначенный им «учителями»!! Наивность этого гнева — уморительна. Антон Крайний гораздо осторожнее <…> но <…> тоже обрушивается на «модернистов». При этом все сваливается в одну кучу, все — «мистические анархисты» [Богомолов 1995: 259][162].

К «молодым» Нувель относил и Ауслендера, который ничем не обнаружил своих симпатий к идеям соборности, исповедуемым Ивановым, Чулковым и М. Гофманом, чья теория «соборного индивидуализма» вышла в издательстве «Кружка молодых» (1907). Очевидно, что Ауслендер принципиально не желал отождествляться с литературными школами или направлениями, сохраняя верность собственным творческим установкам. Отсутствие публичных заявлений о принадлежности к тому или иному течению отчасти способствовало и редкому упоминанию имени писателя в критике, — основная ее часть, напомним, поверхностно маркировала его творчество как «декадентство» и «стилизация».

Этим же скомпрометированным термином, усиленным эпитетом-редупликатом («скучные-скучные стилизации») определила рассказы Ауслендера Гиппиус, чья критико-полемическая библиография в «Весах» насчитывает порядка пятнадцати статей[163]. За два года сотрудничества

---

[161] В письме от 30 мая 1907 г. Кузмин жаловался Брюсову: «Мережковские даже причислили меня к мистическим анархистам, причем в утешение оставили мне общество таковых же: Городецкого, Потемкина и Ауслендера» (цит. по: [Богомолов 1995: 255]).

[162] В письме от 11 июля 1907 Нувель снова заметил, что «борьба с мистическим анархизмом <…> смешна и недостойна, обнаруживая какую-то жалкую боязнь конкуренции» [Богомолов 1995: 274].

[163] Перечислим: «Золотое Руно» (1906. № 2), «Декадентство и общественность» (1906. № 5, подписана Мережковский), «Бедный город», «Иван Александрович —

в «Весах» Гиппиус «стала одним из ведущих критиков журнала», а ее «язвительные фельетоны и рецензии» «во многом предопределили общий стиль полемических выступлений “Весов”», — «Гиппиус не входила обычно в тонкости идеологических позиций своих противников, уклонялась от теоретического спора, предпочитая строить обобщающие сатирические схемы»[164] [Лавров-Максимов: 115]. При этом критике Гиппиус подвергались писатели совершенно различных литературных течений: С. Городецкий, Л. Андреев, Г. Чулков, М. Горький, М. Кузмин, А. Куприн, Ф. Сологуб, С. Ауслендер и др.

Многочисленность раскритикованных Гиппиус писателей и особенно манера и стиль ее статей побудили Ауслендера, прежде не принимавшего участия в журнальной полемике, выступить на страницах «Руна» со статьей «Рассуждение о старости, критических приемах и так вообще» (Золотое руно. 1908. № 3–4). По замечанию М. О. Чудаковой, в этой статье Ауслендер «резко и насмешливо оспаривал столь же резкие критич<еские> выступления З. Н. Гиппиус в “Весах” — как бы от имени молодого лит<ературного> поколения» [Чудакова 1989: 121]. А. В. Лавров дал следующую характеристику «Рассуждению»: «заметка Сержа Гелиотропова <…> высмеивала З. Гиппиус <…> за архаичность литературных воззрений» [Лавров 1984а: 168].

Ниже показано, что «Рассуждение» Ауслендера касается скорее этической, чем литературной сферы. Помимо скепсиса в отношении критики Гиппиус, оно содержит иронические отсылки к целому ряду ее статей, хотя его основным объектом стала рецензия Антона Крайнего «Репа» на четыре художественных альманаха: «Шиповник» (книга третья), «Земля» (сборник 1–й), «Факелы» (книга третья) и «Новое Слово» (книга вторая). В этой рецензии Гиппиус сначала обрушилась на Л. Андреева и А. Куприна, а затем, на примере А. Серафимовича и А. Федорова с одной стороны и Ф. Сологуба с другой, обозначила ключевую тему статьи: «это — две разные старости» [Гиппиус VII: 286]. «Старухой» Гиппиус

неудачник» (1906. № 8), «Без мира» (1907. № 1), «Парижские фотографии» (1907. № 2), «Проза поэта. Тварное. Две статьи» (1907. № 3), «Человек и болото. На острие. (О “Шиповнике”)», «Трихина. (“Перевал”)» (1907. № 5), «Мы и они. Статья с послесловием» (1907. № 6), «Братская могила», «Засоборились» (1907. № 7), «Анекдот об испанском короле» (1907. № 8), «Письмо в редакцию» (1907. № 9), «Репа» (1908. № 2).

[164] Гиппиус тщательно планировала тактику дискредитации Чулкова. Ср. ее письмо к Брюсову от 19 июля 1907 г.: «С Чулковым <…> надо бороться умеючи <…> без выставления “знамен правды” <…> если мы теперь напишем письмо в “Mercure” с возражениями <…> будет такой вид, что столкнулись равные представители равных “кружков” <…> что борются две “школы”. <…> не лучше ли будет написать мне <…> *как будто* независимую статью о русской литературе, причем я <…> объясню в нескольких словах, *что такое* Чулков <…> На статью <…> где он будет поставлен на место “между прочим” — отвечать будет трудно, да и ни к чему это не поведет. Сообразите, взвесьте все — и решите по-вашему разумению» [Гиппиус XIV: 238–239].

назвала и сборник «Новое слово», от которого перешла к построению аллегорической схемы на основе сюжета «немецкой сказки» «Рюбецаль»: репный король украл «человеческую принцессу» и утащил под землю; чтобы принцесса не скучала, он превратил репки в придворных дам и собачек, но через три дня молоденькие дамы «стали сохнуть и вянуть на глазах», «одряхлели собачки» [Там же: 287][165]. Такая «репная» старость, — заключила критик, — не может казаться прекрасной:

> именно этой нечеловеческой старостью веет от «Земли», от «Факелов», от «Шиповника», — от скучных-скучных стилизаций Ауслендера, от стишков Кузмина <…> от натужных «новых» воплей Андреева, от «стихий» Городецкого да Иванова. Скуксились, морщей пошли <…> нагие отроки Сологуба <…> ненатуральные ремизовские черти <…> это жалобно и внезапно постарело <…> и постарело неестественно, — уж слишком скоро <…> Старость четвертого сборника — «Новое Слово» — <…> бездарная старость; но она натуральна, а потому не страшна и не отвратительна [Там же: 287–288].

Приписывая произведениям названных писателей свойство «старости», а их самих сравнивая с «одряхлевшей собачонкой из репы в царстве Рюбецаля», Гиппиус высмеивала новаторство, обреченное, по ее мнению, на быстрое старение. Теперь обратимся к «Рассуждению» Ауслендера, подписанному «Серж Гелиотропов». Сочетание «французского» имени (светский жаргон) с изысканно, на иностранный манер звучащей фамилией, возможно, создавало ироническую маску сродни тем, которыми изобиловала русская сатирическая журналистика пореформенной эпохи[166]. С другой стороны, псевдоним (гелиотроп — от греч. «поворачивающийся к солнцу») мог указывать на поставленную Ауслендером задачу — поворачивать к свету, просвещать — противоположную целям статей Гиппиус, высмеивающих и унижающих объект критики. С первых же слов Ауслендер подчеркивает полемический характер статьи и — в кавычках — дает ключ к следующему далее рассуждению:

> В декадентских журналах пишут «так вообще», по словам г-жи Гипиус <sic!>. Ну, что же. Прием это удобный, испытанный и ни к чему не обязывающий. Поговорим о старости и «так вообще» и в частности [Ауслендер 1908а: 125].

Предложенный разговор «о старости» недвусмысленно отсылает к рассмотренной статье Гиппиус «Репа», подписанной псевдонимом Антон Крайний. В то же время дважды повторенная цитата отсылает к ее же статье «Декаденты и сознание» (Русская мысль. 1908. № 2), в которой говорится (курсив наш):

---

[165] Гиппиус пересказала легенду о Рюбецале из книги И. К. А. Музеуса «Собрание немецких народных сказок» (1906).

[166] В качестве примера можно привести шуточные стихи В. Соловьева. Как писала Д. М. Магомедова, «некоторые “шутовские” (определение самого Соловьева) стихотворения были им опубликованы в 1886 г. в “Новом времени” под псевдонимом “Князь Эспер Гелиотропов” (варианты: “К. Гелиотропов”, “Князь Гелиотропов”)» [Магомедова 2001: 769].

> Г. Эллис нарушил молчание, хранимое декадентами об известных движениях мысли *вообще*, и о Бердяеве *в частности*. Он напал на Бердяева за его статью о декадентстве и общественности, напечатанную в «Русской мысли» (№ 7). <…> Неизвестный рецензент в непопулярном журнале написал несколько опрометчивых страничек <…> Если бы г. Эллис не был ослеплен своим «направлением», и если бы направление это не было чуждо мыслям *вообще*, и бердяевским *в частности*, — он, конечно, нашел бы у Бердяева другой <…> материал для спора [Гиппиус VII: 289–291].

Статья Бердяева, на которую напал Эллис, называлась «Декадентство и мистический реализм» и была опубликована в № 6 «Русской мысли» (1907). Статья Эллиса «В защиту декадентства. По поводу статьи Н. Бердяева “Декадентство и общественность”» вышла в № 8 «Весов» (1907). В свою очередь, статья «Декадентство и общественность», принадлежавшая самой Гиппиус, была опубликована в «Весах» (1906. № 5) за подписью Д. Мережковского. Таким образом, сначала Эллис подменил название статьи Бердяева названием статьи Гиппиус, а затем Гиппиус указала неверный номер «Русской мысли», вероятно, намеренно вводя читателя в заблуждение и запутывая следы. Подобные методы ведения полемики, а также подмену спора по существу — скандалом, насмешками и резкими выражениями и обличает «Рассуждение» Ауслендера.

Пародируя прием Гиппиус, он обращается к иносказанию о старости. Примером прекрасной старости выступает образ «адмирала в отставке, живущего против» Ауслендера на даче: «утром он прогуливается по круглой дорожке на солнце», вечером «пишет между двух свечей <…> Так проходит его тихий, залитый вечерним, мягким светом день. Его любят дети» [Ауслендер 1908а: 125]. В другом образе дан пример старости, способной вызвать только отвращение:

> Разве не гадок закрашенный, подвязанный старичок <…> брызжущий злобной слюной; с последней жадностью хватающийся еще за то, чего уж и взять-то он не в силах. Пикантные и отвратительные подробности смерти иного такого старичка где-нибудь в бане или публичном доме — достойный конец подобной старости [Там же].

В образе «старичка» видится отсылка к фон-Зону из «Братьев Карамазовых» Достоевского: оба персонажа, несмотря на почтенные лета, умирают в публичном доме[167]. Контрастное несоответствие статуса и поведения проецируется на саму Гиппиус благодаря такой характеристике старичка, как «брызжущий злобной слюной», карикатурно описывающей критическую манеру Гиппиус. В ее статьях неоднократно цитируется и упоминается Достоевский, что объясняет выбор прецедентного текста Ауслендером.

---

[167] Ср. в «Братьях Карамазовых»: «знаете вы, что такое фон Зон? Процесс такой уголовный был: его убили в блудилище <…> убили и ограбили и, несмотря на его почтенные лета, вколотили в ящик <…> и из Петербурга в Москву отослали <…> А когда заколачивали, то блудные плясавицы пели песни и играли <…> на фортоплясах» [Достоевский XIV: 81].

Далее, внешне соглашаясь с отнесением «собачьей» (репной) старости к разряду «очень непочтенной», Ауслендер указывает на абсурдность списка будто бы «состарившихся» и обруганных Антоном Крайним писателей:

> печальным и достойным всяческого возмущения явлением было бы, если бы чуть не добрая половина русской современной литературы была охвачена маразмом преждевременной, не человеческой старости, которой, по вашим словам, веет от Андреева, Ауслендера, Городецкого, Иванова, Куприна, Кузмина, Ремизова, Сологуба, Чулкова и еще, вероятно, от многих случайно не попавших в этот скорбный список [Там же: 125–126].

Подобно тому, как Гиппиус сравнивала ряд писателей с «репными собачками», Ауслендер сравнил полемическую манеру самой Гиппиус — со словами старой графини из оперы Чайковского: «Да, да, последние времена пришли. “Не танцевать, не веселиться толком не умеют”, как поет пиковая дама»[168] [Там же: 126]. В то же время отсылка к «Пиковой даме» косвенно разоблачает другой псевдоним Гиппиус, «товарищ Герман», которым подписан ряд аналогичных статей этого периода. Таким образом, Ауслендер «называет» оба псевдонима и подлинную фамилию Гиппиус: 1) «В декадентских журналах пишут “так вообще” по словам г-жи Гипиус»; 2) «Вы сами затеяли этот скользкий разговор г-н Антон Крайний»; 3) метонимическое указание на «товарища Германа» через отсылку к «Пиковой даме».

Далее Ауслендер обнажает суть критического метода Гиппиус: «придумать два-три словечка позабористей, несколько <…> злобных эпитетов — и статья готова» [Там же]. Эта манера Гиппиус оказалась удобным поводом для возвращения ей любимого ею упрека в бескультурности, методично повторяемого в адрес других писателей и изданий. Как отметили А. В. Лавров и Д. Е. Максимов, полемисты «Весов» «предпочитали обвинять своих противников <…> в общей некультурности. Понятие культуры вообще редакция “Весов” стремилась сделать своим универсальным оружием, удобства которого были несомненны» [Лавров-Максимов: 105][169]. Ауслендер иронизирует над этой тактикой, указывая, что Гиппиус для каждого писателя нашла «высоко-культурное словечко в роде “хулиган, карманщик, пройдоха, развратник, шуллер, провокатор”» и т. д., отчего ее критика уподобилась публичной порке, — «“Уж очень ругаться стали”, говорил почесываясь очередно вами высеченный» [Ауслендер 1908а: 126][170].

---

[168] Ср. в опере «Пиковая дама»: «Ну, времена!.. Повеселиться толком не умеют! что за манеры!.. что за тон! И не глядела бы! Ни танцевать, ни петь не знают…» [Денисенко: 479].

[169] Ср. также: «Основным оружием, которое применяли сотрудники “Весов” <…> было понятие *культуры* <…> Нападая на своих многочисленных противников, “Весы” предпочитали обвинять их не столько в идейных заблуждениях, сколько в “некультурности”» [Азадовский-Максимов: 295].

[170] Для Гиппиус это была осознанная тактика. Ср. ее письмо к Брюсову от 19 июля 1907 г.: «Ей Богу, ведь вся эта мразь на ногах не стоит по своей беспомощности. Чулкова впору высечь, а не драться с ним на дуэли» [Гиппиус XIV: 239].

Среди «очередно высеченных» Гиппиус оказался и Кузмин, жаловавшийся в письме к Нувелю (август 1907 г.) на едкую критику «Крыльев» в рецензии Антона Крайнего «Братская могила» (Весы. 1907. № 7): «Гиппиус совсем меня зацарапала» [Богомолов 1995: 284]. Напомним, что Брюсов обещал Кузмину протекцию в обмен на выход из числа сотрудников «Золотого руна», и потому статья Гиппиус была снабжена «послесловием редакции» «Весов», отмежевавшейся от позиции критика. Брюсов исполнил обещание, чем, однако, не преминул воспользоваться Ауслендер, спародировав брюсовское послесловие:

> Знаете, мы тут не при чем! Почтенный человек, а соблюсти себя никак не может. Говорят, в детстве мамка убила и сам не хочет, а из двух слов третье крепкое. Вы очень-то на него внимание не обращайте. Мы сами знаем, что слишком, ах, слишком хватил через край, да ничего не поделаешь. Вы уж не обессудьте [Ауслендер 1908а: 126].

Примечательно, что даже такое выражение, как «в детстве мамка убила», находит параллель в словах самой Гиппиус из письма к Брюсову от 8 января 1907 г.: «я, должно быть, в детстве мамкой была ушиблена таким образом, что у меня отбило способность живо реагировать на какие бы то ни было печатные обо мне отзывы» [Гиппиус XIV: 220]. В письме от 16 июня Гиппиус ясно обозначила свою неприязнь к творчеству Кузмина, указав, что ей «до смерти <…> надоели эти педерастические и лесбийские хулигане» [Там же: 234]. Однако экзекуция Кузмина, окрещенного в брюсовском послесловии «передовым борцом за культуру», была невыгодна редактору, ведь скандальная известность «Крыльев» играла не последнюю роль в экономическом успехе издательства:

> Слухи о романе дошли до Москвы, о нем узнал В. Брюсов, фактический руководитель «Весов», где «Крылья» появились год спустя и заняли целый ноябрьский номер за 1906 г. <…> — небывалый случай в истории журнала. Роман вызвал сенсацию: в течение многих лет ни одно произведение не привлекало такого внимания. Издательство «Скорпион», выпускавшее «Весы», воспользовалось фурором и напечатало книгу отдельным изданием в конце весны 1907 г. Когда первое издание было мгновенно распродано, его также стремительно переиздали, — тоже нечто неслыханное для издателей, печатавших и распространявших модернистских авторов тиражом не более тысячи изящных экземпляров [Малмстад: 123].

Заметим, что тактики «скандала» придерживалась и сама Гиппиус: ее провокативные статьи были явно нацелены на создание конфликтных ситуаций, привлекавших внимание читателей. Подтверждение осознанного выбора тактики находим в ее письме к Брюсову от 1 июня 1907 г.: «хочу приняться за борзописанье всюду, где можно <…> от Ликиардопуло получила телеграмму, что они <«Золотое руно». — *А. С.*> не выдают ему мои рукописи. <…> Как бы поднять скандал?» [Гиппиус XIV: 230]. Безудержная критика многих писателей не могла не вызвать отпор, и Ауслендер нашел удобный пример для иллюстрации критической позиции Гиппиус: «Это

пахнет “Белым камнем”, но ведь там гадкие мальчишки. Их надо высечь и их знатно посек г. Бакулин в “Весах”» [Ауслендер 1908а: 126]. Критик имел в виду рецензию Брюсова «Всем сестрам по серьгам» (Весы. 1908. № 1) на альманах «индивидуального искусства и индивидуальной мысли» «Белый Камень» под редакцией А. Бурнакина[171]. Ирония заключалась в том, что «Весы», отстаивающие в журнальном споре принципы индивидуализма, по сути, придерживались той же позиции, за которую Брюсов «посек мальчишек» из «Белого Камня», следовательно, его слова вполне можно было отнести по адресу самой Гиппиус (и «Весов»):

> появились <…> подлинные хулиганы, верящие только в кулак и в рубль, любящие только скандал <…> Индивидуализм не может не достаться на долю именно хулиганам <…> в звании крайних индивидуалистов гг. из Белого Камня уже не признают никого, кроме себя <…> гг. белокаменцы и не имеют предложить ничего, кроме самого затхлого индивидуализма [Брюсов 1908: 93, 95].

Подводя итоги, Ауслендер завершил «Рассуждение» тем, что признаки «непочтенной старости» Антон Крайний обнаруживает в куда большей степени, нежели обруганные им авторы:

> совершенно явная человеческая старость <…> во всех ваших словах не подлежит никакому сомнению <…> теперь больше никто не примет всерьез ваши истерические взвизгивания: «Старо все старо. Мистический анархизм. Стилизация. У, что выдумали пакостники. Засоборились. Погодите, погодите, будете лизать сковородки. Запоет петух провалится трясина. Будет вам. Будет вам» <…> Страшная трагедия не суметь вовремя с честью переменить двусмысленной накладки дамы Бальзаковского возраста на откровенный бабушкин чепец [Ауслендер 1908а: 126–127][172].

Приведенный пассаж посредством аллюзий отсылает к ряду статей Гиппиус: «Иван Александрович — неудачник», «Засоборились», «Человек и болото», «Репа». Выдерживаемый во всех статьях, неизменно «ругательский» стиль Гиппиус, по словам Ауслендера, привел к тому, что к ее суждениям перестали прислушиваться, а ее саму — воспринимать всерьез. Язвительность Гиппиус превратилась в брюзгливость, обнаружив, по мнению критика, возвращающего изначальный упрек его автору, — старость самой Гиппиус. Действительно, критическая кампания «Весов» привела, по словам Лаврова и Максимова, к тому, что

> молодые модернисты <…> уже не шли за “Весами”, искали новых путей без их опеки и даже вопреки их предначертаниям. В среде литературной молодежи “Весы” явно утрачивали популярность, отпугивали своим <…> отрицанием

---

[171] По замечанию Г. В. Обатнина, «сквозь предфутуристические грубости Бурнакина <…> проглядывает не только недовольство сложившимся распределением литературных сил, но и востребованность этого недовольства» [Обатнин 2022: 78–79].

[172] Примечательно, что сама Гиппиус в письме к Брюсову от 13 сентября 1907 г. признавалась: «Я уж настолько стара и — нравственно — “поседела на службе”, что могу требовать гонорара немедленного от изданий посторонних» [Гиппиус XIV: 245].

> попыток обновления современного литературного процесса [Лавров-Максимов: 127].

Статья Ауслендера, несомненно, была одним из проявлений названной утраты популярности «Весов», а ее анализ позволяет составить представление о поэтике критического языка Ауслендера, о его отношении к «спору» модернистских изданий и — моральных убеждениях. Как и в рассказах, Ауслендер использует отсылки к художественным произведениям, актуальным событиям литературной жизни и прецедентным текстам (статьям Гиппиус). Не исключено, что его разоблачительная статья повлияла на тактику Гиппиус — вскоре после публикации «Рассуждения» она писала Брюсову (11 мая 1908 г.):

> я хочу коренным образом переменить псевдоним, ибо с раскрытием Ант. Крайнего — раскрылось опять для дешевых критиков дешевое поле критики: «Ведь это *дама*!» [Гиппиус XIV: 259].

Статья Ауслендера, насколько нам известно, является единственным примером его открытой полемики с «Весами», хотя ее отголоски можно услышать в IX заметке «Из Петербурга» (Золотое руно. 1909. № 1). Описывая события театральной жизни, Ауслендер упомянул рассказ Гиппиус («Был и такой») и стихи Белого («Опять он здесь, в рядах борцов»), способных, по мнению критика, «вызвать в лучшем случае досаду»:

> самого правоверного С.-Д. таковое убийство Авелем — политикой Каина — эстетику <sic!> нисколько не тронет. А уж колеблющегося такими произведениями можно только отвратить [Ауслендер 1909а: 103].

Полагаем, что приведенный пассаж отсылает к статье Гиппиус «Братская могила», в которой она критиковала роман Горького «Мать»: «Невыгодная пропаганда для социал-демократической партии! <…> Людей с наивной душой, но с художественным чутьем, — такая проповедь только оттолкнет» [Гиппиус VII: 272][173]. Уже по этому примеру видно, что посвященные преимущественно театральной жизни заметки «Из Петербурга» содержат полемические высказывания, относящиеся к литературной сфере, — их анализу посвящен заключительный параграф настоящей главы (4.3). Теперь обратимся к циклу рецензий на постановки театра Комиссаржевской, дополняющих представление об эстетических взглядах Ауслендера.

[173] Ауслендер и Н. Петровская посетили М. Горького на Капри весной 1908 г. См. об этом очерк Ауслендера «Кукольное царство» (Золотое руно. 1908. № 6).

4.2. Статьи Ауслендера о постановках «Нового» театра Вс. Э. Мейерхольда и В. Ф. Комиссаржевской

Перед Ауслендером рубрику «Петербургские театры» в «Золотом руне» вел О. Дымов, его последняя статья, посвященная театру Комиссаржевской вышла в № 11–12 за 1906 г. Осенью 1907 г. его сменил Ауслендер с циклом статей «Из Петербурга», состоявшим в основном из рецензий на спектакли «нового» театра Комиссаржевской и Мейерхольда, — критик обратился к нему в шести из девяти статей (I, II, IV, V, VI, IX).

История театрального проекта Мейерхольда подробно изучена [Мейерхольд 1968; Мейерхольд 1997; Комиссаржевская 1965; Рудницкий 1969; Рудницкий 1978; Волков I; Галанина 2006; ИРДТ VII: 135–145; Титова]. Не вдаваясь в подробности, напомним, что в феврале 1906 г. режиссер получил приглашение о сотрудничестве от Комиссаржевской, а в мае подписал с ней контракт [ИРДТ VII: 327; Галанина 2006: 204]. В первый сезон совместной работы (1906–1907 гг.) Мейерхольд поставил в театре Комиссаржевской «Гедду Габлер» Г. Ибсена, «В городе» С. Юшкевича, «Сестру Беатрису» М. Метерлинка, «Вечную сказку» С. Пшибышевского, «Кукольный дом (Нора)» Г. Ибсена, «Чудо странника Антония» М. Метерлинка, «Балаганчик» А. Блока, «Трагедию любви» Г. Гейберга, «Комедию любви» Г. Ибсена, «Свадьбу Зобеиды» Г. фон Гофмансталя и «Жизнь Человека» Л. Андреева [ИРДТ VII: 551].

Творческий проект Комиссаржевской и Мейерхольда, объединил вокруг себя передовых представителей «нового» искусства, возлагавших большие надежды на «новый» театр. Несмотря на их деятельное участие в организации постановок, далеко не все спектакли оказались отмечены успехом. Тесно связанный с театральным кругом и написавший музыку для «Балаганчика» М. Кузмин, подводя итоги сезона, вспоминал «ряд постановок, то радующих и дающих надежду, то ненужных и скучных, то досадных» [Кузмин 1907а: 97–98]. Кузмин отозвался положительно лишь о трех спектаклях («Сестра Беатриса», «Балаганчик» и «Жизнь Человека»), но выразил надежду, что в недалеком будущем театр все же станет одним из культурных центров Петербурга[174].

Постановки следующего сезона (1907–1908 гг.) регулярно становились предметом критических отзывов Ауслендера, проявлявшего особый интерес к судьбе «нового» театра. Следует заметить, что Ауслендер вообще

---

[174] Художник Н. Сапунов, желавший стать декоратором постановки пьесы Кузмина «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» (не осуществившейся), предлагал Кузмину оказать влияние на положение дел в театре. Ср. его письмо от 18 августа 1907 г., упоминающее и Ауслендера: «советую Вам <…> Михаил Алексеевич, начать действовать решительно и дипломатично, — Мейерхольд <…> человек не безнадежный, да и Федор Федорович тоже, их <…> можно загипнотизировать. <…> можно было бы и Сережу настроить, чтобы он агитировал в этом направлении <…> были бы полезны даже его “маленькие актрисы”, Городецкий, Блок и т. д.» [Дмитриев 2016: 58].

был связан с театром на разных этапах жизненного пути. Эта связь берет начало в далеком прошлом: по словам Кузмина, его «бабушка со стороны матери была <…> внучка франц<узского> актера при Екатерине — Офрена» [Кузмин 1905: 267]. В 1913 г., когда Ауслендер уже стал известным драматургом, он также обращался к биографии предков, чтобы указать на истоки собственного интереса к театру:

> Мой прадед со стороны матери Дмитрий Федоров был в 30-х годах директором театрального училища. Еще в детстве я слышал рассказы бабушки, родившейся в самом здании театрального училища, удивительные рассказы о старых театральных нравах, о приключениях то трагических, то трогательных. Может быть, поэтому меня особенно влечет к этому быту [Ауслендер 1913б].

Театральной теме отведено немало места в рассказах «Золотых яблок»: действие «Бастилии» происходит в театре; странствующие актеры и театр изображены в «Луке Бедо»; героиня «Валентина» — актриса Друри-Лейна; в «Мести Маркезе» показан домашний театр, а во «Флейтах Вафила» — древнее театрализованное празднество. Закономерны поэтому и стремление Ауслендера войти во внутренний круг театра Комиссаржевской, и регулярное посещение спектаклей, и поддержка, оказываемая писателем «новому» театру Мейерхольда. Воспоминания А. А. Дьяконова содержат описание Ауслендера во время антракта постановки «Гедды Габлер» (10 ноября 1906 г.), подтверждающее его искреннее сочувствие исканиям режиссера:

> Молодые поэты Дмитрий Цензор, Петр Потемкин, Сергей Ауслендер и Александр Гидони в ярких схватках борются с рутинерами и призывают порвать с традициями реалистического театра. <…> Они друзья театра <…> Они говорят умно, с увлечением и имеют успех, особенно среди молодежи, у слушателей таких же юных и восторженных, как они сами [Дубнова-Дьяконов: 193].

Вскоре после описанного эпизода Ауслендер близко сошелся с актрисами, четой Блок, Мейерхольдом, стал посещать репетиции и художественные собрания театра. Этот период определенно произвел на молодого писателя сильное впечатление, к которому он не раз обращался впоследствии. Так, в автобиографии 1928 г. он отмечал:

> Театр всегда привлекал меня. Еще в 1906 году я был близок к театру В. Ф. Коммисаржевской, в котором молодой Мейерхольд показывал свои первые опыты нового театра. Я был в числе небольшой кучки «верных», которые не пропускали ни одного спектакля Балаганчика, которые готовы были грудью защищать его от наседающих со всех сторон злобных врагов. Я писал рецензии и статьи в защиту нового театра [Автобиография: 29].

Действительно, Ауслендер последовательно поддерживал Мейерхольда в поисках новых сценических решений и защищал его опыты от многочисленных критических выпадов. В периодических изданиях отношение к экспериментам режиссера было неоднозначным: как правило, они вызывали бурное обсуждение, причем одни рецензенты с восторгом отзывались

о «новом» театре, а другие отказывались признавать его искусством. Неслучайно уже в первой заметке «Из Петербурга» приближение очередного театрального сезона осмыслялось Ауслендером в категориях борьбы за «новое» искусство:

> кто помнит чуть-чуть не в буквальном смысле битву на «Балаганчике» у Мейерхольда, для того должно быть ясно, что противники не могут разойтись мирно по домам и что прошлый год был только первой встречей [Ауслендер 1907а: 147].

Поскольку цикл «Из Петербурга» стал выходить после окончания первого сезона, рецензии на «Балаганчик» Ауслендер не оставил, однако отзыв о спектакле содержится в его воспоминаниях о Мейерхольде (1923). Описание премьеры позволяет прояснить специфику взглядов Ауслендера:

> зал на Офицерской <…> Сколько восторгов, волнений, радости и гнева пережили мы в этом зале <…> Первое представление Блоковского «Балаганчика» <…> Все по-новому, все необычайно: и нежная томительная музыка Кузмина, и ломающиеся строфы Блока, декорации и костюмы Сапунова <…> Будто в подлинной битве кипел зрительный зал. Почтенные солидные люди готовы были вступить в рукопашную, свист и рев ненависти прерывались звонкими воплями, в которых слышались и задор, и вызов, и гнев, и отчаяние [Ауслендер 1923: 427].

Как видно, Ауслендер особо оценил новизну постановки «Балаганчика», использованный в ней синтез искусств и бурную реакцию зрительного зала. Поиск нетрадиционных творческих решений, призванных послужить обновлению театра, оказывается краеугольным положением в критическом цикле «Из Петербурга». Именно поэтому шокирующую на фоне традиционных спектаклей оригинальность постановки Ауслендер оценил весьма недвусмысленно: «тогда ведь театр еще задыхался в тисках грубого натурализма и это была первая благая весть нового мира» [Там же: 428][175].

Второй сезон «нового» театра оказался менее успешным — ниже рассмотрены рецензии Ауслендера на четыре постановки театра Комиссаржевской: «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка, «Победа смерти» Ф. Сологуба и «Бесовское действо» А. Ремизова. Но с окончанием проекта Мейерхольда связь Ауслендера с театром не прервалась: после закрытия «Золотого руна» (1909) критик вел рубрику «Петербургские театры» в журнале «Аполлон» и выступал с театральными обозрениями на страницах «Ежегодника императорских театров», журналов «Студия» и «Театр и искусство», а также газеты «Театр». В 1910 г. он женился на актрисе театра Незлобина Н. А. Зноско-Боровской, участвовал в театральной жизни и выступал в качестве драматурга. Об этом периоде своей жизни писатель так вспоминал в автобиографии:

---

[175] По словам исследователей, «на первом собрании труппы Мейерхольд, излагая свою программу, объявил войну натурализму» [ИРДТ VII: 328].

> Я очень увлекался бродяжной актерской жизнью и с удовольствием вошел в самую гущу театральной жизни (Гельсингфорс, Ярославль, Ставрополь, Новозыбков, Старая Русса и др.). В 1913 году я написал пьесу «Ставка князя Матвея», которая имела успех в театре Незлобина и обошла провинцию. После этого я написал несколько пьес, шедших у Незлобина, Корша, в «Летучей Мыши» Балиева и в провинции [Автобиография: 29–30].

Связь с театром сохранялась и впредь. По замечанию А. В. Бурлешина, в 1922 г. Ауслендер «работал в театре для детей»; в 1923 г. состоялась премьера его пьесы «Колька Ступин», которая «стала возможной только после вмешательства на закрытом просмотре А. В. Луначарского»; наконец «в 1928 году Ауслендер был приглашен в МТЮЗ заведовать педагогической и литературной частями театра» [Бурлешин]. Таким образом, связь Ауслендера с театром, его пьесы и театральные рецензии представляют достаточный материал для отдельного исследования. В настоящей главе рассмотрен лишь цикл статей «Из Петербурга», посвященных спектаклям «нового» театра Мейерхольда и Комиссаржевской.

4.2.1. «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда

Сезон 1907–1908 гг. театр Комиссаржевской открыл постановкой «Пробуждения весны» Ф. Ведекинда (15 сент.), которой посвящена II заметка «Из Петербурга» Ауслендера. По словам Г. В. Титовой, Ведекинд, «погрузивший пьесу в эротическую зацикленность входящего в жизнь поколения, был убежден, что к катастрофе его ведет лицемерная общественная мораль», однако символисты «обнаружили под “эстетской” маской Ведекинда “физиологию” немецкого буржуа» [Титова: 84, 81]. К моменту постановки творчество Ведекинда уже обрело популярность в России: «пьесы Ф. Ведекинда усиленно переводились на русский язык, имя драматурга становилось модным, с некоторым оттенком скандальности» [Блок VII: 314]. Так, В. Гофман в статье «Ведекинд по-русски» (Весы. 1907. № 10), посвященной обзору русских переводов его произведений, описывал «чрезвычайное переполнение Ведекиндом книжного рынка», а самого автора охарактеризовал как «оригинального, яркого и глубокого писателя, беспощадная мудрость, трагический юмор и возвышенный пессимизм которого так исключительны и потрясающи» [Гофман: 58]. Гофман отметил «сделанный для театра Комиссаржевской» перевод Г. Федера под редакцией Ф. Сологуба как «наиболее обдуманный и выношенный» [Там же: 61]. Но, несмотря на популярность Ведекинда и высокий уровень перевода, постановка «Пробуждения весны» была воспринята негативно как в модернистской, так и в консервативной критике. Начнем с первой.

А. Блок с первых слов рецензии (Луч. 1907. № 1, окт.) попытался оградить от нападок театр Комиссаржевской, который уже «достаточно доказал свою любовь к высокому, поставив “Жизнь Человека”», и направил

критику на самого Ведекинда — «пресыщенного последыша» Метерлинка, «которому и смеяться уже лень и которому не снилась не только *трагедия*, но и самое маленькое страданьице» [Блок VII: 100–101]. По мнению Блока, «никогда этот вопрос не стоял *так* у нас, в России», следовательно, незачем «слушать немца, который ковыряет зубочисткой в зубах и совсем изнемогает от сытости» [Там же: 101].

Об ориентированности пьесы на «немецкого буржуа» писали и другие модернисты. Так, Ауслендер отметил, что «филистерская мораль» пьесы может «приводить в ужас и умилять дерзновением тупоумного, немецкого буржуа», для которого «святое сладострастие» «сводится к спокойной приятности “горячего ужина”» [Ауслендер 1907а: 148]. Г. Чулков писал (Товарищ. 1907. 8 ноября), что «ведекиндовский садизм» может «понравиться разве только московским декадентам или тем немецким буржуа, которые мнят себя пресыщенными эстетами» (цит. по: [Волков I: 332]).

Помимо Метерлинка («настоящего классика») Блок противопоставил ведекиндовской пьесе — «Жизнь Человека» Андреева («произведение бездонно русское») и «Землю» Брюсова («произведение неподдельно высокое») [Блок VII: 101]. Ауслендер выстроил схожий ряд успешных постановок, но место Брюсова отвел самому Блоку: «мы не можем не любить театра, который уже дал нам “Сестру Беатрису”, “Балаганчик” и “Жизнь Человека”» [Ауслендер 1907а: 148][176]. Позднее в IV заметке Ауслендер пояснил, что считает эти постановки «удачными» за новизну сценических решений — «в каждой видели новое» [Ауслендер 1907б: 77]. Те же постановки названы «пленительными» в подводящей итоги сезона 1906–1907 гг. статье М. Кузмина [Кузмин 1907а: 98]. В не-модернистском кругу названные спектакли тоже получили некоторое признание. Так, А. Ростиславов, критикуя «Пробуждение весны», отмечал, что «несомненно новое <…> сказалось художественно в постановках “Сестры Беатрисы”, “Балаганчика”, даже “Жизни человека”» [Ростиславов: 701].

Очевидно, что отдельные постановки или даже технические решения могли получать схожую оценку в рецензиях критиков разных лагерей, поэтому совпадения в статьях Ауслендера с рецензиями других критиков, приведенных ниже, следует объяснить объективным схождением во взглядах. В то же время обсуждение спектаклей в околотеатральном кругу не могло не оказывать определенного влияния на общность мнений в модернистском лагере.

Рецензия Ауслендера на постановку «Пробуждения весны» датирована 18 сентября, т. е. третьим днем после премьеры. Полагаем, что взгляд Ауслендера содержал отпечаток обсуждения спектакля с тем же Блоком,

[176] В 1923 г. Ауслендер отметил те же постановки: «“Сестра Беатриса” — расцветающее чудо <…> Прошли перед нами мрачные гротескные образы “Жизни человека”. С изумительной примитивностью и смелостью (по тем временам) создал Мейерхольд эту постановку <…> А каждое представление “Балаганчика” при полупустом зале было собранием преданных и верующих» [Ауслендер 1923: 428].

зафиксированного в письме Л. Блок к А. А. Кублицкой-Пиоттух (16 сентября): «были вчера на представлении Ведекинда <…> после Ведекинда я вернулась домой одна, Саша оставался и вдруг пришел опять с Ауслендером» [ЛН: 303–304]. Совместное обсуждение постановки, вероятно, отразилось и в согласном мнении Л. Блок и Ауслендера об одной удачной сцене: Блок замечает, что «единственные моменты были не дурны — когда на весеннем лугу появлялись стройные фигуры мальчиков и девочек в розовых платьях <…> А заговорят <—> скука» [Там же: 304]. Ауслендер в рецензии отметил ту же сцену и «деревянные и мертвые» диалоги:

> когда на фоне весенней декорации Денисова серели в сумерках гибкие тела мальчиков и трогательные платья девочек, вдруг возникала безумная надежда, что <…> актеры скинут тяжелую канитель Ведекинда и раздадутся другие слова <…> но это было только пока актеры молчали, а потом опять начинались пошлые гигиенические рассуждения [Ауслендер 1907а: 148].

Личным общением можно объяснить и ряд совпадений статьи Ауслендера с более поздним отзывом о творчестве Ведекинда Н. Петровской (Волга (Астрахань). 1908. № 6. 17 февр.), навестившей молодого писателя вскоре после премьеры «Пробуждения весны» и, весьма вероятно, обсуждавшей с ним театральные события. В рецензиях обоих критиков высказана мысль, что диалоги героев Ведекинда слишком бесцеремонно навязывают авторскую тенденцию, отчего пьеса становится похожа на трактат:

Ауслендер	**Петровская**
Диалоги ее <пьесы. — *А. С.*> <…> деревянны и мертвы <…> неподвижные разговоры на определенную тему. Трактат <…> можно еще принять, если в нем есть <…> глубина <…> хотя <…> эта форма требует <…> гениальности <…>. Убожество и бездарность мысли всего труднее скрыть под беспощадной ясностью трактатного диалога [Ауслендер 1907а: 148].	Все его пьесы — это <…> дебаты со зрителями, где он хочет доказать правоту своих внутренних убеждений <…> Он хочет учить. И <…> развертывает свои тенденциозные намерения почти в публицистические трактаты. Самым наглядным примером его моралистических тенденций является «Трагедия детской души — весенние побеги» [Петровская 2014: 583].

Однако в отзывах представителей «нового» искусства встречаются и значительные расхождения. В отличие от Блока («Никогда этот вопрос не стоял *так* у нас, в России») Петровская нашла, что Ведекинд «вскрывает наболевшую общественную рану», хотя вместо «идеального будущего разрешения» предлагает «схематическое рассуждение, лишенное плоти и крови», отчего «действующие лица трагедии кажутся картонными куклами» [Там же]. Семы искусственности и безжизненности применяются к героям пьесы и в заметке Ауслендера:

> Он решается назвать «Пробуждением Весны» свое представление, где восковые фигуры проделывают все, что полагается по учебнику физиологии, а убогий

школьный учитель поясняет <…> смутное, темное, но все же весеннее лучезарное пробуждение [Ауслендер 1907а: 148].

Забегая вперед, укажем, что критика не-модернистского лагеря отмечала ту же «кукольность», но — относила ее на счет актеров, которых Мейерхольд превратил в марионеток. В модернистской критике наибольшую неприязнь вызвало медицинско-социологическое истолкование Ведекиндом проблемы первой любви, — «упрощенный рецепт разрешения проблемы пола чисто гигиеническим путем», как охарактеризовал его Ауслендер, — с которым решительно не согласились ни он сам, ни Петровская. Тема любви — центральная для ее сборника «Sanctus Amor» — осмыслялась писательницей как всепоглощающая стихия, а ее социологическое истолкование Ведекиндом ей явно претило: «мораль трагедии, лишенная живой убедительной силы, торчит, как грубый проволочный остов: детям нужно сказать все, чтобы они не гибли так же, как герои трагедии» [Петровская 2014: 584].

Ауслендер тоже обрушился на «механический натурализм с маленькой филистерской моралью, что детям надо вовремя объяснять половой вопрос», ведь для его творчества тема пробуждающегося чувства и первого соединения была в высшей степени актуальной: она составляет лейтмотив трех сборников его рассказов и является центральной для романа «Последний спутник». Поэтому мораль пьесы Ауслендер приравнял к книге Н. Жаринцевой «Объяснение полового вопроса детям», где в «пошлых и слащавых выражениях» открывается «самая страшная и прекрасная тайна плоти», а «вся сложность вопроса, над разрешением которого помутилось столько голов, сводится к механической гигиене» [Ауслендер 1907а: 148].

Отстаивая тему любви от упрощенно-гигиенического толкования, оба критика призвали к деликатному отношению к одной из величайших тайн, доступной лишь художникам, поэтам и мудрецам. Ауслендер напомнил «торжествующим филистерам», что «есть тайна, которая не может не быть тайной; что есть маски, которые могут приподнимать только поэты и мудрецы» [Там же: 148]. В свою очередь, Петровская назвала ее «самой сладостной и мудрой тайной человеческого существования», доступной лишь «художнику, высоко поднявшемуся над тривиальностью ординарного мышления», — «на эту опасную, но красивую высоту художественного мышления Ведекинд подняться не может» [Петровская 2014: 584].

Примечательно, что позднее в рецензии на «Яму» А. И. Куприна (1909) Ауслендер освещал ту же тему в схожих выражениях: «тяжкий грех против Афродиты-небесной, против божественных и таинственных начал людей, открывать которые высшая задача художника, — все эти плоские гигиенически-физиологические обличения и мечтания» [Ауслендер 1909б]. Следует согласиться с Титовой в том, что «Ауслендер толковал “раннюю чувствительность первого, весеннего сближения” как физическую эманацию извечной духовной субстанции» [Титова: 83]. Трагедия Ведекинда не задается вопросом о соединении Афродиты земной и небесной, не ставит

задачи разгадать вечную тайну, поэтому Ауслендер указал на иные художественные образцы, посвященные теме первой любви:

> Где светлые томления и сладкие муки Дафниса и Хлои; где раненная чувственность первого, весеннего сближения. Разве смена веков меняет вечное из вечного? Разве страстный любовник не скрывает под различной одеждой вечного образа Ромео? [Ауслендер 1907а: 148].

«Светлые томления» героя, стоящего на пороге постижения «вечного», — устойчивая тема произведений Ауслендера, неслучайно образы Дафниса и Хлои оказываются актуальны для «концептуального центра сборника» — повести «Флейты Вафила» [Грачева 2005: 18]. Очевидно, что в критике Ауслендер отстаивал те же принципы, которых придерживался в собственной прозе, и которых не нашел в «Пробуждении весны», за что решительно отказал пьесе в «художественности».

От текста пьесы Ауслендер обратился к плану постановки, назвав ее техническую сторону «очень любопытной», и в нескольких словах описал ее новаторство: «Среди полнейшего мрака вдруг открывается освещенный уголок: кровать, стул. Короткий диалог кончен. Снова минутный мрак — лесная поляна наверху сцены, и так все 18 картин, как световые тени на темной стене» [Ауслендер 1907а: 148][177]. Сценическое решение Мейерхольда производило впечатление, — без его упоминания не обошлась практически ни одна рецензия. По замечанию Н. Д. Волкова, «этот принцип эпизодического освещения, впервые примененный Мейерхольдом в “Пробуждении весны”, он широко потом использовал в различных постановках революционного периода» [Волков I: 334].

Несмотря на оригинальное техническое решение, Ауслендер посчитал постановку «неудачей» и призвал Мейерхольда уделить больше внимания составлению целостного репертуара, отвечающего поискам режиссера. «Полная неопределенность и случайность репертуара», по словам критика, уже не раз «приводили в отчаяние многих друзей театра еще в прошлом году» [Ауслендер 1907а: 148]. Полагаем, что Ауслендер отсылал к упоминавшейся статье Кузмина, утверждавшего, что «пестрота репертуара ясно показывает неопределенность, так сказать, “идейной” части этого театра» [Кузмин 1907а: 97–98]. Но если Кузмин лишь констатировал «полную неопределенность планов, бессознательность и шатания», то

---

[177] Более подробное описание находим у рецензента «Московских ведомостей» (15 ноября 1907 г.): «Действие попеременно происходило то на самих подмостках, в углу, срезанном диагональю направо или диагональю налево, то — под подмостками, так что головы актеров оказывались в уровень с полом, в крошечном квадратике, то, так сказать, в бельэтаже сцены, в какой-то неудобоопределимой геометрической фигуре с лестницами направо и налево <…> то, наконец, на самом верху сцены <…> К этой многоэтажной декорации Мейерхольд присоединил еще такую выдумку: сцена освещалась только на том пространстве, на котором шло действие в данную минуту, причем иногда зажигалась буквально одна лампа, и актеры не имели права сходить с указанного им места» (цит. по: [Рудницкий 1978: 192]).

Ауслендер указал на положительный пример театра Станиславского, нашедшего «прочный фундамент» в репертуаре Чехова[178]. В качестве фундамента репертуара для театра Комиссаржевской критик предложил Метерлинка и Блока, чьи пьесы уже были с успехом поставлены.

Сам Мейерхольд относился к вопросу репертуара менее критично — в статье «Из писем о театре» (Весы. 1907. № 6) он утверждал, что любая пьеса может быть поставлена по законам «натуралистической» или «условной» техники. К разработке последней Мейерхольд стремился в первую очередь, видя в ней залог создания «театра будущего». Принадлежность пьесы к тому или иному литературному направлению было для него вопросом вторичным, а такие различные авторы, как Блок, Ведекинд и Андреев оказались поставлены режиссером в один «нео-реалистический» ряд:

> каким бы ни был Театр Будущего в смысле репертуара его — возродится ли трагедия античная (по плану Вячеслава Иванова); возьмет ли верх нео-реализм К. Гамсуна, Ф. Ведекинда, В. Брюсова, Л. Андреева, А. Блока, — каким бы ни был Театр Будущего, особняком будет стоять вопрос о методе сценической техники <…> Если признать, что подлинным методом должен считаться тот, который может удовлетворить требованиям архитектоники пьес разных родов, начиная с античных до ибсеновских, — метод условный, несомненно, победит приемы натуралистические [Мейерхольд 1907: 95].

Критики не-модернистского круга тоже расценили постановку как неудачу и обнаружили не меньше единодушия в назначении ее виновника, которым оказался не автор пьесы, а режиссер. Так, В. А. Ашкинази увидел (Речь. 1907. 18 сентября) «значение Ведекинда в том, что он растоптал фиговый лист и провозгласил свободу обсуждения», «сорвал целомудренную повязку и обнаружил гнойник», а ответственность за сопровождавший спектакль «змеиный шип» скучающей публики возложил на «условный метод» Мейерхольда, лишившего актеров «способности жить на сцене»:

> они приобрели балетные манеры и акробатические ухватки, научились <…> вращаться вокруг собственной оси <…> складываться пополам <…> копировать марионеток, подражать голосом «петрушке» и приобрели навык во многих других занимательных, но несколько посторонних театру рукоделиях [Азов 1907а].

А. Р. Кугель (Театр и искусство. 1907. № 38), признавший явную тенденциозность произведения — «открывай детям правду о половой жизни», — посчитал, что «талант Ведекинда гораздо глубже захватывает вопрос, чем он старается это показать» [Кугель 1907а: 621]. По мнению критика, в пьесе «есть мистика, таинственность, особая повышенная чуткость, особое растворение души» и т. д., которые Мейерхольд низвел до натурализма,

---

[178] Впрочем, критик оговорился, что театр Станиславского, хоть и «блистательно», но все-таки «закончил» «круг», из которого теперь «нужен выход на новые просторы» [Ауслендер 1907а: 148].

подчеркнув «со всею возможною грубостью “человеческие документы” полового вопроса»:

> То, что у Ведекинда слегка намечено, что связано и переплетено с пробуждением, вообще, зрелости, что сверкает нежностью и красотой божественной юности — все это грубо, «лапидарно» переведено на язык простейшей физиологии <…> напрасно вы искали бы в этом будто бы анти-натуралистическом театре того облака стыда, той божественной пены поэзии, из которой выходит, подобно Венере, нагота искусства [Там же: 622].

Любопытно, что Кугель тоже упомянул книгу Жаринцевой, допустив, что она может «предостеречь от экзальтации и полового романтизма», однако подобно Ауслендеру задался вопросом: «Но что сталось бы с поэзией “весеннего пробуждения”?» [Там же: 621]. Оба критика порицали цинизм постановки полового вопроса, но Ауслендер отнес его на счет Ведекинда, а Кугель настаивал, что «это уже всецело от Мейерхольда».

В том же номере «Театра и искусства» Н. Тамарин (Н. Н. Окулов) описал постановку в схожем с Кугелем ключе: пьеса Ведекинда изображает «ужас падения и гибели неиспорченных детей, оставленных без помощи в хаосе смутных весенних порывов и лживости семейной, общественной и педагогической морали», тогда как «Мейерхольд не понял, что пьеса Ведекинда — “трагедия детской души”, а не иллюстрация половой психопатии» [Тамарин 1907а: 613]. Отдельно Тамарин остановился на технической стороне постановки, создавшей впечатление «неприятное, рассеянное и не дававшее никакого настроения» [Там же: 614]. Даже положительно отмеченная критиками роль человека в маске, исполненная Мейерхольдом, не нашла поддержки Тамарина: «в образе тощего франтика, монотонно “бубнил” слова роли <…> Хотелось сказать этому режиссеру-декаденту: “о, закрой свои бледные ноги”, топчущие искусство и литературу» [Там же].

Рецензия А. Ростиславова в № 43 того же журнала подчеркивала, что «в пьесе Ведекинда <…> веет загадочностью, трагичностью “пробуждения”, несмотря на кажущуюся преднамеренность темы» [Ростиславов: 702]. Техническое решение Мейерхольда Ростиславов сравнил со «стенным календарем-портфелем с перегородками, отделениями, уголками для писем карточек и пр.», шокирующими зрителя своей нехудожественностью, и призвал режиссера «остановиться, наконец, на основном принципе театрального искусства» (творчестве актера) и «улавливать действительно новое чутко, осторожно, не гоняясь за ним во что бы то ни стало» [Там же].

Подводя итог, следует заключить, что критики модернистского круга стремились оправдать Мейерхольда, объясняя неудачу постановки такими недостатками пьесы Ведекинда, как «буржуазная», «филистерская» направленность, циничное решение полового вопроса, излишний «натурализм» и отсутствие художественности. Критики позитивистского лагеря, напротив, оценили именно общественное значение пьесы, а «эротизм» и «бесстыдство» постановки отнесли на счет Мейерхольда.

4.2.2. «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка[179]

Следующую постановку театра Комиссаржевской (10 окт.) — «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка — Ауслендер осветил в IV заметке (Золотое руно. 1907. № 10). Как и «Пробуждение весны», спектакль вызвал согласное недовольство критики, и уже десять дней спустя Н. Е. Эфрос (Старик) справедливо отмечал (Театральная газета. 1907. 20 окт.), что театр Комиссаржевской «с начала текущего сезона, ругают решительно все», причем «“разносят” в этом театре решительно все: и стиль, и репертуар, и постановку, и исполнение» (цит. по: [Мейерхольд 1997: 162]). Одним из первых на постановку откликнулся автор перевода пьесы В. Брюсов (Латник) (Голос Москвы. 1907. 13 октября). Объектом его критики стали приемы Мейерхольда, который, «кажется, решил, что “условность” значит “половина реальности”. Поэтому все сцены у него обставлены только половиной нужных декораций» [Там же: 157–158]. По мнению Брюсова, «нарочитая “условность”» постановки «все время отвлекала внимание от драмы», а декорации В. И. Денисова оказались «более чем неуместными, прямо оскорбительными» [Там же]. Похвалы удостоилась только Комиссаржевская, создавшая «тонкий и пленительный образ Мелисанды» с помощью «детского, певучего, так много самим звуком своим выражающего голоса» [Там же: 159]. Как отметила Е. А. Кухта, «суд лидера символистского движения был пристрастным: он переживал бурный роман с “Мелисандой” — Комиссаржевской» [Там же: 449][180].

Противоположное мнение об игре Комиссаржевской выразил Ауслендер, писавший, что актриса «совершенно не сжилась с ролью Мелисанды», собрав ее из кусочков, отдельных движений и фраз «других уже знакомых образов» [Ауслендер 1907б: 77]. Ауслендер также осудил оформление, заключив, что декорации «главного виновника» Денисова — «безделушки» «дешевого модернизма» — вкупе с «непереносной» музыкой В. А. Шпис фон Эшенбрука «кощунственно свели хрупкую трагедию» Метерлинка до «балаганной феерии» [Там же]. Еще совсем недавно предлагавший Метерлинка в качестве фундамента для репертуара театра, критик был явно разочарован постановкой и с неудовольствием отозвался даже о самом Мейерхольде. Преданный друг театра с горечью признавал, что в «Пеллеасе и Мелизанде» «есть какое-то успокоение на лаврах (или усталость)», тогда как «каждый шаг, каждая постановка должны быть новым исканием» [Там же]. Постоянное стремление вперед, к новому, к которому Ауслендер призвал режиссера, на первый взгляд слабо согласуется с его собственной, довольно консервативной поэтикой — ориентацией на ясный классический стиль. Однако его работу в области динамизации сюжета, экономии лексических средств и синтеза исторического, биографического и литературного материала следует расценивать как новаторство.

---

[179] Далее в тексте вариативность написания имен обусловлена различиями в источниках.

[180] Подробнее см. [Рыбакова 1965; Рыбакова 1971: 170–177].

Закономерно, что и на уровне тематики его прозы, и в речах персонажей присутствуют призывы к покорению новых горизонтов. Подтверждение этому имеется в одном из самых ранних рассказов «Праздники»: «никогда мечта не манила меня назад, но только вперед, вперед звали гордые, прекрасные желания!» [Ауслендер 1906в: 10]. Почти те же слова находим в отрывке «Воспоминания»: «Вперед, только вперед меня манят, увлекают мечты <…> только впереди гордые, прекрасные желания» [Ауслендер 1906г: 9]. Мысль эта воплотилась и в судьбе Луки Бедо, всегда стремящегося вперед — к новому опыту (хотя финал его истории как будто дискредитирует эту позицию; писатель знал цену и движению, и покою). Отметим также, что спустя два года в некрологе Комиссаржевской Ауслендер подчеркивал схожее стремление в характере самой актрисы:

> она не жалела своего таланта в постоянных опытах, но именно это неутомимое искание и делало Комиссаржевскую из всех современных художников сцены самой близкой, самой нашей, потому что разве все мы, зрители, как бы различны и враждебны ни были друг другу, разве все мы не *искали* в эти смутные годы, годы хаоса, разорванности, смятения? [Ауслендер 1910и: 21]

Конечно, речь идет о творческих поисках, и если Мейерхольд стремился обновить театральную сцену, то сам Ауслендер вел схожие поиски в области прозы, что позволяло ему чувствовать в Мейерхольде «родственную душу» и сопереживать его исканиям. Вновь обратившись к метафоре «фундамента нового театра», критик призвал не останавливаться на достигнутом и продолжать разработку новых технических решений, поскольку «“условный театр” — это пока еще общий лозунг разрушения старого, и в новом надо примерить каждый камешек раньше, чем подводить даже фундамент» [Ауслендер 1907б: 77]. В представлении Мейерхольда, однако, концепция «условного театра» имела конкретные очертания, как это следует из его статьи «Из писем о театре» (Весы. 1907. № 6):

> Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, *творчески*, приходится *дорисовывать* данные сценой *намеки*. Условный театр таков, что зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актеры, которые *играют*, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногами сцена, а по бокам — декорации [Мейерхольд 1907: 95].

Насколько можно судить по рецензиям, постановка «Пеллеаса и Мелизанды» вполне соответствовала программным установкам режиссера, — зрители действительно ни на минуту не забывали, что перед ними актеры. Однако это происходило вследствие раскритикованной Брюсовым «нарочитой условности», которую критики видели и в актерской игре, и в оформлении. А. Блок в неопубликованной рецензии (11–20 окт.) тоже обрушился на «пошлую мазню», «кубики, цилиндры и “стили модерн”» Денисова и указал, что «декоратору, режиссеру и актерам» «надо было стремиться воплотить» ту «простоту, которую Метерлинк как будто разжевывает и в рот кладет каждому читателю» [Блок VII: 105, 104]. Оригинальное решение сценической площадки тоже не снискало поддержки

критика: «почему не оставить сцену как есть — ее строгую, мерную и простую раму? Ведь это же — *проще, проще, проще* — и насколько красивее!» [Там же: 105][181]. Напомнив, что «уже в постановке “Пробуждения весны” г. Ведекинда было страшно, что актеры свалятся со второго этажа», «а здесь было еще страшнее», Блок категорически заявил о необходимости для театра «повернуть на новый путь» [Там же: 106][182]. Позиция критика созвучна утверждению Ауслендера о том, что для театра открылась «страшная опасность», и потому «особенно громки должны быть сейчас предостерегающие голоса друзей, как бы ни больно нападать на то, что еще любишь» [Ауслендер 1907б: 77].

Как видно, модернистская критика осудила ультра-модернистские декорации, несоответствие постановки стилю Метерлинка, повторение уже опробованных приемов и отсутствие новых творческих решений. Блок и Ауслендер остались верны «новому» театру и, беспокоясь о его дальнейшей судьбе, призвали Мейерхольда к более активным творческим поискам. Брюсов же использовал «печальные промахи режиссера», которого Блок и Ауслендер тактично выгораживали, в качестве фона для комплиментов Комиссаржевской. Редактор «Весов» не только делал реверанс в адрес актрисы, но и обострял внутритеатральный конфликт, подчеркивая актерский талант Комиссаржевской в духе традиционной критики и второй из двух статей А. Белого о «Символическом театре» (Утро России. 1907. 16, 28 сент.), посвященных московским гастролям театра. В ней Белый доказывал, что «дарование Комиссаржевской — дарование положительное», а «стилизация» Мейерхольда «превращает личность в манекен», уничтожает «личность актера <…> и самые черты человека в человеке» [Белый VIII: 234–235]. Признавая за Мейерхольдом «незабываемую заслугу» за шаги, сделанные к символическому театру (или театру марионеток), Белый заключал, что «самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать: было бы жаль губить ее талант» [Там же: 312].

И хотя статьи Белого, по словам Блока, «настолько богаты мыслями», что стоят «иной объемистой книги», суждения о сотрудничестве Комиссаржевской и Мейерхольда в них не отличаются оригинальностью [Блок VII: 104]. Как писал Н. Д. Волков, гастроли театра Комиссаржевской «вызвали у местных театралов большое оживление», причем «одной из тем, повторявшихся на все лады, была тема об “изуродовании таланта” Комиссаржевской режиссурой Мейерхольда» [Волков I: 326–327]. Волков также указал, что «свой вред эта статья Белого несомненно принесла, так как она <…> подчеркнула, что Мейерхольд и Комиссаржевская не могут работать вместе» [Там же: 329]. Неслучайно в VI заметке

[181] А. П. Зонов оставил описание сцены: «действие происходило на небольшой площадке в середине сцены, кругом пол был вынут, где поместился оркестр, исполнявший написанную к пьесе музыку» (цит. по: [Волков I: 335]).

[182] В письме к Брюсову от 20 октября Блок сообщал, что чувствует «потребность не забрасывать этого дела и тянуть всеми силами Мейерхольда из болот дурного модернизма» (цит. по: [Блок VII: 318]).

«Из Петербурга» Ауслендер отмечал, что Комиссаржевская «с лишком через год совместной работы повторяла упреки газет, с самого первого дня травящих смелые попытки театра» [Ауслендер 1908б: 77].

Отзывы модернистов о постановке «Пеллеаса и Мелизанды» не позволяют составить полноценного впечатления об игре Комиссаржевской: Ауслендер ее раскритиковал, Брюсов похвалил, Блок умолчал, — поэтому обратимся к рецензиям традиционного лагеря. Н. Тамарин (Театр и искусство. 1907. № 41) оставил уничтожающий отзыв, в котором перечислялся уже стандартный набор обвинений:

> г. Мейерхольд в своем бессильном стремлении лишенного дарования человека к сомнительной новизне, довел театр г-жи Комиссаржевской в буквальном смысле до степени “балаганчика”, где актеры превратились в говорящих кукол и где на наших глазах гибнет своеобразное, задушевное дарование г-жи Комиссаржевской [Тамарин 1907б: 661].

Актерскую игру Комиссаржевской критик оценил намного ниже, чем Брюсов, — актриса «двигалась и жестикулировала как кукла, свой дивный <…> голос заменив не то птичьим щебетаньем, не то ребячьими пискливыми нотами» [Там же: 662]. А. А. Измайлов (Биржевые ведомости. 1907. 11 окт., веч. вып.), как и критики-модернисты, осудил «виньетки и заставки из декадентской книжки» и заметил, что «приемы театра-модерн» «успели уже настолько установиться и затвердеть, что самые последние постановки уже не дают материала для новых подмечаний или новых размышлений» (цит. по: [Мейерхольд 1997: 160]). Измайлов не пощадил и Комиссаржевскую, «отказавшуюся от лучшего, что у ней есть, — от своего прекрасного богатого голоса в угоду тенденции», в результате чего актриса говорила «даже не своим голосом» «а намеренно пищала, как девочка, пользуя наивный тон Красной Шапочки» [Там же: 160–162].

Н. Е. Эфрос (Старик) — «едва ли не единственный, кто с симпатией отнесся к спектаклю Мейерхольда» — нашел декорации и стиль постановки вполне удачными [Там же: 450]. По мнению критика, «драматические картинки» Метерлинка «как нельзя более напоминают наивные миниатюры средневековых рукописей», а «Мейерхольд в своей постановке старается как можно ближе воспроизвести именно такие наивные миниатюры», следовательно, — «именно такая постановка всего ближе подходит к манере и содержанию творчества бельгийского поэта» [Там же: 163–164]. В своей позиции Эфрос действительно расходился с большинством рецензентов, подчеркивавших несоответствие духа постановки — произведению Метерлинка. Так, Блок отмечал, что «совсем не по-метерлинковски кричали служанки <…> и не по-метерлинковски отвечал им привратник», — «все было беспричинно» [Блок VII: 105–106]; Брюсов писал, что «ничего напоминающего своеобразный, полный тайны, дышащий предчувствиями мир Метерлинка нет в приторных, декадентских выдумках г. Денисова», — «все в противоречии с Метерлинком» (цит. по: [Мейерхольд 1997: 159]); А. А. Ростиславов также указывал, что «нигде сказочность

декораций, обстановки, красивых по-своему, не напоминает сказочность метерлинковских картин» [Ростиславов: 701].

Подобно другим критикам, Эфрос упрекнул актеров, говоривших «придуманным, вымученным, жантильным тоном», и прежде всего Комиссаржевскую: «более неестественную, скажем прямо — более противную дикцию нам редко приходилось слышать» (цит. по: [Мейерхольд 1997: 164]). Дополняет согласное суждение критики об игре актрисы и рецензия А. Р. Кугеля (Русь. 1907. 12 октября):

> Она говорила все время не своим голосом, подражая воробушку или малиновке, вообще птичке, и заглатывала окончания слов. Выутюжив себя <…> она достигла <…> некоторой <…> стильности, но стильность игрушечки — прескучная вещь (цит. по: [Рудницкий 1969: 105–106]).

Таким образом, традиционная критика практически единогласно назвала постановку неудачной, обругав декорации, «новый» театр как таковой и Мейерхольда как его корифея. Основным упреком к режиссеру было угнетение актерского таланта и особенно — таланта Комиссаржевской. Следует отметить, что еще в феврале Комиссаржевская в интервью о своем театре опровергала подобные нападки на Мейерхольда:

> Несправедливы упреки ему в том, что он деспотически насилует артистические индивидуальности. Наоборот, он поощряет всякую самостоятельную инициативу в артистах [Комиссаржевская 1907: 6].

Однако к моменту провала «Пеллеаса и Мелизанды» мнение актрисы изменилось — ее разногласия с режиссером начались уже при постановке «Пробуждения весны», в которой Комиссаржевская претендовала на роль Вендлы. По словам К. Л. Рудницкого, Мейерхольд «считал, что сорокатрехлетней Комиссаржевской уже поздно играть гимназисток», в итоге Вендлу сыграла Е. Мунт, а «отношения режиссера и первой актрисы театра напряглись» [Рудницкий 1978: 190]. После неудачи «Пробуждения весны» театру был нужен успех, и Комиссаржевская возлагала большие надежды на роль Мелизанды, которую к тому же воспринимала интимно[183]. По мнению Рудницкого, пьеса «ставилась, скорее всего, во имя внутритеатрального компромисса, во имя Комиссаржевской, которая хотела играть Мелисанду, мечтала о ней, но, видимо, играть ее не могла» [Там же: 201].

После второй неудачи сезона Комиссаржевская решилась высказать Мейерхольду свое неудовольствие, и на второй день после премьеры (12 октября) на заседании Художественного совета театра она заявила

[183] По словам К. Л. Рудницкого, «для артистки исполнение роли Мелисанды становилось событием глубоко личным, интимным. Комиссаржевская <…> в Брюсове видела не только возлюбленного, но и близкого по духу Поэта, верила ему и вверялась ему, письма к нему подписывала метерлинковскими именами — сперва Беатрисы, потом Мелисанды. Успех в этой роли был для нее мучительно необходим» [Рудницкий 1978: 193].

режиссеру «о гибельности избранного театром пути» [Рудницкий 1969: 107][184]. В ответ Мейерхольд заверил актрису, что «Пеллеас и Мелизанда» — «последнее звено уже пройденного пути» и «объявил новую программу» [Там же: 108]. По итогам заседания «Мейерхольду позволили осуществить еще одну попытку» — постановку пьесы Ф. Сологуба «Победа смерти», которую Ауслендер осветил в V заметке.

4.2.3. «Победа смерти» Ф. Сологуба

Следующая постановка театра Комиссаржевской — «Победа смерти» Ф. Сологуба (6 нояб.), по всей видимости, увенчалась успехом: «яркий успех нового спектакля Мейерхольда фиксировали не только его сторонники, но и оппоненты», и «даже кугелевцы» [Мейерхольд 1997: 451]. По словам К. Л. Рудницкого, «если бы Комиссаржевская еще верила в Мейерхольда, она, конечно, взяла бы себе главную роль Альгисты — роль была заманчивая и подходящая для нее» [Рудницкий 1978: 202]. Но хозяйка театра посетила только генеральную репетицию, а сам «спектакль был приготовлен за три недели при демонстративной отстраненности Комиссаржевских» [Титова: 113]. Таким образом, Мейерхольд работал над «Победой смерти» «в условиях, когда конфликт внутри театра обнажился полностью, а пресса злорадно высмеивала постановку “Пелеаса и Мелисанды”» [Рудницкий 1978: 198].

Несмотря на спешность подготовки именно «Победа смерти» заставила А. Бенуа «поверить в Мейерхольда», поставившего пьесу «действительно великолепно»: «все, что касается зрелища, отмечено большим вкусом (явление у нас редчайшее) и прямо красиво» (цит. по: [Мейерхольд 1997: 168]). Будучи художником, Бенуа сосредоточил внимание на визуальной составляющей, достигнутой средствами, которые Мейерхольд «воспитал и усовершенствовал основательно»: костюмы, остроумные и реалистичные декорации, расположение и передвижение актеров, — все вызывало у критика желание «взять карандаш и зачертить эти уравновешенные грозди людей, эти сочетания жестов и выражений, эти красивые линии» [Там же: 169]. Бенуа особо отметил две сцены, привлекшие внимание и других рецензентов: «когда толпа в садическом восторге избивает королеву Альгисту и когда король и его свита ночью застают умирающую на ступенях лестницы» [Там же: 168].

Ауслендер остановился на спектакле в V заметке (Золотое руно. 1907. № 11–12), хотя пьеса Сологуба в ней не получила развернутого комментария (в отличие от «Пробуждения весны»). Сравнив трагедию с «драгоценным, тонко разукрашенным кубком», в котором «отстаиваются крепкие

[184] В отчете о заседании Ф. Ф. Комиссаржевский зафиксировал, что «одним из импульсов для сознания невозможности следовать по нашему пути были разговоры и замечания приехавшего на 2-е представление “Пелеаса” В. Я. Брюсова» (цит. по: [Рудницкий 1978: 197]).

яды мысли утонченной и испытанной», Ауслендер определил ее содержание как «торжество мертвенной и безумной власти королевской над красотой и любовью» [Ауслендер 1907в]. Полагаем, что под «крепкими ядами» критик подразумевал отмеченную Бенуа «сцену, когда прекрасное тело Альгисты отдали солдатам»: «разве в ней нет злого сладострастия, которое отравляет души, трепетом <…> наполняет зрительную залу» [Там же]. Думается, что Ауслендер скептически относился к возбуждению подобных переживаний в зрителе, когда указывал, что «с мудрой лукавостью под формами простыми и строгими скрыл Сологуб самые сложные переживания» [Там же].

Не многое Ауслендер сказал и о постановке. Сдержанно констатировав, что постановка «Победы Смерти» «все-таки удача», он еще раз отметил «сцену, когда с Альгисты сорвали уже одежды и влекут ее» на позор и смерть, как «смелую» и «безусловную» [Там же]. Напомним, что структурно схожая сцена встречается в «Записках Ганимеда», — разъяренная толпа умерщвляет и низвергает с крыши искателей любви и мудрости.

Далее критик традиционно остановился на оформлении постановки, заметив, что «декорация с лестницей и скульптурными колоннами очень приятна и скромна» [Там же]. Учитывая, что и в других рецензиях он регулярно обращал внимание на декорации, иной раз оказывающиеся поводом для обвинения в провале («Пеллеас и Мелизанда»), — можно утверждать, что Ауслендер придавал оформительской части важное значение. Идея о театре, как синтезе искусств, модная в начале века, с большой вероятностью разделялась Ауслендером[185]. И все же критик остался неудовлетворен и скуп на похвалы. Отчасти потому, что в постановке «Победы смерти» «многое сделано небрежно», отчасти — из-за отстранения Мейерхольда от режиссерской деятельности, о котором сказано ниже[186].

С более благожелательным отзывом выступил Г. Чулков (Товарищ. 1907. 8 нояб.), заметивший, что содержание пьесы «заимствовано поэтом из предания о королеве Берте Длинноногой», а ее идейный план «напоминает отчасти “Вечную сказку” Пшибышевского» (цит. по: [Мейерхольд 1997: 166]). Похвалив режиссера за избежание прошлых ошибок, критик отметил «условно-простые» и «очень приятные» декорации, а также «красивое и умное» расположение актеров на сцене. Особое впечатление на Чулкова произвела та же «прекрасная», почти совершенная сцена: «последний момент оргиастического исступления толпы вокруг прекрасной Альгисты заключал в себе чары настоящего театра» [Там же: 167].

Таким образом, модернистская критика в целом приветствовала первый успех Мейерхольда в текущем сезоне. Рецензенты согласно отмечали

---

[185] В пользу этого говорит его высокая оценка постановки «Балаганчика», в которой такой синтез был, по-видимому, практически достигнут.

[186] Косвенная оценка «Победы смерти» дана Ауслендером и в следующей VI заметке. В ней говорится о «трех мало интересных, если не совсем неудачных постановках этого сезона» [Ауслендер 1908б: 77]. Имеются в виду «Пробуждение весны», «Пеллеас и Мелизанда» и — «Победа смерти».

сильный художественный эффект финальной сцены второго акта, хвалили декорации, выбор пьесы, отвечающей задачам театра, и общее впечатление от спектакля. Но не меньше благожелательности выказали приверженцы традиционного театра, отчасти смягчив риторику в адрес режиссера.

Так, В. Ашкинази (Вл. Азов) (Речь. 1907. № 264. 8 нояб.) констатировал, что «театр Комиссаржевской одержал, наконец, победу», и «это была настоящая победа», хотя в спектакле и «не все было хорошо» [Азов 1907б: 2]. Критик похвалил «общую конструкцию постановки», «пластичную красоту третьего акта», «прекрасные декорации» и «финал второго акта», объявив их заслугой Мейерхольда: «и да будет ему неомраченный триумф» [Там же: 2, 4]. Ашкинази также отметил «глубокое идейное содержание» пьесы Сологуба, облеченной в «совершенство формы» [Там же: 4].

Н. Тамарин опознал (Театр и искусство. 1907. № 45) источник пьесы — легенду о «королеве франков Берте» — и выразил ее основную идею: «Не дерзающие перешагнуть через заграждения обычной морали обращаются в неподвижные камни» [Тамарин 1907в: 734]. По мнению критика, в обработке Сологуба такая мораль не убедительна: «мы могли бы оправдать коварную Альгисту <…> если бы в ее обмане не было предательства, жестокости, лукавства и мелкой пошлости» [Там же]. В постановке Тамарин отметил «явный перелом в “стиле”»: «массовые сцены были поставлены ярко-реально», «декорация также была художественно-реальная», хотя некоторые актеры продолжали «мейерхольдить», оставаясь рабами «марионеточной» школы [Там же: 735].

Напротив, автор обзора театральных рецензий И. О. Осипов после спектакля почувствовал, что «в труппе происходит “брожение” <…> многие актеры <…> восстали против превращения их в марионеток и решили вернуть себе свои артистические права <…> революционным путем» [Осипов: 11]. Подобные отзывы, несмотря на общий успех постановки, укрепляли Комиссаржевскую в решении прекратить сотрудничество с Мейерхольдом. Благожелательные рецензии традиционного лагеря объясняли успех постановки именно отказом режиссера от «марионеточного» метода и приветствовали возврат театра Комиссаржевской в родную стихию. В качестве примера приведем рецензию М. Ф. (Петербургский листок. 1907. 7 нояб.), в которой говорилось, что Мейерхольд «пресытился декадентскими выкрутасами» и решил «отступить назад и сделать возможным возвращение к прежним формам драматического искусства» [М. Ф.: 3]. Постановку критик нашел «довольно приличной»: «сцена вновь получила глубину», «артистам предоставлен простор для жестов», «красивая, вполне прилично написанная декорация», а «сцена изгнания Альгисты — самая красивая и живая и по нарастанию действия, и по исполнению» [Там же: 4]. Подводя итоги, М. Ф. заключил, что «чары мейерхольдии развеялись», «эмансипированные артисты получили свободу», а «Комиссаржевская постигла, наконец, нелепость усвоенного ею направления» [Там же].

Наиболее суровой, пожалуй, была рецензия А. П. Воротникова (Золотое руно. 1907. № 11–12). Похвалив пьесу Сологуба, — «давно на нашей сцене не было произведения такой высокой трагической красоты и такой силы», — критик заключил, что постановка «противоречила намерениям поэта» [Воротников]. Среди недостатков были отмечены декорации, в которых «чувствуется дерево и бумага», и игра актеров: «исполнение слабое, часто фальшивое» [Там же]. Прекрасными критик нашел только Н. Волохову, сыгравшую Мальгисту, и «группу близ короля, замирающую <…> подобно каменным гирляндам человеческих фигур» в финальной сцене [Там же].

В целом же традиционная критика приветствовала постановку «Победы смерти» и казалось, что театр может праздновать победу, но Комиссаржевская вслед за рецензентами расценила «успех режиссера как его эстетическую капитуляцию» [Титова: 110][187]. В то же время, как отмечал Н. Д. Волков, Комиссаржевская сильно переживала «горечь от неуспеха в роли Мелисанды», отчего не могла разделить радость за успех спектакля, в котором она не участвовала «и, быть может, от того, что не участвовала, и приурочила так опрометчиво разрыв к дням этой постановки» [Волков I: 354]. На третий день после премьеры Комиссаржевская, по ее выражению, «сделала взрыв» [Комиссаржевская 1964: 167] — расторгла договор с Мейерхольдом, побудив Ауслендера написать следующий «своего рода некролог» их театрального проекта (в той же V заметке):

> 9 ноября дирекция театра Коммиссаржевской <…> освободила <…> Мейерхольда от обязанностей режиссера. Все, что за последние полтора года привлекало внимание к театру и заставляло надеяться, что он станет <…> действительно новым, шло, конечно, от Мейерхольда. <…> то истинное, что было с новшеством Мейерхольда, не может завять <…> но что будет с театром Коммиссаржевской, это большой вопрос. Как бы не остаться у разбитого корыта и на этот раз навсегда [Ауслендер 1907в].

Общество отнеслось к «освобождению» неоднозначно: часть его осталась на стороне режиссера, создающего «новый» театр, другая — поддержала Комиссаржевскую, приносившую свой талант в жертву условному театру. Ауслендер принял сторону режиссера, что видно из приведенного «некролога»[188]. Досада Ауслендера, конечно, была обусловлена сугубо эстетическими

---

[187] Свое видение Комиссаржевская изложила в письме Брюсову (8 ноября 1907 г): «Мейерхольд поставил “Победу смерти”, как может это сделать совсем растерявшийся человек, — тут было все: неудачная попытка дать актерам позы пластически древней трагедии, мейнингенская толпа, хохот актеров из труппы Московского Художественного театра, читка актеров (ритмическая), какую мы слышали, когда Федор Кузьмич сам произносит монологи из своих пьес, и неизбежная картинность движений и мимики» [Комиссаржевская 1964: 167].

[188] Ср. мнение Г. Чулкова (Товарищ. 1907. 20 ноября): «до вступления Вс. Эм. Мейерхольда в театр В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге не было ни одного театра: были только отдельные артисты и артистки <…> Постановка “Сестры Беатрисы”, “Балаганчика”, “Жизни Человека” и “Победы смерти” — это этап в истории русского театра» (цит. по: [Мейерхольд 1997: 170]); и А. Бенуа: «С этого вечера я

мотивами, — участь любимого им «нового» театра после отставки режиссера оказывалась под вопросом. Два года спустя, когда Ауслендер написал действительный некролог Комиссаржевской, его оценка вклада актрисы в создание «нового» театра смягчилась. Вспоминая 1906 г., когда «собрав вокруг себя смелых искателей, художников и поэтов <…> Комиссаржевская <…> вступила на новый путь», писатель с неизменной преданностью утверждал, что не знает «театра, который заставил бы так остро любить себя и ненавидеть»; не знает «большей веры, чем та, которая соединила в тот год под одним стягом поэтов, художников, актеров в дружный отряд» [Ауслендер 1910и: 21–22]. О самой хозяйке театра он отозвался с неприкрытым восторгом, отметив, что «Комиссаржевской было мало личной победы, личного успеха <…> Ей надо было победы большей, победы искусства цельного, стройного, истинного» [Там же: 21]. На фоне событий, происходивших за кулисами в ноябре 1907 г. с этим утверждением сложно согласиться, — судя по отзывам критики, успех «Победы смерти» давал надежду на «победу искусства цельного» в ближайшем будущем, но чужая победа и личное в ней неучастие послужили катализатором решения Комиссаржевской. В некрологе Ауслендер выразил собственный взгляд (весьма проницательный) на психологию Комиссаржевской и те причины, по которым ей «не было суждено <…> узнать радость настоящего достижения»:

> главная причина, мне кажется, лежит в самой Комиссаржевской: она слишком горела, слишком жадно и нетерпеливо хотела того, о чем позволено только мечтать; слишком пламенна была ее душа, душа не спокойного реформатора, а фанатической подвижницы, которая требует чуда, которая готова умереть или проклясть то, чему она только что молилась [Там же: 22].

В определенном смысле «чудо» произошло, постановка «Победы смерти» «обозначила новое направление исканий — но слишком поздно…» [Рудницкий 1978: 191]. Комиссаржевская уже решила «проклясть» условные методы «нового» театра «и по предначертанному символистами пути намеревалась идти без Мейерхольда» [Титова: 110]. Через месяц театру Комиссаржевской предстояла новая постановка — «Бесовское действо» А. Ремизова, — на которую Ауслендер отозвался очередной заметкой «Из Петербурга».

4.2.4. «Бесовское действо» А. Ремизова

Согласно Ю. П. Рыбаковой, «никаких перемен в театре после ухода Мейерхольда не произошло» [Рыбакова 1971: 169]. Ауслендер отмечал это в следующей, вышедшей в начале 1908 г. VI заметке (Золотое руно. 1908. № 1), вновь обращаясь к недавнему «освобождению» Мейерхольда:

“поверил в Мейерхольда”, и потому мне сделалось особенно обидно за него, когда через два-три дня он “получил отставку”» (цит. по: [Там же: 169]).

«совершив переворот, дирекция показывала полнейшую неопределенность планов будущего и никаких реформ к перемене курса не предпринимала» [Ауслендер 1908б: 77]. В подтверждение своих слов критик привел первую работу театра без Мейерхольда — «два года тому назад поставленный еще в пассаже» «Строитель Сольнес» Ибсена [Там же]. В спектакле «все было даже более по-старому, чем два года тому назад», и даже «остатки недавнего модернизма — земляничного цвета тряпицы вместо дверей» — имели «вид старомодный и убогий» [Там же].

Подробнее Ауслендер остановился на пьесе А. Ремизова «Бесовское действо над неким мужем, а также прение Живота со Смертью», поставленной «с большим скандалом 4 декабря» [Там же][189]. Приводя мнение газетных старожилов, — «как же это без Мейерхольда и Мейерхольдовщина продолжается», — критик указывал на несостоятельность предлога «освобождения» Мейерхольда: «уж если “пути наши расходятся”, так и нужно посметь разойтись прямо и смело» [Там же][190].

В отличие от пьесы Сологуба («крепкие яды мысли утонченной»), авторское чтение «Действа» произвело на Ауслендера «впечатление необыкновенной занятности внешнего содержания», а ремизовское «богатство и своеобразие языка» он уподобил «богатым узорам, бисером и шелком словесным вышитым по сложной канве» [Там же]. Заметим, что А. Блок, не оставивший отзыва о постановке, отметил те же стороны (фабулу и язык) пьесы Ремизова в «Литературных итогах 1907 года» (Золотое руно. 1907. № 11–12): «так стройно развивается действие и такой посвоему легкий, живой и острый диалог открыл автор» [Блок VII: 120–121].

Однако самой постановке, по мнению Ауслендера, недостало «самостоятельного творчества режиссера, которое должно передать уже не “что” пьесы, а “как”», — требование, все чаще играющее первую роль «в новых драмах»:

> в этой первой постановке после Мейерхольда <…> сделалось особенно ясным все, что <…> пытался давать <…> режиссер. Именно это «как» было передано в незабываемой сцене «Бала у человека» («Жизнь Человека»), в «Балаганчике», в планировке групп Сестер («Сестра Беатриса») [Ауслендер 1908б: 78].

Даже вызванный постановкой скандал, сопоставимый с таковым на премьере «Балаганчика», не произвел впечатления на Ауслендера, поскольку тогда «даже самые закоренелые в глубине души сознавали, что что-то есть», а на этот раз даже «самые расположенные» чувствовали, что

---

[189] История постановки «Бесовского действа» и отзывы критиков подробно описаны, см.: [Данилова; Герасимов 1994].

[190] Схожее мнение высказывалось и другими критиками: Н. Г. Шебуев недоумевал, «зачем, если ставят такие пьесы, убрали Мейерхольда?”»; Ю. Д. Беляев удивлялся, зачем Комиссаржевская «так самоуправски рассчитала главного “апостола” своего, г. Мейерхольда?» (цит. по: [Данилова: 747]). Того же мнения придерживается исследовательница Ю. П. Рыбакова: «Постановка выглядела неудачным продолжением мейерхольдовских поисков» [Рыбакова 1971: 169].

«внешняя история соблазнов некоего мужа не имела достаточных оправданий» [Там же][191]. Отсутствие внятного режиссерского замысла не смогли компенсировать даже «прекрасные декорации и костюмы Добужинского», «добросовестность актеров» и «изысканные штучки автора Лимонаря и Посолони» [Там же]. Иными словами, имея в распоряжении все средства для успешного спектакля, Комиссаржевская не смогла ими воспользоваться, т. к. «чего-то самого главного придумано не было» [Там же].

В действительности нельзя сказать, что «освобожденный» режиссер совсем не участвовал в постановке. Как пишет И. Ф. Данилова, Ремизов «начал свою литературную карьеру как переводчик драматических произведений <…> для “Товарищества новой драмы” В. Э. Мейерхольда», и потому доверил постановку «Бесовского действа» своему «давнему соратнику по театральным исканиям» [Данилова: 730, 734]. Художник-декоратор постановки М. В. Добужинский вспоминал, что Ф. Ф. Комиссаржевский предложил ему «сделать все декорации и костюмы» еще в октябре, и вскоре после этого Добужинский, Мейерхольд и Ремизов «стали обсуждать, как поставить “Бесовское действо” на сцене» [Добужинский: 229–230]. После «освобождения» Мейерхольда за пьесу взялся Комиссаржевский, не внося существенных изменений в уже разработанный план постановки [Там же: 232]. Таким образом, Комиссаржевская полагала воспользоваться почти готовым планом и взять реванш за «Победу смерти». Но воплотить план Мейерхольда без его участия не удалось, что позволило Ауслендеру в очередной раз подчеркнуть несправедливость обхождения с режиссером и значимость его творческих поисков. Именно поисков, ведь Ауслендер упрекнул Мейерхольда за «успокоение на лаврах» в постановке «Пеллеаса и Мелизанды». Сценические эксперименты Мейерхольда, по мнению критика, ценны не сами по себе, но лишь постольку, поскольку они приближают появление нового театра:

> Он ли или кто-нибудь другой осуществит в конце концов <…> идеи нового театра, так как театр этот уже необходим и с каждой новой драмой <…> становится все необходимее [Ауслендер 1908б: 78–79].

Надежды Ауслендера на обновление театра разделялись и другими представителями «нового» искусства. Так, А. Бенуа в рецензии на «Бесовское действо» отмечал, «что теперь такой момент, когда можно что-то сделать в театре» [Бенуа: 71]. Большая часть его рецензии посвящена подробному и восторженному описанию декораций Добужинского, хотя в отношении спектакля в целом критик был вынужден признать, что «пьеса Ремизова не имела успеха» [Там же: 73].

---

[191] А. Р. Кугель отмечал, что «после “Балаганчика” это второй случай подобного столпотворения»: «в театре шумели, свистали, шипели, и кроме того, аплодировали» [Кугель 1907г]. А. М. Ремизов вспоминал, что «спектакль “Действа”, как и “Балаганчик” Блока, — театральный скандал: свистки в аплодисменты или аплодисменты под свист — неистовство и исступление» [Ремизов: 184].

Рецензия Г. Чулкова послужила дополнительной причиной скандальности пьесы. Чулков обвинил драматическую цензуру в чудовищном искажении текста, вследствие чего он «с трудом узнавал на сцене» читанную им рукопись Ремизова (цит. по: [Данилова: 749]). Драматическая цензура опубликовала опровержение, в котором перечислялись сделанные — и весьма скромные — исправления, на что последовал очередной ответ Чулкова и самого Ремизова[192].

Критики «традиционного» лагеря тоже обратили внимание на недостаток режиссерской работы, усугубивший возникшую в критике разноголосицу по поводу жанровой принадлежности и идейного содержания пьесы. Не станем множить отзывов и приведем, как обобщающее, мнение Кугеля (Русь. 1907. 6 дек.), вынужденного признать, что он совершенно не понимает, «чего добивался и к чему стремился автор», поскольку Ремизов «не обнаружил никакого отношения к предмету и сюжету», а «постановка пьесы ничем не помогла “выявлению” <…> художественной идеи» [Кугель 1907г]. Кугель похвалил «бесподобные декорации» Добужинского и едва ли не единственный обратил внимание на музыку Кузмина: «очень недурно сделана музыка бесовского танца, а в другом месте — вариация пасхального гимна» [Там же]. В другой рецензии (Театр и искусство. 1907. № 49) критик вновь подчеркнул «отсутствие в постановке пьесы отчетливости и плана», вследствие чего

> одни, со ссылкою на соответствующие места, могут утверждать, что пред нами религиозная мистерия или подделка под нее, а другие, с таким же правом и с такими же ссылками, могут утверждать, что это оперетка или подделка под нее [Кугель 1907б].

Об участии Ауслендера в бурном обсуждении жанровой и художественной специфики пьесы Ремизова сказано в следующем параграфе. Здесь же, подводя итоги рецепции постановки, согласимся с мнением Ю. К. Герасимова: пьеса «не имела успеха и после пяти представлений выпала из репертуара», поскольку «Ф. Комиссаржевский не сумел раскрыть сценические возможности пьесы и дать ей серьезное толкование» [Герасимов 1994: 185]. Вскоре после очередной неудачи Комиссаржевская отправилась с частью труппы на гастроли в Америку, а Мейерхольд — с Веригиной, Волоховой и Л. Блок — на гастроли по южным и западным губерниям России (февраль 1908). Лишенная площадки для экспериментов «нового» театра, петербургская сцена утратила интерес для Ауслендера. Это видно уже в его следующей (VII) заметке, посвященной популяризации декадентского искусства. Мы, однако, обратимся к VIII заметке, в которой Ауслендер подробнее высказался о пьесе Ремизова, о постановках Старинного театра, а также — о «стилизации».

---

[192] Впоследствии Чулков признавался, что, «стараясь оправдать неудачную пьесу Ремизова», он «ссылался на цензурное искажение текста, поверив автору, который жаловался <…> на цензурный комитет» [Чулков: 224].

4.3. Любовь к старине, «Старинный театр» и «стилизация»

Живой интерес и серьезное отношение к истории, являющиеся, как было показано на примере «Золотых яблок», органическим принципом творчества Ауслендера, выдвигались им в качестве требования и к другим сферам искусства. Несмотря на принадлежность к модернистскому кругу и призывы к неустанным поискам нового, Ауслендер признавал первостепенное значение традиции. «Новое» искусство осмыслялось им как альтернативное (и, вероятно, приоритетное), но не единственно возможное. В настоящем параграфе рассмотрен ряд положений из цикла статей «Из Петербурга», иллюстрирующих отношение Ауслендера к истории, традиционному сценическому искусству, историческим постановкам «Старинного театра», а также к феномену «стилизации».

Уже в I заметке, обращаясь к балетному репертуару Мариинского театра, Ауслендер отдал должное «спокойному, невозмутимому академизму», который «может быть и есть настоящее, живое лицо большого, классического балета»:

> Здесь трогательны все традиции <…> расцветающие тихой, нежной жизнью <…> очарование старых вещей, преемственность жестов <…> — все это имеет свою прелесть [Ауслендер 1907а: 147][193].

Осознавая невозможность создания «нового» без подробного изучения «старого», Ауслендер неоднократно подчеркивал образовательное значение истории и искусства. Наиболее прямо, пожалуй, эта мысль была сформулирована им в обозрении постановок Александринского театра (1911):

> Совершенно невозможно представить развитие нового искусства без классического. Пусть новаторы внешне порвут всякую связь со старым, но внутренне

[193] Ср. также сочувственное отношение Ауслендера к традиционному театру на примере неудачной, на его взгляд, постановки «Грозы» в Александринском театре: «в Александринке мерзость и запустение. Для 75-ти летнего юбилея поставили “Грозу” <…> и показали свою полную неспособность донести хоть скромненький <…> огонек от пламени классического театра, который когда-то <…> пылал на разрушенном ныне алтаре» [Ауслендер 1907а: 147]. По словам Ю. К. Герасимова, «в пору сотрудничества в “Золотом руне” он <Ауслендер. — *А. С.*> постоянно писал о “мерзости запустения” Александринского театра, пренебрежительно отзывался об Островском» [Герасимов 1979: 42]. Это не совсем так: в заметках «Из Петербурга» Александринский театр упоминается лишь единожды, а драму Островского Ауслендер описал как «трогательную, горящую каким-то непомеркнувшим и для нас светом», пренебрежительно отозвавшись лишь о постановке. Ср. также более поздний отзыв Ауслендера об Островском: «Нам дорог Островский по той неутомимой любви к жизни, ко всем бытовым мелочам <…> которая разлита во всех его пьесах. Своеобразный мир замоскворецких и провинциальных нравов имеет <…> значение не только этнографическое, но и гораздо более общее. За чертами быта внешнего <…> скрываются черты жизненности вечной. Не говоря уж о том, что для театра еще надолго останутся живыми все эти коллизии незамысловатых по фабуле, но мастерских по распределению сцен, по яркости характеров пьес» [Ауслендер 1913а: 101].

ведь они вышли именно из этого старого искусства, пережили его и только тогда получили возможность отправиться на новые пути [Ауслендер 1911: 105].

Но и во время создания цикла «Из Петербурга» Ауслендер придерживался тех же положений, как видно на примере VIII заметки (Золотое руно. 1908. № 3–4), содержащей рецензию на спектакли «Старинного театра», рассуждения о «Бесовском действе» Ремизова и стилизации. С первых строк Ауслендер задал концептуальную рамку, утверждая, что «хорошим тоном истинного эстетизма» является «любовь к старине», и потому подлинные эстеты всегда «что-нибудь изучали или собирали из веков прошедших» [Ауслендер 1908г: 117]. Отталкиваясь от этого тезиса, критик обратился к «мало кем замеченным спектаклям старинного театра», устроители которого «добросовестно справились» с «почтенной педагогической задачей» [Там же].

Действительно, постановки «Старинного театра» во многом оказались педагогическими, хотя не без оговорок. В декабре 1907 г. Н. Н. Евреинов, Н. В. Дризен и М. Н. Бурнашев представили «две программы, поставленные по текстам сочинений для сцены, сохранившимся с XI–XV вв.» и «бытовавшим в Европе на протяжении пяти веков» [Рудницкий 1990: 19–20][194]. По словам К. Л. Рудницкого, для выполнения первостепенной задачи, «точной — до мелочей — реконструкции», организаторы провели основательную исследовательскую подготовку, для чего «побывали в Париже, Кельне, Нюрнберге, Мюнхене», где «собирали ценные сведения по истории сценического искусства средневековья» [Там же: 20]. Экспедиция была необходима для достижения заявленной в «Проспекте спектаклей “Старинного театра”» цели:

путем ряда исторических спектаклей представить в хронологической последовательности не только историю драматической литературы, но и эволюцию сценической постановки <…> Археологическая и историческая правдивость <…> передача духа и характера эпохи <…> должны иметь решающее значение <…> Является даже существенным <…> представить в связи с «лицедейством» на сцене и отношение к последнему зрителя соответствующей эпохи [Проспект].

Таким образом, организаторы изначально преследовали скорее просветительские, нежели художественные цели, о чем впоследствии вспоминал Э. Старк — один из участников собраний у Дризена. В монографии о «Старинном театре» Старк отмечал, что утвержденные на собраниях задачи превращали театр «в своего рода орудие просвещения, а это сообщало всему предприятию характер утонченной культурности» [Старк: 11]. Но несмотря на приложенные усилия, устроители столкнулись с рядом сложностей: им не удалось собрать сведений об актерской технике,

[194] Подробнее о «Старинном театре» см. [Рудницкий 1990; Ряпосов; Старк; Джурова; Лисакова; Никитина].

а «реконструировать старинные сценические площадки было затруднительно по соображениям чисто техническим» [Рудницкий 1990: 21].

Для художественного оформления постановок были приглашены художники «Мира искусств», чьи декорации сыграли важную роль в формировании общественного восприятия спектаклей. По словам Рудницкого, художники могли «дать в лучшем случае стилизацию “под старину”, а отнюдь не <…> музейно-точное воспроизведение декораций и костюмов далекого театрального прошлого», в результате чего на сцене обнаружилось «противоречие между эстетизмом стилизации <…> и целями <…> “музейной” реконструкции старинных представлений (о которой мечтали режиссеры)» [Там же: 21, 23].

Образовавшийся диссонанс не ускользнул от взгляда современников. В. Мейерхольд, например, утверждал, что «Старинный театр» «пренебрег изучением старой техники и, призвав современного художника-стилизатора, заставил его для подлинных образцов средневекового театра изготовить фоны, подчиненные свободной композиции» [Мейерхольд 1968: 190]. Полагаем, что Ауслендер осознавал названное противоречие, но симпатизируя идее исторических постановок, подчеркивал в рецензии их «поучительную», а не художественную функцию. Первый спектакль — мистерия «Три волхва», поставленная по тексту XI в., — Ауслендер назвал «недурным воспроизведением шаблона исторических постановок художественного театра», добавив, что «для музейной демонстрации большего, пожалуй, и не требовалось» [Ауслендер 1908г: 118]. В том же ключе он отозвался о следующем за мистерией миракле XIII в. «Действо о Теофиле» Рютбефа (курсив наш):

> Каждая интонация, каждый жест казались строго проверенными по каким-то архивным документам. Конечно, *искусства тут было немного* и актеров, пожалуй, с большим успехом заменили бы хорошо приспособленные манекены, *но ведь и все это было скорее не театр, а историческая лекция* [Там же].

Критик похвалил «прекрасные декорации» Билибина, выдержанные, по словам Старка, «в стиле миниатюр XII века» [Старк: 20][195]. Сценическое пространство было разделено на три яруса: «внизу — ад с чертями, наверху — рай с ангелами, посредине — земля с людьми» [Рудницкий 1978: 21]. На тот факт, что «для представления этого “миракля” совершенно неправильно была употреблена трехъярусная сцена», указывали Е. В. Аничков и А. Н. Кремлев [Кремлев: 152], однако Ауслендер тактично умолчал о несоответствии декораций задачам исторической реконструкции. Он сосредоточился на объяснении сформулированной в «Проспекте» цели представить «эволюцию сценической постановки», для чего объединил два упомянутых спектакля и поставленную во второй вечер «Игру о Робене и Марион» в единый цикл. Согласно концепции критика, «Три волхва»

[195] По мнению Т. С. Джуровой, декорации И. Я. Билибина являли «древнерусский “лубок”» [Джурова: 102].

отражали стадию, когда «театральное действо нераздельно с действом религиозным»; «Действо о Теофиле» представляло «вторую ступень средневекового театра, уже отделившегося от действа богослужебного, но еще близкого к нему»; наконец, в «Игре о Робене и Марион» «отлученные от церкви комедианты перенесли театр с высокого, но слишком узкого амвона в просторную залу герцогского замка» [Ауслендер 1908г: 118].

В действительности второй вечер открывался постановкой моралите XV в. «Нынешние братья», за которой следовала пастурель Адама де ла Аля (XIII в.) «Лицедейство о Робене и Марион», а в заключение программы были представлены два фарса XV–XVI вв. «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче» Жана Дабонданса [Старк: 27]. Ауслендер остановил внимание лишь на трех спектаклях, демонстрирующих заявленную организаторами цель показать эволюцию театра. О просветительском значении спектаклей, помимо Ауслендера, писали и другие критики. Так, А. Р. Кугель заявлял, что «по поучительности» постановки «Старинного театра» — «едва ли не самое интересное явление в жизни театра за последнее время» [Кугель 1907в: 847]. И. Бороздин в рецензии о московских гастролях труппы отмечал, что дирекция «привлекла к делу солидные научные, литературные и художественные силы и, пристально всмотревшись в старину, дала ряд любопытных и красивых реставраций», причем «трудность поставленной задачи в значительной степени искупает пробелы и передержки» [Бороздин: 96].

Солидарность Ауслендера с критиками традиционного лагеря, подчас заметная и в рецензиях на спектакли Мейерхольда, свидетельствует о его стремлении к объективности, которой он не был готов жертвовать в угоду модернизму или другому современному течению в искусстве. К такой объективности, основанной на по возможности научном подходе, Ауслендер не только стремился в собственных произведениях, но и призывал других критиков, как было показано на примере полемики с Гиппиус. Спектакли «Старинного театра» оказались близки творческим установкам Ауслендера постольку, поскольку «они провозглашали необходимость обращения сценического искусства к утраченной, почти вовсе исчезнувшей театральной культуре прошлого», без которого невозможно не только создание «нового» театра, но и критическая оценка современных постановок [Рудницкий 1990: 24]. К культуре прошлого обращены и рассказы «Золотых яблок», исторический фон которых разрабатывался с учетом научных материалов. В отличие от организаторов «Старинного театра», Ауслендер не стремился воссоздать художественные образцы прошлого, однако и его произведения предполагают бережное отношение к истории и не лишены поучительности.

Отзыв Ауслендера о «Старинном театре» иллюстрирует его изначальный тезис о связи искусства и любви к старине, равно как и следующая за ним полемика с критиками, расценившими «Бесовское действо» Ремизова как «стилизацию». Знакомство с историческим контекстом, по мнению Ауслендера, служит залогом художественной разборчивости зрителя,

в том числе и в образцах «нового» искусства. Критик подчеркивал, что спектакли «Старинного театра» оказались особенно своевременны

> как раз теперь, когда все вкось и вкривь заговорили о стилизации, когда г. Чуковский с видом знатока объявил, что Валерий Брюсов в «Огненном Ангеле» «воссоздает музыкой речи и жестами мыслей стиль германского XVI века», а г. Горнфельд («Столичная Почта», № 240) не без ядовитой скромности заметил ему, что ни он, Чуковский, ни он, Горнфельд, ни читатели их обоих не знают этого стиля; когда невежество не только критиков, но и самих воссоздателей различных эпох <…> покрывается только апломбом [Ауслендер 1908г: 117].

Не раз причисленный рецензентами к лагерю «стилизаторов», Ауслендер привел несколько примеров необоснованного использования этого термина, ошибочно объединяющего обращенные к прошлому произведения под общим титулом «стилизации». Причиной такой неразборчивости критик считал недостаток историко-литературной эрудиции и потому призвал «немножко подучить публику», чтобы она могла «разобраться, где воссоздание, где живое творчество в рамках прошлого, а где просто кустарное производство модных безделушек с сногсшибательными деталями из нехитрых источников» [Там же: 117].

Очевидно, что из трех названных способов обращения с историческим материалом — 1) «воссоздание», 2) «живое творчество в рамках прошлого» 3) «кустарное производство модных безделушек» — спектакли «Старинного театра» претендовали на «воссоздание». Такие образцы искусства Ауслендер наделял просветительским значением, необходимым и для различения двух других способов. В качестве примера творчества, основанного на втором способе работы с историческим материалом, Ауслендер привел недавнюю постановку «Бесовского действа», о котором ему «пришлось выслушать и прочитать десяток глупых умностей»:

> И те, кто ругал, и немногие хвалившие эту вещь сходились на одном, что это, несомненно, — воссоздание какого-то уже раньше бывшего рода театральных представлений <…> И везде глубокомысленные слова: «воссоздание, лубок, стилизация» [Там же: 118][196].

Возражая критикам, определившим «Бесовское действо» как воссоздание старинного жанра, Ауслендер сравнил «Действо» Ремизова с «Действом о Теофиле», т. к. «если бы когда-нибудь существовало действительно действо, которое будто бы воспроизвел Ремизов, то <…> в общем по всему строению оно соответствовало бы действу о Теофиле и было бы в истории литературы и театра занесено в одну с ним рубрику» [Там же]. Указав на ряд коренных различий между ремизовской пьесой и «церковной проповедью, переложенной для живости в разговорную форму», критик заключил,

---

[196] Ср. в рецензии Н. Репнина: «Это — стильная, не везде, впрочем, одинаково удачная подделка под старину, своеобразная переработка старинных апокрифов» [Репнин]. Такого мнения придерживаются и некоторые исследователи: «“Бесовское действо” было декадентской стилизацией русской старины» [Рыбакова 1971: 169].

что «не только общего между ними ничего в главном нет, но различны они по самому существу своему совершенно» [Там же: 118–119]. Более того, сама идея о воссоздании исторического образца опровергается многочисленными и очевидными авторскими «вольностями», которых не могло быть в средневековом произведении:

> Если бы Ремизов, такой знаток старых форм, захотел подделать действо XVII века, разве он позволил бы себе такие неточности, как закалывание хвоста у дьяволов английской булавкой, как совершенно бытовые разговоры чертей о смерти, ушедшей в баню, строго реалистические сцены между привратником и странником и так без конца ошибки, ошибки и ошибки [Там же: 119].

По мнению Ауслендера, выбрав для своего произведения форму действа, Ремизов «вложил в него свое содержание», оставаясь далеким от идеи воссоздания старинного образца или «ставшей последней модой, так называемой стилизации» [Там же]. Очевидно, что критик отнес «Бесовское действо» к категории «живого творчества в рамках прошлого», на что он косвенно указывал уже в рецензии на постановку театра Комиссаржевской[197]. Заметим, что суждения Ауслендера оказались ближе к современному научному пониманию «Бесовского действа», чем оценка критиков, назвавших пьесу лубком и стилизацией. Как отметила А. М. Грачева, «ремизовские произведения, органично связанные с древнерусскими памятниками — не “воскрешения”, не “стилизации”, не “реконструкции”» [Грачева 2000: 322][198].

Ауслендер не раскрыл, «что представляет вообще из себя <…> так называемая стилизация», но ясно выразил, что она подразумевает наличие стилизуемого образца (что согласуется с современным научным представлением, см. п. 1.2). Отталкиваясь от этого тезиса, критик оспорил «противоречивую» и «требующую опровержений на каждой строчке» статью Горнфельда [Ауслендер 1908г: 119]. На ироническое замечание Горнфельда, — «пусть исчезнут греческие трагики — г-жа Щепкина-Куперник воскресит Эсхилла», а «если у нее не хватит времени или даже искусства», «то ей поможет маг и волшебник стилизации Сергей Ауслендер», — Ауслендер не менее иронично возразил, что если бы Горнфельд сравнил

> все роды стилизаций с их историческими подлинниками: античную трагедию Вячеслава Иванова, языческие гимны Яриле Городецкого; роман XVIII в. Кузмина, мои новеллы, сказки Ремизова, <то он, Горнфельд. — *А. С.*> увидел бы,

---

[197] Ср.: «И все это не кабинетные потуги заплесневевшего археолога, знатока и гробокопателя. Все это живет яркою, то нежною, то печальною, то смешною, то страшною жизнью. Живая Смерть, живой живот, живые дьяволы, потому что истинный талант вдохнул в них жизнь, которую не подделать никакими знаниями, никакими тонкостями деталей» [Ауслендер 1908б: 78].

[198] Ю. К. Герасимов считает, что в «Бесовском действе» предметом изображения было «восприятие мира участниками и зрителями действа, для которых одинаково реальны были ангелы, люди и бесы», преломленное в «народном мифологическом сознании» [Герасимов 1994: 183].

что никогда не существовало подлинников, которые будто бы пытаемся мы воссоздавать [Там же: 120].

Полагаем, что метод обращения с историческим материалом, использованный названными авторами, Ауслендер считал близким собственному. Никто из них не ставил цели «подделывать исторические документы», а обращение к различным эпохам и культурам в их творчестве обусловлено интенцией «облечь в них свои замыслы» [Там же]. Писатель наглядно объяснил, почему его творчество не имеет ничего общего со «стилизациями», хотя его голос не был услышан. Основанное на «любви к старине» использование истории и образцов искусства в качестве материала для достижения собственных художественных целей Ауслендер называл «живым творчеством в рамках прошлого», причисляя к этой категории собственные произведения. Столь же важной, как история, критику представлялась и связь с традицией, выражающаяся в учитывании опыта предшественников, в частности, Пушкина. Как видно, сформулированные Ауслендером теоретические положения получают подтверждение в его рассказах и согласуются с результатами анализа «Золотых яблок». Подводя итог, отметим, что критический цикл «Из Петербурга» дополняет представление о положении Ауслендера в журнальной междоусобице и его моральных принципах; об отношении писателя к «новому» театру Комиссаржевской и Мейерхольда и «Старинному театру»; а также о его взглядах на «стилизацию».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе рассмотрен начальный этап творческого становления С. А. Ауслендера, охватывающий 1906–1908 гг. Итогом названного этапа стала публикация сборника рассказов «Золотые яблоки», обобщившего результаты творческих исканий писателя и поднявшего их на более высокий уровень осмысления, что выразилось в тщательно продуманной композиции книги, превратившей разрозненные элементы в интегрированный текст и цельное творческое высказывание. Анализ прозы и критики выбранного периода позволил скорректировать сложившееся в науке представление об Ауслендере как «стилизаторе» и «подражателе М. Кузмина».

Первый пункт вообще не выдерживает критики. Сам Ауслендер протестовал против причисления себя к стилизаторам и против сложившейся в критике тенденции относить к стилизации почти любое произведение не о современной России. Анализ показал, что область стилизации у Ауслендера максимально редуцирована и относится к отдельным приемам или словам-сигналам. Это не оказывает влияния на основной стиль писателя и даже не создает ориентации на определенный объект стилизации, поскольку область референций в тексте слишком разнородна. Из стилизации как явления поэтики оказывается изъята фундаментальная основа — стилистическая ориентация текста на образец. Что же касается соответствия типу модернистской «стилизации», ориентированной на искусство в целом и являющейся синонимом «стиля модерн» (З. Г. Минц), то, как справедливо заметил Н. А. Богомолов, такая «стилизация» в сущности бессодержательна как научный термин и обозначает любой индивидуальный стиль, насыщенный разнородным (а не однородным, как в подлинной стилизации) «чужим словом».

Критический подход к представлению об Ауслендере «как подражателе Кузмина» тоже принес противоположный ожиданиям результат: несмотря на пятнадцатилетнюю разницу в возрасте Ауслендер начал формироваться как писатель раньше и даже успевал выступить в том или ином издании прежде Кузмина. Сотрудничество дяди и племянника порой принимало формы соавторства: Кузмин предлагал Ауслендеру стихи, иногда заглавия с именами героев, чем можно отчасти объяснить элементы стилизации именно в заглавиях (название повести о Луке Бедо и цикла новелл из «занятной книги любовных и трагических приключений», для которой Кузмин и сам, вероятно, хотел написать новеллы). Однако оба автора стремились к творческой оригинальности и неприязненно относились к попыткам усмотреть сходство в их произведениях (наиболее яркие случаи связаны, по-видимому, с тем, что оба переписывались с редакциями с одного адреса). Сопоставление повестей Кузмина («Эме Лебеф») и Ауслендера («Лука Бедо») наглядно демонстрирует принципиальную разницу двух авторов: оба текста относятся к авантюрному жанру и описывают приключения выходца из третьего сословия Франции XVIII в., но на этом общем фоне

разительными становятся отличия: герой Кузмина почти сразу покидает Францию и оказывается вовлечен в приключения фантастического толка; герой Ауслендера попадает в Париж и в гущу исторических событий; текст Кузмина — непрерывный поток самых невероятных событий, обрывающихся на самом интересном месте; текст Ауслендера — довольно последовательное жизнеописание с пропусками, но с ясным финалом. Сам Кузмин отметил принципиальное отсутствие у племянника ориентации на его иронический стиль. Закономерно, что в ходе анализа повести обнаружились реминисценции не столько из «Эме Лебефа», сколько из других произведений Кузмина. Это не отменяет естественного взаимодействия двух авторов, в частности, использования дневников Кузмина как источника фактов и положений для создания фабул. Важно, однако, что значительная часть использованных записей служила лишь для освежения собственной памяти.

Характерной особенностью организации художественных текстов Ауслендера является сочетание исторического, литературного и биографического материала, позволяющее создать сложный и многогранный образ, способный быть прочитанным на нескольких уровнях и в то же время содержащий целостную авторскую концепцию. Одним из первых образцов такой поэтики стал рассказ «Записки Ганимеда», в котором историческое повествование строилось на основе психологического опыта, накопленного в ходе участия Ауслендера в художественном кружке «Гафиз».

Ауслендер пытался занять достойное место в «Гафизе», и «Записки Ганимеда» были наиболее решительным заявлением своей позиции по обсуждаемым в кружке вопросам, связанным с философией платоновского эроса как источника мудрости и движущей силы мирового развития. Не склонный к открытой полемике Ауслендер высказался о деятельности кружка в художественной форме. Не исключено, что его волновала оторванность проблематики заседаний «Гафиза» от более актуальной общественной повестки, поскольку сам он еще не совсем освободился от политизированности (Л. Д. Зиновьева-Аннибал называет его социал-демократом). С другой стороны, ему претили эротические игры в мужском кругу с единственной дамой, годящейся ему в матери. Именно в диалоге с Клио (образ, отсылающий к Зиновьевой-Аннибал) герой Ауслендера высказывает протест против имитации эроса, не способствующей его познанию и тем более обретению мудрости.

Биографический пласт в «Записках Ганимеда» сложно переплетается с отсылками к художественным и философским источникам (творчество Гете, диалоги Платона и т. п.), а создание текста, допускающего как историческое, так и аллюзионное (вплоть до конкретных лиц) толкование, было не только литературной игрой, но и выражало программный творческий метод Ауслендера. Герой рассказа разрывается между привязанностью к «тайному обществу» и внутренним недовольством, что приводит его к самоубийственному решению донести на общество и погибнуть в результате погрома, учиненного революционной толпой. Такой финал

не отменял личной привязанности Ауслендера к членам «Гафиза» и Зиновьевой-Аннибал, которой писатель впоследствии посвятил эмоциональный некролог.

Однако гораздо естественнее он ощущал себя в более молодом кругу — среди актрис театра В. Ф. Комиссаржевской, с которыми проводил время вместе с С. Городецким и А. Блоком. Впечатления от участия в околотеатральном «кружке» Ауслендер вновь использовал для решения творческих задач, продолжив осмысление путей и возможностей реализации любви через призму поворотных эпох мировой истории. Авторская концепция получила целостное выражение в сборнике «Золотые яблоки», составленном из рассказов 1906–1907 гг. Стройная и симметричная композиция книги позволила писателю изобразить формы любви в историко-культурном становлении и преображении.

Согласно историко-географическому принципу, сборник состоит из «французского» цикла, «английской» новеллы, «итальянского» цикла и «античной» повести. С точки зрения образа протагониста, расположение рассказов обнаруживает упорядоченность типа «АБВ АБВ АБВ». Первый, центральный и последний тексты дублируют основной элемент структуры, образуя смысловую связь в духе «тезис-антитезис-синтез». В свою очередь, крупные циклы и финальная повесть изображают удаленные во времени и пространстве эпохи, между которыми проводятся параллели, раскрывающие основную тему. Обратное течение времени подчинено изображению любви в разных культурах, от революционной Франции до античности. Забвение античного понимания любви с течением времени отдаляет человечество от возможности соединения Афродиты земной и небесной, приводя ко все более трагическим последствиям.

Первый рассказ-«фрагмент» («Бастилия взята») выражает максимальное удаление человечества от античного идеала: юный и невинный аристократ усердием опытного маркиза попадает в особый театр, где приходит конец его любви к Фелисите — в объятиях опытной куртизанки. «Грехопадение» героя характеризует нравственное состояние всего аристократического сословия, подсвечивая причины взятия Бастилии, на которое наивный герой не обратил никакого внимания.

Второй рассказ — «Вечер у господина де Севираж» — повествует о парижском бомонде, застигнутом революцией. Бывшие аристократы — члены ордена «Братьев Св. Иоанна» — собираются в «маленьком домике», где возводят в культ прошлую беспечную жизнь и говорят «о покойных друзьях, как о живых». Стремление к исчезнувшему подводит большинство братьев под нож гильотины, но главный герой, принявший действительность, сохраняет жизнь. Верность аристократов своим иллюзиям гротескно отражает историческую реальность, тщательно изученную писателем. В рассказе названы как точные реалии эпохи (Друг Народа, герцог Куаньи, «австриячка», улица Дофина, Фруктидор и т. д.), так и детали событий, типологически схожих с действительными (дело Катрин Тео, заговор Красных рубах).

В основе сюжета третьего рассказа — «Литания Марии девственнице из Каенны» — лежат два известных события: убийство Ж.-П. Марата Шарлоттой Корде и предполагаемая попытка аналогичного убийства Робеспьера юной Сесиль Рено. Обе на момент казни были девственницами. В рассказе, написанном «по заказу» и посвященном Л. Д. Блок, использованы исторический и биографический опыт автора, связанный с его участием в околотеатральном «кружке». Вынесенная в заглавие характеристика Шарлотты («девственница»), вероятно, обыгрывает особенности супружеской жизни прототипа блоковской Прекрасной Дамы. По словам Д. М. Магомедовой, Блок стремился выстроить брачные отношения с женой «как плотскую аскезу», и «переход от духовного союза к гармонической полноте любви <…> оказался почти невозможен» [Блок-Менделеева: 4, 8]. Миссия Л. Блок ограничивала ее любовный потенциал платонической сферой, и Ауслендер нашел возвышенный исторический аналог в виде прославленной «девы-Эвмениды». Печальная участь ее последовательницы Сесиль Рено оттеняет опасность принесения личной жизни в жертву высокому идеалу. Несмотря на дружеские отношения с Блоком, Ауслендер не исповедовал символистского мистицизма и отделял жизнь от искусства.

Повесть «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо» завершает «французский» цикл, объединяя и заново пересматривая темы предыдущих рассказов, но уже с позиции представителя мещанства. Ауслендер вновь использует «гафизовский», околотеатральный и домашний опыт, а также источники, освещающие подлинные исторические события (штурм дворца Тюильри 10 августа 1792 г.). Ряд аллюзий на художественные произведения (Пушкина, Кузмина, Брюсова, аббата Прево) усложняет образы Ауслендера, а использование биографического материала и отсылки к современным событиям проводят параллели между революционной Францией и Россией начала XX в. Значимыми для сюжета оказываются подвижность героя и его пребывание в пути, причем путешествие совершается не только в пространстве, но и в общественной и духовной сферах: Лука оказывается в среде студентов, бродячих актеров, утонченных аристократов, тайных обществ, королевской семьи и т. д., что мотивирует его внутреннее развитие и финальное преображение с новым обретением «корней» и семейного счастья. В рамках «французского» цикла это единственный текст, указывающий выход из революционного террора, и это — эпикурейский идеал частной жизни и счастливого труда в своем «саду», воспетый А. Франсом, одним из учителей Ауслендера (см. книгу его эссе «Сад Эпикура», 1907, изданную на русском в 1908 г.). Не исключено, что финал повести — своеобразная семейная утопия — выражал и собственный идеал семейного счастья автора.

Расположенная в центре книги «английская» новелла «Валентин мисс Белинды» составляет сюжетную антитезу первому рассказу «Бастилия взята». В обоих текстах невинный герой сталкивается с куртизанкой, но студент Оксфордского университета, в отличие от французского аристократа, проявляет английскую сдержанность. В новелле обыгран

шекспировский мотив из песни Офелии: по сюжету песни девица теряет невинность в день Св. Валентина, но герой Ауслендера сохраняет ее. В соответствии со старинным обычаем он предлагает Белинде «свои услуги в качестве защитника и Валентина». Чистота его намерений пробуждает в актрисе-куртизанке подлинное чувство, и она поверяет юному гостю свою честь. Таким образом оказываются сопоставлены две культуры: Франции конца XVIII в. и Англии конца XVII в., где любовь еще сохранила свою платоническую составляющую и рыцарские традиции. Историческая фундированность новеллы обеспечена, в частности, аллюзиями на репертуар Друри-Лейна конца XVII в. и черты действительных актрис той эпохи. Согласно ряду источников, высший свет английского общества в жизни руководствовался моделями «распущенной комедии», что представлено в диалоге поклонников актрисы. На этом фоне (в значительной мере универсальном для всех эпох) главный герой резко выделяется своим серьезным отношением к любви, затмевающем для него экономическую «основу» жизни актрисы.

За «Валентином» следует «итальянский» цикл, состоящий из трех произведений, действие которых происходит в Италии времен Возрождения. Первый из них — посвященный Кузмину рассказ «Прекрасный Марк», в котором куртизанка пытается соблазнить избегающего женской любви и религиозно настроенного графа Марка. Очарованная прекрасным юношей, она испытывает настоящее чувство, но поддавшись душевной лени и радуясь успеху аферы, упускает возможность истинной любви. Образ дяди Марка, оплачивающего услуги сводни, может быть спроецирован на адресата посвящения, также пекущегося о любовных делах своего племянника. Рассказ содержит ряд отсылок к итальянскому путешествию Кузмина и обыгрывает отмеченное А. В. Лавровым и Р. Д. Тименчиком сочетание «религиозного экстаза» с «эротическим умилением», вновь постулируя отказ Ауслендера от попыток постижения любви через эротику. Религиозный экстаз в Марке побеждает, и куртизанка вынуждена уступить Богородице. Аллюзивно намеченная связь Марка и Девы Марии предвосхищает эксплицированный сюжет любви смертного юноши и Афродиты в финальной повести.

Следующая новелла — «Месть Джироламо Маркезе» — представляет противоположный Марку образ жестокосердного и самовлюбленного поэта и подеста, утоляющего свои страсти. По части похоти Маркезе превосходит даже французских маркизов (сближает их и любовь к театру). Уязвленный отказом Беатриче, Маркезе подсылает к ней красавца Джованни, который соблазняет и отравляет ее. Смерть Беатриче становится материалом для элегий Маркезе, принесших ему очередной лавровый венок. Написанная за неделю до посещения Ауслендером редакции «Весов» новелла метила в брюсовское отношение к объекту любви как к литературному материалу. Одним из импульсов к созданию новеллы послужила инициированная «Весами» междоусобица модернистских изданий, затронувшая Кузмина и Ауслендера. В образе поэта Маркезе Ауслендер использовал черты

Брюсова, почерпнутые из его творчества и свидетельств общих знакомых. Вероятно, предложенная редактору «Весов», новелла содержала скрытую карикатуру на него и его методы ведения литературной войны. Публикация в «Весах» не состоялась, но во время посещения редакции Ауслендер познакомился с любовницей Брюсова Н. Петровской, с которой у него вскоре завязался роман, оказавшийся важным для творчества писателя.

Одним из литературных отражений этого романа стал заключительный текст «итальянского» цикла — «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике» — опубликованный в «Весах» с посвящением Петровской. В «Корабельщиках» на сюжетном уровне своеобразно представлена и оппозиция Москвы и Петербурга, выраженная в аспекте темперамента — как оппозиция страстных москвичей и невозмутимых петербуржцев. Анжелика, влюбленная в юного Феличе, решается на ложь, чтобы остаться с ним наедине. Герои попадают на корабль, где девушка становится объектом преследований философа Коррадо, по ночам подглядывающего за героями в щель в стене каюты. В результате Анжелика и Коррадо, ослепленные страстью, бросаются за борт, а невозмутимый Феличе сохраняет жизнь и книгу, с которой отправился в путь. Образ Коррадо проецируется на Брюсова, «подглядывавшего» за романом Петровской и Ауслендера через ее письма. Образ Анжелики, соответственно, проецируется на Петровскую, а образ Феличе — на самого Ауслендера, представленного в письмах Петровской к Брюсову невинным ребенком, не способным на страсть. Существенную роль в повести играют и тщательно проработанные источники, в том числе и новеллистические.

Финальный текст сборника — посвященная В. П. Веригиной идиллическая повесть «Флейты Вафила» — повествует об идеальном, но вынесенном за рамки земной жизни соединении любви земной и небесной. Критики, однако, увидели в нем пропаганду нетрадиционного решения полового вопроса. Герой повести Вафил, подкидыш и прекрасный юноша, самим своим существованием доставляет бескорыстную радость всем окружающим. Страдают от него только девушки, которые надеются сделать его своим и стать его единственной возлюбленной. При всем желании, Вафил не способен утолить их печали и страдает от своей инаковости, в которой, как выясняется, сказалась его божественная избранность: на земле он не способен полюбить никого в отдельности. На празднике он исполняет роль любимца Афродиты Адониса, а в финале повести становится действительным избранником богини, сделавшей его своим женихом и забравшей в небесную обитель. Мифологическая насыщенность текста поддержана вполне традиционной трактовкой любви как преобразующей и возносящей силы. С этой точки зрения, судьба Вафила напоминает судьбу мифологического Ганимеда, любовью Зевса вознесенного на Олимп, и слова Диотимы о том, что Эрос следует за Афродитой и возносит человека к созерцанию прекрасного [Платон: 196, 207].

Центральная тема сборника получает разрешение в античной идиллической обстановке, когда красота понималась как отражение божественного

начала, а любовь к красоте — как способ приобщения к божественному. Диахронически этот первоначальный образ описан как постепенно деградирующий, но читатель книги, напротив, совершает своеобразное восхождение к нему и истокам гармоничной любви, в которой нет ничего низкого: и тело, и душа, и дух находятся в гармонии. По-своему эта триада трижды отражена в девятичастной композиции книги. Тройственность поддержана и количеством рассказов, адресованных женщинам. Концепция писателя предельно ясно выражена героем его более поздней «Пасторали» (1910):

> Грех и мучительство только в одном, когда Афродита небесная не соединяется с земной. Когда же любишь человека всего <…> когда нет тягости одного только плотского влечения и вместе с тем бесстрастия простой дружбы, тогда все легко и чисто [Ауслендер 1910в: 30].

Анализ «Золотых яблок» позволил описать характерные особенности поэтики Ауслендера, сочетающего работу с историческим, литературным и биографическим материалом. В этом Ауслендер следует за методом Пушкина, описанным в его литературоведческой статье об «Арапе Петра Великого», — он знает много, но воссоздает эпоху посредством «нескольких небрежно брошенных деталей» и оживляет ее, вплетая в текст личный, глубоко пережитый опыт. Ряд аллюзий на литературные произведения, с которыми Ауслендер вступает в диалог, усложняет содержание его рассказов и предоставляет ключи для их интерпретации. Несмотря на географические и хронологические отличия рассказов, «Золотые яблоки» являются целостным произведением, подводящим итог первого этапа творческой эволюции писателя.

Его литературная позиция проявилась и в художественной критике и публицистике. В споре «Весов» и «Золотого руна» он проявил независимость: если Кузмин поддался на уговоры Брюсова и вышел из числа сотрудников «Руна», то Ауслендер сам решал, в каких изданиях помещать рассказы. Не побоялся он выступить и против передового критика «Весов» 1907–1908 гг. — Антона Крайнего (З. Н. Гиппиус). Но это был его единственный выпад в литературной борьбе, вызванный причинами не столько эстетического, сколько этического характера: по части беспринципности и огульности хулы Гиппиус уже достигала высот В. П. Буренина, прикрываясь при этом знаменем «культурности». Помещенное в «Руне» «Рассуждение о старости, критических приемах и так вообще» Ауслендера насыщено аллюзиями и цитатами из статей Гиппиус, опубликованных под разными псевдонимами. Писатель указал на абсурдность ее неизменно «ругательной» позиции по отношению ко всем передовым литераторам эпохи, не подчинившимся диктату «Весов». Единичность подобного выступления позволяет говорить о нежелании Ауслендера участвовать в злободневных литературных спорах, где стороны, уклоняясь от разговора «по существу», подыскивали любые возможные упреки.

В цикле критических статей «Из Петербурга», посвященных преимущественно постановкам Мейерхольда, Ауслендер отзывался на отдельные

высказывания критиков и убедительно аргументировал свою точку зрения. Личное знакомство с режиссером и актрисами, служило дополнительным стимулом пристального интереса Ауслендера к экспериментам «нового» театра. Анализ рецензий на четыре постановки позволил описать эстетические установки и предпочтения писателя, его отношение к театру и самим пьесам. В частности, критик подчеркивал такие необходимые для пьесы качества, как интересные диалоги, наличие интриги и динамичность сюжета. Положительно расценивалось им синтетическое решение при постановке «Балаганчика»: музыка Кузмина, стихи Блока и декорации Сапунова, произведшее подлинно художественный эффект.

Открывшее сезон 1907–1908 гг. скандальное «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, посвященное зарождению любви в юношеской среде, Ауслендер ожидаемо раскритиковал за примитивную «гигиеническую» трактовку полового вопроса, подчеркнув, что любовь — тайна, доступная лишь «мудрецам и поэтам». Осудив пьесу, критик подбодрил Мейерхольда, возложив надежды на следующий спектакль, а в качестве репертуара «нового» театра предложил пьесы Метерлинка и Блока, как наиболее соответствующие задачам и возможностям режиссера.

Причину провала второй постановки («Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка) Ауслендер увидел в модернистских декорациях, музыке и игре Комиссаржевской, а Мейерхольда призвал к дальнейшей разработке новых приемов и сценических решений. Поддержка критика не была обусловлена сугубо личной симпатией, она носила принципиальный характер — идея о неустанном поиске нового, к которому критик призывал режиссера, была одной из принципиальных установок самого Ауслендера и отразилась в его рассказах. Содержание третьей пьесы — «Победа смерти» Ф. Сологуба — Ауслендер определил как «торжество мертвенной и безумной власти королевской над красотой и любовью». Разработка вечных вопросов — любви и смерти — не могла оставить равнодушным критика, особо отметившего сцену низвержения Альгисты (воплощенной любви и красоты).

В рецензии на постановку «Бесовского действа» А. Ремизова Ауслендер вновь призвал к продолжению работы по созданию «нового» театра, который «с каждой новой драмой <…> становится все необходимее». Однако после постановки «Действа» «новый» театр распался, и последующие заметки «Из Петербурга» критик посвятил литературным событиям.

Особенно ценными оказались его рассуждения об органической для искусства связи эстетики и истории. Популярное в «модернистской» литературе обращение к минувшим эпохам, породившее неразборчивость критиков, — «все вкось и вкривь заговорили о стилизации», — подвигло Ауслендера «подучить публику» и упорядочить виды художественного обращения к старине. Первый вид он назвал «воссозданием» (образцов прошлого), а в качестве примера привел постановки «Старинного театра», стремившегося показать историческую эволюцию театра. Спектакли «Старинного театра» Ауслендер сравнил с историческими лекциями,

похвалив устроителей за добросовестное выполнение педагогической задачи. Второй вид обращения к старине — «живое творчество в рамках прошлого» — критик видел в «Бесовском действе» А. Ремизова. Сравнив его с «Действом о Теофиле», Ауслендер указал называвшему его «стилизатором» А. Горнфельду, что при попытке сличения его рассказов с историческими подлинниками, которые он «будто бы пытается воссоздать», стало бы очевидным, что таковых не существует. Подробного теоретического описания «стилизации» Ауслендер не представил, однако из текста статьи ясно, что критик считал ее искусным подражанием образцам прошлого, которое у неумелого автора превращается в «модную безделушку» с «деталями из нехитрых источников» — третий вид обращения к старине. Себя он к таким не относил.

Творческое наследие Ауслендера и его биография, несомненно, представляют интерес для науки и должны быть исследованы со всей тщательностью. На примере писателя видно, что забытые литературные имена представляют отнюдь не рядовую (в смысле художественного качества) литературу и не являются всего лишь «фоном» культуры, на котором ярче проявляются творцы шедевров; они — неотъемлемая часть сложного культурного процесса XX в.[199] В настоящем исследовании рассмотрен небольшой — начальный — период творчества Ауслендера, обнаруживший незаурядную целостность и оригинальность. Надеемся, что работа достигла поставленной цели описать начальный этап писательского становления и послужит подспорьем для будущих исследований.

[199] Благодарим Л. В. Спроге за концептуальное замечание по этому вопросу.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

Автобиография: *Ауслендер С. А.* Автобиография // Писатели: Автобиографии и портреты современных русских прозаиков. М., 1928. С. 26–31.

Адамович I–XVIII: *Адамович Г. В.* Собр. соч.: В 18 т. М., 2015–…

Азов 1907а: *Влад Азов. [Ашкинази В. А.]* Театральные заметки. «Пробуждение весны» // Речь. 1907. № 220. 18 сент. (1 окт.). С. 2.

Азов 1907б: *Вл. Азов. [Ашкинази В. А.]* Театральные заметки. «Победа смерти». Трагедия Федора Сологуба // Речь. 1907. № 264. 8 нояб. С. 2, 4.

Айхенвальд: *Айхенвальд Ю. И.* [Рец. на:] Сергей Ауслендер. Золотые яблоки. Рассказы. Книгоиздательство «Гриф». 1908 г. Стр. 215. Ц. 1 руб. / Библиографический отдел // Русская мысль. 1908. Май. С. 96–97.

Амфитеатров: *Амфитеатров А. В.* Случайные рассказы. СПб., 1890.

Андреев I–VI: *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990–1996.

Аничков: *Аничков Е. В.* Реализм и новые веяния. СПб., 1910.

Апулей: *Апулей*. Амур и Психея: Сказка Апулея. СПб., 1893.

Ауслендер 1906а: *Ауслендер С. А.* Колдун // Золотое руно. 1906. № 6. С. 41–42.

Ауслендер 1906б: *Ауслендер С. А.* Порог // Вольница: Сборник. 1906. Вып. 2. С. 49–55.

Ауслендер 1906в: *Ауслендер С. А.* Праздники // Огни: Журнал изящной литературы, искусства и театра. 1906. № 2. С. 8–10.

Ауслендер 1906г: *Ауслендер С. А.* Воспоминания. (Отрывок) // Прибой. 1906. Вып. I. С. 8–9.

Ауслендер 1907а: *Ауслендер С. А.* Из Петербурга I–II // Золотое руно. 1907. № 7–9. С. 147–149.

Ауслендер 1907б: *Ауслендер С. А.* Из Петербурга III–IV // Золотое руно. 1907. № 10. С. 76–77.

Ауслендер 1907в: *Ауслендер С. А.* Из Петербурга V // Золотое руно. 1907. № 11–12. С. 107.

Ауслендер 1907г: *Ауслендер С. А.* Анархист // Проталина: Альманах. 1907. С. 31–37.

Ауслендер 1907д: *Ауслендер С. А.* [Рец. на:] М. Кузмин «Приключения Эме-Лебефа», роман в 4 частях. Украшение К. А. Сомова. СПб., Ц. 1 р. // В мире искусств. 1907. № 7–8. С. 31.

Ауслендер 1907е: *Ауслендер С. А.* Заметка о балаганах // В мире искусств. 1907. № 11–12. С. 9–10.

Ауслендер 1907ж: *Ауслендер С. А.* Песни любви // В мире искусств. 1907. № 9–10. С. 9–10.

Ауслендер 1907з: *Ауслендер С. А.* Версальские тени // Юность: Двухнедельный журнал литературы и искусств. М., 1907. № 1. С. 4–6.

Ауслендер 1908а: *Серж Гелиотропов [Ауслендер С. А.].* Рассуждение о старости, критических приемах и так вообще // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 125–127.

Ауслендер 1908б: *Ауслендер С. А.* Из Петербурга VI // Золотое руно. 1908. № 1. С. 77–79.

Ауслендер 1908в: *Ауслендер С. А.* Из Петербурга VII // Золотое руно. 1908. № 2. С. 65–67.

Ауслендер 1908г: *Ауслендер С. А.* Письмо из Петербурга VIII // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 117–120.
Ауслендер 1908д: *Ауслендер С. А.* Апропо // Весна: Орган независимых писателей и художников. 1908. № 4. С. 1–4.
Ауслендер 1909а: *Ауслендер С. А.* Письмо из Петербурга IX // Золотое руно. 1909. № 1. С. 101–105.
Ауслендер 1909б: *Ауслендер С. А.* Повесть для итальянцев. ([Рец. на:] «Яма» Куприна) // Речь. 1909. № 168. 22 июня (5 июля). С. 3.
Ауслендер 1909в: *Ауслендер С. А.* Возвращение из плена // Новый журнал для всех. 1909. № 14. Стб. 79–82.
Ауслендер 1910а: *Ауслендер С. А.* Письмо С. А. Венгерову. 26 мая 1910 г. // РО ИРЛИ. Ф. 377. Оп. 7. № 232.
Ауслендер 1910б: *Ауслендер С. А.* Улыбка прошлого. ([Рец. на:] «Любовная лирика XVIII века». Изд. «Пантеон». СПб. 1910 г., Стр. 194) // Речь. 1910. № 188. 12 (25) июля. С. 3.
Ауслендер 1910в: *Ауслендер С. А.* Пастораль // Аполлон. 1910. № 12. С. 15–44.
Ауслендер 1910г: *Ауслендер С. А.* Письмо Е. А. Зноско-Боровскому за 29 июля 1910 г. // ОР РНБ. Ф. 124 (Ваксель). Ед. хр. № 226.
Ауслендер 1910д: *Ауслендер С. А.* [Рец. на:] Новые книги. Альманах «Шиповника», книга XII, СПб. 1910 г. ст. 295, ц. 1 р. // Речь. 1910. № 126. 10 (23) мая. С. 3.
Ауслендер 1910е: *Ауслендер С. А.* [Рец. на:] Н. Гумилев. Жемчуга // Речь. 1910. № 181. 5 (18) июля. С. 3.
Ауслендер 1910ж: *Ауслендер С. А.* Проза поэта. ([Рец. на:] Валерий Брюсов «Земная ось», изд. 2-ое. Москва. 1910 год. Книгоиздательство «Скорпион». Стр. 166. Ц. 2 руб. 20 коп.) // Речь. 1910. № 300. 1 (14) ноября. С. 4.
Ауслендер 1910з: *Ауслендер С. А.* Отражение Цусимы. ([Рец. на:] Евгений Зноско-Боровский. «Крейсер Алмаз», сцены из войны) // Речь. 1910. № 130. 14 (27) мая. С. 4.
Ауслендер 1910и: *Ауслендер С. А.* Наша Комиссаржевская / Хроника // Аполлон. 1910. № 6. С. 20–22.
Ауслендер 1910к: *Ауслендер С. А.* Арап Петра Великого // Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. Пушкин. Т. IV. СПб., 1910. С. 104–112.
Ауслендер 1911: *Ауслендер С. А.* Обзор сезона 1910–1911. СПб. Александринский театр // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. IV. С. 105–110.
Ауслендер 1913а: *Ауслендер С. А.* Впечатления сезона. Александринский театр. «Доходное место» А. Островского // Ежегодник императорских театров. 1913. Вып. VII. С. 101–103.
Ауслендер 1913б: *Ауслендер С. А., Двинский.* С. А. Ауслендер о своей пьесе «Ставка князя Матвея» // Биржевые ведомости. 1913. № 13750. 13 сент. С. 3.
Ауслендер 1915: *Ауслендер С. А.* Литературные заметки. Книга злости. [Рец. на: Б. Садовской. «Озимь: статьи о русской поэзии»] // День. 1915. № 79 (877). 22 марта. С. 5.
Ауслендер 1919: *Ауслендер С. А.* Гиацинты // Сибирская речь (Омск). 1919. № 84. 20 (7) апреля. С. 1–3.
Ауслендер 1923: *Ауслендер С. А.* Мои портреты. Мейерхольд // Театр и музыка. 1923. № 1–2. С. 427–429.
Ауслендер 2005: *Ауслендер С. А.* Петербургские апокрифы. СПб., 2005.
Бекетова: *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990.

Белый 1907: *Белый А.* [Рец. на:] «Проталина». Альманах I. Под ред. Н. Я. Абрамовича и Вл. Ленского. С.-Петербург. Весна 1907 г. Цена 75 коп., «Белые ночи». Петербургский альманах. 1907. Изд-во «Вольная типография». Цена 1 р. 85 к. // Весы. 1907. № 7. С. 71–74.

Белый 1908: *Белый А.* [Рец. на:] Сергей Ауслендер. «Золотые яблоки». К-во «Гриф». Москва. 1908. Ц. 1 руб. // Весы. 1908. № 6. С. 68–69.

Белый I–XIV: *Белый А.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1994–2018.

Бенуа: *Бенуа А. Н.* Дневник художника XII // Московский еженедельник. 1907. № 51–52. С. 68–79.

Бердяев: *Бердяев Н. А*. Мутные лики. М., 2004.

Биркин 1–3: *Биркин К. [Каратыгин П. П.]* Временщики и фаворитки XVI, XVII и XVIII столетий. СПб., 1870–1871.

Блок 1–8: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963.

Блок 1927: *Блок А. А.* Письма Александра Блока к родным. Л., 1927.

Блок I–XX: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997–…

Блок-Менделеева: А. А. Блок – Л. Д. Менделеева-Блок. Переписка 1901–1917 гг. / Редкол. А. В. Лавров (научн. ред.), Е. В. Глухова, Е. В. Бронникова, В. А. Резвый; предисл. Д. М. Магомедова; послесл. Ю. Е. Галаниной; коммент. Ю. Е. Галаниной, Е. В. Глуховой, Е. Е. Чугуновой-Полсон. М., 2018.

Бороздин: *Бороздин И.* Средневековый театр. По поводу московских гастролей С.-Петербургского Старинного театра // Весы. 1908. № 4. С. 96–98.

Брюсов 1904: *Брюсов В. Я.* Вехи // Весы. 1904. № 8. С. 21–28.

Брюсов 1908: *В. Бакулин [Брюсов В. Я.].* Всем сестрам по серьгам. [Рец. на:] Белый Камень. Альманах индивидуального искусства и индивидуальной мысли. Том первый. М. 1907. // Весы. 1908. № 1. С. 93–96.

Брюсов 1911: *Брюсов В. Я.* Земная ось. Рассказы и драматические сцены. Издание третье. М., 1911.

Брюсов I–VII: *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973–1975.

Булгаков: *Булгаков Ф.* Из эпохи террора во Франции. I. Марат и Шарлотта Кордэ. II. Адам Лукс, верный ученик Ж.-Ж. Руссо // Вестник иностранной литературы. Ежемесячный литературно-исторический журнал. СПб., 1891. Март. С. 307–319.

Вебер: *Вебер Г.* История средних веков // Всеобщая история. М., 1887. Т. 7. Ч. 3.

Веригина 1961: *Максимов Д. Е., Минц З. Г.* Театральные воспоминания о Блоке В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой // Труды по русской и славянской филологии IV. Тарту, 1961. С. 304–378.

Веригина 1974: *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974.

Войтоловский: *Войтоловский Л. Н.* Сумерки искусства // Литературный распад. Книга вторая. СПб., 1909. С. 39–66.

Воротников: *Воротников А. П.* «Победа смерти» Федора Сологуба // Золотое руно. 1907. № 11–12. С. 108.

Гамлет: Гамлет: антология русских переводов: 1883–1917. М., 2006. Т. 2.

Ганимед: *Ауслендер С. А.* Записки Ганимеда // Весы. 1906. № 9. С. 15–22.

Гаршин: *Гаршин В. М.* Сочинения. М., 1955.

Гершензон: *Гершензон М. О.* [Рец. на:] Сергей Ауслендер. Золотые яблоки. М. 1908 // Вестник Европы. 1908. № 7. С. 340–342.

Гиппиус I–XV: *Гиппиус З. Н.* Собр. соч.: В 15 т. М., 2001–2012.

Горнфельд: *Горнфельд А.* [Рец. на:] Сергей Ауслендер. Золотые яблоки // Русское богатство. 1908. № 11. С. 217–218.

Городецкий: *Городецкий С. М.* Ближайшая задача русской литературы // Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания. М., 1984. С. 92–110.
Гофман: *Гофман В. В.* Ведекинд по-русски // Весы. 1907. № 10. С. 58–63.
Гумилев I–X: *Гумилев Н.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998–…
Державин: *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957.
Дмитриев 1907: *Дмитриев П.* Журнальное обозрение // Образование: Журнал литературный и общественно-политический. 1907. № 11.
Добужинский: *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987.
Достоевский I–XXX: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. СПб., 1972–1990.
Дьяконов: *Дьяконов (Ставрогин) А. А.* Александр Блок в театре Комиссаржевской // О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма. М., 1965. С. 81–116.
Загуляев: *Загуляев М. А.* Русский якобинец. Странная история. СПб., 1884.
Гете: *Гете И. В.* Западно-Восточный диван. М., 1988.
Зотов: *Зотов В. Р.* Калиостро: его жизнь и пребывание в России. Исторический очерк // Русская старина. 1875. Т. XII. Январь. С. 50–83.
ИВ 1880: *Иф…л [Герье В. И.].* Современная историография. Франция. Эпоха революции // Исторический вестник. 1880. Т. 3. Сентябрь. С. 159–175.
ИВ 1891: Исторические мелочи: Князь Бисмарк и принц Наполеон в 1866 г. — Тайны Оленьего парка при Людовике XV. — Из истории белил и румян // Исторический вестник. 1891. Т. 44. Май. С. 501–509.
ИВ 1901: Магия и массонство во Франции XVIII века / Заграничные исторические новости и мелочи // Исторический вестник. 1901. Т. 85. Август. С. 724–735.
ИВ 1903а: Мария-Антуанетта на общественных маскарадах / Заграничные исторические новости и мелочи // Исторический вестник. 1903. Т. 91. Март. С. 1179–1183.
ИВ 1903б: Герцогиня Портсмут и Карл II / Заграничные исторические новости и мелочи // Исторический вестник. 1903. Т. 92. Апрель. С. 360–370.
Иванов I–IV: *Иванов Вяч. И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974.
Измайлов: *Измайлов А. А.* Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910.
Илиада: *Гомер.* Илиада / Пер. Н. И. Гнедича. 2-е изд. стереотипное. СПб., 2008.
Кабанес-Насс: *Кабанес О., Насс Л., Фуллье А.* Революционный невроз. М., 1998.
Казот: Казотово предсказание // Вестник Европы. 1806. Ч. 29. № 19. С. 201–209.
Карамзин I–II: *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964.
Комиссаржевская 1907: В. Ф. Комиссаржевская о своем театре и его новых путях // Обозрение театров. 1907. № 69. 9 фев. С. 5–8.
Комиссаржевская 1964: Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы / Ред.-сост. А. Я. Альтшуллер. Л.; М., 1964.
Кондратьев: *Кондратьев А.* Афродита-Заступница // Золотое руно. 1906. № 7–9. С. 120а–120б.
Кремлев: *Кремлев А. Н.* Попытка реставрации средневекового театра. (Окончание) // Театр и искусство. 1908. № 8. С. 151–153.
Кугель 1907а: *Homo novus [Кугель А. Р.].* Заметки // Театр и искусство. 1907. № 38. С. 620–622.
Кугель 1907б: *Homo novus [Кугель А. Р.].* Хроника / Драматический театр // Театр и искусство. 1907. № 49. С. 815.
Кугель 1907в: *Кугель А. Р.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 845–847.

Кугель 1907г: *Кугель А. Р.* Драматический театр («Бесовское действо» над некиим мужем, а также прение живота со смертью А. Ремизова) // Русь. 1907. 6 дек. № 327. С. 5.
Кузмин 1905: *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907. Предисл., подготов. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000.
Кузмин 1906: *Кузмин М. А.* Повесть об Елевсиппе, рассказанная им самим // Золотое руно. 1906. № 11–12. С. 68–79.
Кузмин 1907а: *Кузмин М. А.* Драматический театр В. Ф. Коммисаржевской. Сезон 1906–1907 г. // Весы. 1907. № 5. С. 97–99.
Кузмин 1907б: *Кузмин М. А.* Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер // Золотое руно. 1907. № 1. С. 37–38.
Кузмин 1908: *Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915. Предисл., подготов. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005.
Кузмин 1910а: *Кузмин М. А.* О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. С. 5–10.
Кузмин 1910б: *Кузмин М. А.* Художественная проза «Весов» // Аполлон. 1910. № 9. С. 35–41.
Кузмин 1910в: *Кузмин М. А.* Заметки о русской беллетристике // Аполлон. 1910. № 8. С. 55–59.
Кузмин 1912: *Кузмин М. А.* Заметки о русской беллетристике. [Рец. на:] С. Ауслендер. Вторая книга рассказов. Изд. «Аполлон», 1912. Ц. 1 р. 50 к. // Аполлон. 1912. № 3–4. С. 102–106.
Кузмин 1934: *Кузмин М. А.* Дневник 1934 года. СПб., 1998.
Кузмин 1990а: *Кузмин М. А.* Избранные произведения. Л., 1990.
Кузмин 1990б: *Кузмин М. А.* Картонный домик // Проза в девяти томах. Окленд (Калифорния), 1990. Т. 8. С. 243–277.
Кузмин 1994: *Кузмин М. А.* Театр, в 4-х томах. Окленд (Калифорния), 1994. Т. 4.
Кузмин 2015: *Кузмин М. А.* Окуловский дневник 1907–1911 гг. Великий Новгород, 2015.
Ламартин I–IV: *Ламартин А.* История жирондистов: В 4 т. СПб., 1902–1906.
М. Ф.: *[М. Ф.]* Драматический театр. [Рец. на:] «Победа смерти», трагедия в трех действиях Федора Сологуба // Петербургский листок. 1907. № 306. 7 нояб. С. 3–4.
Маколей: *Маколей Т. Б.* Макиавелли // Полн. собр. соч.: В 16 т. СПб., 1860. Т. 1.
Матиль: *Матиль Г. А.* Из Америки (окончание) / Современная летопись. Апрель. Книжка вторая // Русский Вестник. М., 1860. Т. 26. С. 355–370.
Мгебров: *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. М.; Л. 1932. Т. 2.
Мейерхольд 1907: *Мейерхольд Вс. Э.* Из писем о театре. (Berliner Kammerspiele. Regie: Max Reinhardt) // Весы. 1907. № 6. С. 93–98.
Мейерхольд 1968: *Мейерхольд Вс. Э.* Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. (1891–1917).
Менделеева: *Блок Л. Д.* И были и небылицы о Блоке и о себе. Бремен, 1979.
Мендес: *Мендес К*. Бессмертный (Записки Калиостро). СПб., 1882.
Мережковский I–XXIV: *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914.
Минакина: *Минакина Н. Н.* Воспоминания о Михаиле Кузмине и Сергее Ауслендере. Публ., предисл., коммент. Т. П. Буслаковой // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты. Вып. 1. М., 2000.
Мирович: *Мирович Н.* Очерки из истории Великой французской революции: Шарлотта Кордэ. М., 1906.

Мозалевский: *Мозалевский В. И.* Тропинки, пути, встречи / Подгот. текста и коммент. А. Л. Соболева // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 71–108.
Монье: *Монье Ф.* Опыт литературной истории Италии XV века: Кваттроченто. СПб., 1904.
Новополин: *Новополин Г. С.* Порнографический элемент в русской литературе. Екатеринослав, 1909.
Овидий: *Овидий*. Метаморфозы. М., 1977.
Осипов: *И. О. [Осипов И. О.]* Критика о постановке «Победы смерти» в театре В. Ф. Комиссаржевской // Обозрение театров. 1907. № 245. 9 нояб. С. 11–13.
Петровская 1908: *Петровская Н. И.* Sanctus Amor. М., 1908.
Петровская 1989: *Петровская Н. И.* Воспоминания // Минувшее. Исторический альманах. М., 1989. Вып. 8. С. 17–90.
Петровская 2004: *Брюсов В. Я., Петровская Н. И.* Валерий Брюсов. Нина Петровская. Переписка: 1904–1913. Вступит. статьи, подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и А. В. Лаврова. М., 2004.
Петровская 2014: *Петровская Н. И.* Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика. М., 2014.
Платон: *Карпов В. Н.* Сочинения Платона, переведенные с греческого и объясненные проф. Карповым. СПб., 1863. Ч. IV.
Поэты: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972.
Прево: *Прево А. Ф.* История Манон Леско и кавалера де Грие. Пер. Д. В. Аверкиева. СПб., 1892.
Проспект: *Бурнашев М. Н., Дризен Н. В., Евреинов Н. Н.* Проспект спектаклей старинного театра // Театр и искусство. 1907. № 22. С. 359.
Пушкин I–X: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1959–1962.
Пяст: *Пяст Вл.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997.
Ремизов: *Ремизов А. М.* Встречи. Петербургский буерак. Париж, 1981.
Репнин: *Репнин Н.* Театральные впечатления: Театр В. Ф. Коммиссаржевской. «Бесовское действо над некиим мужем, а также прение Живота со Смертью», представление для публики в 3 д., с прологом и эпилогом, Алексея Ремизова. Первый спектакль «Старинного театра» // Слово. 1907. 11 дек. С. 3.
Ростиславов: *Ростиславов А. А.* «Не то» // Театр и искусство. 1907. № 43. С. 700–702.
Сансон: *Сансон Ш. А.* Записки палача или Политические и исторические тайны Франции. Кн. 2. М., Берлин, 2019.
Старк: *Зигфрид [Старк Э. А.].* Старинный театр. СПб., 1922.
Тамарин 1907а: *Н. Тамарин [Окулов Н. Н.].* Драматический театр // Театр и искусство. 1907. № 38. С. 613–614.
Тамарин 1907б: *Н. Тамарин [Окулов Н. Н.].* Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Театр и искусство. 1907. № 41. С. 661–662.
Тамарин 1907в: *Н. Тамарин [Окулов Н. Н.].* Драматический театр. «Победа смерти» Ф. Сологуба // Театр и искусство. 1907. № 45. С. 734–735.
Феокрит: Стихотворения Феокрита. СПб., 1890.
Философов: *Философов Д. В.* Без стиля // Критические заметки (1899–1916). М., 2010. С. 218–230.
Франс 1904: *Франс А.* Происшествие, случившееся в месяце флореале II-го года // Русская мысль. 1904. № 12. С. 37–41.
Ходасевич 1983: Письма В. Ф. Ходасевича Б. А. Садовскому. Ann Arbor, 1983.
Ходасевич 1991: *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. Воспоминания. М., 1991.

Чебышев: *Чебышев А. А.* Очерки из истории европейской драмы: Англ. комедия конца XVII и половины XVIII века. СПб., 1897.
Челлини: *Челлини Б.* Записки Бенвенуто Челлини. СПб., 1848.
Черный: *Черный С.* Стилизация // Стихотворения. Л., 1960.
Чуковский: *Чуковский К.* Остерегайтесь подделок // Речь. 1907. № 153. С. 3.
Чулков: *Чулков Г. И.* Годы странствий. Из книги воспоминаний. М., 1930.
Шашков: *Шашков С. С.* Исторические судьбы женщины, детоубийство и проституция. Издание второе, исправленное и дополненное. СПб., 1872.
Шекспир I–VIII: *Шекспир У.* Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского: В 8 т. СПб., 1894–1898.
Эллис: *Эллис. [Кобылинский Л. Л.]* [Рец. на:] Корабли. Сборник стихов и прозы. М. 1907. Ц. 1 р. // Весы. 1907. № 5. С. 73–76.
Auslaender 1908a: *Auslaender S.* Ein Abend bei Herrn de Sevirage: Novelle // Neue Rundschau. 1908. Bd. 2. Jg. 19. S. 902–907.
Auslaender 1908б: *Auslaender S.* Die Bastille ist erstuermt // Simplicissimus. Jg. 13. Bd. 1, №. 24, 14.09.1908. S. 393–394, 403.
Auslaender 1916: *Auslaender S.* Hans Wreden. Autorisierte Uebersetzung aus dem Russischen von Paul Barchan // Maerz. 1916. Bd. 3. Jg. 10. S. 52–56 und 69–75.
Florian: *Claris de Florian*. Les six novelles de M. de Florian. Paris, 1784.

Исследования

Азадовский-Максимов: *Азадовский К. М., Максимов Д. Е.* Брюсов и «Весы (К истории издания) // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 257–324.
Асташкин: *Асташкин А. Г.* Жанровая специфика диалога «Весов» и «Золотого Руна», журналов-преемников «Мира искусства» // Вестник Башкирского университета. 2015. Т. 20. № 4. С. 1261–1265.
Ашукин-Щербаков: *Ашукин Н. С., Щербаков Р. Л.* Брюсов. М., 2006.
Бахтин I–VII: *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2000–…
Берегулева-Дмитриева: *Берегулева-Дмитриева Т. Г.* Чувство таинственности мира // Сказка серебряного века. М., 1997.
Берштейн: *Берштейн Е.* Русский миф об Оскаре Уайльде // Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов. М., 2004. С. 26–49.
Беляев: *Беляев Ю. А.* Эпохи, воскрешенные словом (II) // Русская историческая повесть: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 5–22.
Богач: *Богач Д. А.* Образ паука в художественном мире Ф. М. Достоевского // Челябинский гуманитарий. 2017. № 2 (39). С. 7–12.
Богомолов 1988: *Богомолов Н. А.* Эпизод из петербургской культурной жизни 1906–1907 гг. // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1988. Вып. 813: Ал. Блок и революция 1905 года (Блоковский сборник: VIII). С. 95–111.
Богомолов 1995: *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
Богомолов 1997: *Богомолов Н. А.* Итальянские письма Нины Петровской // Русско-итальянский архив. Trento, 1997. С. 115–156.
Богомолов 1999: *Богомолов Н. А.* Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999.
Богомолов 2001: *Богомолов Н. А.* Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. М., 2001. Кн. 2. С. 381–390.

Богомолов 2004: *Богомолов Н. А.* От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004.
Богомолов 2010а: *Богомолов Н. А.* Сергей Ауслендер: стилизация или стиль? // Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010. С. 435–442.
Богомолов 2010б: *Богомолов Н. А.* Повесть Валерия Брюсова «Декадент» в контексте жизнетворческих исканий 1890-х годов // Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010. С. 119–164.
Богомолов 2014: *Богомолов Н. А.* Огненный ангел и Последний спутник // Брюсовские чтения 2013 года. Ереван, 2014. С. 258–273.
Богомолов-Малмстад: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996.
Бойчук: *Бойчук А. Г.* Дмитрий Мережковский // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.): В 2 кн. М., 2001. Кн. 1. С. 779–850.
Бурлешин: *Бурлешин А. В.* Сергей Ауслендер. Петербургские апокрифы // Критическая масса. 2006. № 3. (Эл. ресурс):
http://magazines.russ.ru/km/2006/3/bu19.html (12.10.2023)
Быстров-Ясенский: *Быстров В. Н., Ясенский С. Ю.* Рассказ-стилизация в русской прозе начала XX века (специфика и проблематика жанра) // 서울대학교 러시아연구소, 러시아연구. 1999. Vol. 9. № 2. Pp. 225–239.
Быстров: *Быстров В. Н.* Ауслендер Сергей Абрамович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобибл. словарь: В 3 т. / Под ред. Н. Н. Скатова. М., 2005. Т. 1. С. 127–128.
Вальченко: *Вальченко И. В.* «Превращение» Д. С. Мережковского: от «Итальянских новелл» к повести «Микеланджело» // Вісник Харківського університету. Харків, 2007. № 765. Серія Філологія. Вип. 50. С. 126–130.
Венгеров: *Венгеров С. А.* Ауслендер, Сергей Абрамович // Новый энциклопедический словарь: В 31 т. СПб., 1911. Т. 4. Стб. 296.
Венцлова: *Венцлова Т.* Собеседники на пиру. Литературоведческие работы. М., 2012.
Волков I–II: *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л. 1929.
Вольперт: *Вольперт Л. И.* Тень Кассандры в мифопоэтике переломной эпохи («На буйном пиршестве задумчив он сидел…» Лермонтова и «Пророчество Казота» Лагарпа) // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Тарту, 2006. Вып. X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Ч. 1. С. 186–202.
Гаврилова: *Гаврилова И.* «Я рос, меня, как Ганимеда...» в контексте основных кодов книги Б. Пастернака «Близнец в тучах» // Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2013. Вып. 24. С. 149–159.
Галанина 2006: *Галанина Ю. Е.* В. Э. Мейерхольд на башне Вяч. Иванова // Башня Вяч. Иванова и культура серебряного века. СПб., 2006. С. 187–205.
Галанина 2009: *Галанина Ю. Е.* Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М., 2009.
Герасимов 1979: *Герасимов Ю. К.* Театральная критика с 1890-х годов до 1917 года // Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века / Под. ред. А. Я. Альтшуллера. Л., 1979. С. 3–54.
Герасимов 1994: *Герасимов Ю. К.* Театр Алексея Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 178–192.
Гершензон 1919: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919.
Гинзбург: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974.
Глухова: *Глухова Е. В.* Ауслендер Сергей Абрамович // Русская литература конца XIX – начала XX века. Библиографический указатель. М., 2010. Т. 1. С. 106–111.

Грачева 1993: *Грачева А. М.* К вопросу о неомифологизме в литературе начала XX в. «Петербургские апокрифы» С. Ауслендера // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Третьи Дягилевские чтения. Пермь, 1993. С. 159–167.
Грачева 2000: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000.
Грачева 2005: *Грачева А. М.* Петербургское чародействие (Проза Сергея Ауслендера 1905–1917 годов) // Сергей Ауслендер. Петербургские апокрифы. СПб., 2005. С. 5–38.
Грачева 2009: *Грачева А. М.* Вячеслав Иванов — герой прозы Сергея Ауслендера // Memento Vivere. Сборник памяти Л. Н. Ивановой / Сост. и науч. ред. К. А. Кумпан и Е. Р. Обатнина. М., 2009. С. 307–317.
Гребнева: *Гребнева М. П.* Жизненная драма М. Кузмина и Флоренция // Известия Алтайского государственного университета. 2004. Вып. 4 (44). С. 81–85.
Гречишкин: *Гречишкин С. С.* Новеллистика Брюсова 1900-х годов (сборник рассказов и драматических сцен «Земная ось») // Русская литература. Историко-литературный журнал. Л., 1981. № 4. С. 150–160.
Гречишкин-Лавров: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Брюсов-новеллист // Брюсов В. Я. Повести и рассказы. М., 1983. С. 3–18.
Грякалова: *Грякалова Н. Ю.* От романа — к фрагменту. Малые прозаические формы в русском модернизме // Russian Studies. Seoul, 2002. Vol. 12. № 2. P. 213–236.
Д. Е.: *[Д. Е.]* Стилизация // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1939. Т. 11. С. 36–37.
Данилова: *Данилова И. Ф.* Комментарий к «Бесовскому действу» // Ремизов А. М. Русалия. Собр. соч.: В 16 т. СПб., 2016. Т. 12. С. 728–775.
Денисенко: *Денисенко С. В.* Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX в. СПб., 2010.
Джурова: *Джурова Т. С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб., 2010.
Дмитриев 2009: *Дмитриев П. В.* Аполлон (1909–1918). Материалы из редакционного портфеля. СПб., 2009.
Дмитриев 2016: *Дмитриев П. В.* От «Евдокии» к «Пенелопе»: Кузмин и Сапунов // М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 43–62.
Дмитриева: *Дмитриева Е. Е.* Русская новелла начала XX века // Русская новелла начала XX века. М., 1990.
Долинин: *Долинин К. А.* Стилизация // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972. Т. 7. С. 180–182.
ДРДР: Деятели революционного движения в России: Био-библиогр. словарь. М., 1933. Т. 3. Вып. 1. Стб. 135–136.
Дубнова-Дьяконов: *Дубнова Е. Я.* Из истории Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской (1906) // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1980.
Дэвидсон: *Davidson P.* The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov. Cambridge, 1989.
Евдокимов: *Евдокимов Е. В.* Переписка М. А. Кузмина с К. Ф. Некрасовым // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда. СПб., 2015. С. 405–415.
Евсина 2012а: *Евсина Н. А.* «Русский бунт» в романе С. А. Ауслендера «Пугачевщина» // Иванов А. Увидеть русский бунт. М., 2012.
Евсина 2012б: *Евсина Н. А.* Пушкинские аллюзии в романе С. А. Ауслендера «Пугачевщина» // Уральский филологический вестник. Вып. 4. Екатеринбург, 2012. (Эл. журнал): http://lit.kkos.ru/pdf/vestnik-4.pdf (12.10.2023)

Евсина 2012в: *Евсина Н. А.* «Пугачевщина» С. А. Ауслендера как роман «с ключом» // Жанры в историко-литературном процессе: Сб. научных статей. СПб., 2013. Вып. 5. С. 136–143.

Евсина 2013а: *Евсина Н. А.* Проза С. А. Ауслендера 1918–1928 гг. в историко-литературном контексте первой трети XX века // Дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2013.

Евсина 2013б: *Евсина Н. А.* Тургеневские аллюзии в рассказе С. А. Ауслендера «Гиацинты» // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 4. (Эл. журнал): https://science-education.ru/ru/article/view?id=9988 (12.10.2023)

Евсина 2013в: *Евсина Н. А.* Автобиографические подтексты незаконченного романа С. А. Ауслендера «Видения жизни» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2013. Вып. 2 (22). С. 132–138.

Евсина 2013г: *Евсина Н. А.* Первая мировая война в романе С. А. Ауслендера «Видения жизни» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3 (23). С. 130–140.

Евсина 2013д: *Евсина Н. А.* Образ человека-артиста в романах «Видения жизни» С. А. Ауслендера и «Николай Переслегин» Ф. А. Степуна // Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи: материалы Всерос. науч. конф., Пермь, 8 апреля 2013 г. Пермь, 2013. С. 259–265.

Евсина 2013е: *Евсина Н. А.* Роман С. А. Ауслендера «Пугачевщина» и Пугачевская тема в советской литературе 1920-х годов // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2013. № 2 (8). С. 59–64.

Евсина 2015: *Евсина Н. А.* Диалог с А. С. Пушкиным в рассказе С. А. Ауслендера «Морозный поцелуй: (двадцатые годы)» // Общественные науки. М., 2015. № 1. С. 21–32.

Евсина-Фоминых: *Евсина Н. А., Фоминых Т. Н.* Диалог с современниками в очерковой прозе С. А. Ауслендера 1918–1920 годов // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. СПб., 2014. № 2. С. 35–42.

Егорова: *Егорова О. Г.* Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. доктора филологических наук. Волгоград, 2004.

ЕНВ: Европейская новелла Возрождения. М., 1974.

Жолковский: *Жолковский А. К.* Ключи счастья, или Распутство как прием // Поэтика за чайным столом и другие разборы. М., 2014. С. 276–298.

Журавлев 2012: *Журавлев В. В.* Образ А. В. Колчака в публикациях С. А. Ауслендера // Власть и общество в Сибири в XX веке: Сб. науч. статей. Новосибирск, 2012. Вып. 3. С. 102–111.

Журавлев 2019: *Журавлев В. В.* «Символ спасения»: репрезентация контрреволюционной диктатуры в очерках С. А. Ауслендера об А. В. Колчаке (I) // Исторический курьер. 2019. № 5 (7). С. 113–137.

Журавлев 2020: *Журавлев В. В.* «Символ спасения»: репрезентация контрреволюционной диктатуры в очерках С. А. Ауслендера об А. В. Колчаке (II) // Исторический курьер. 2020. № 3 (11). С. 212–231.

Завгородняя 2009: *Завгородняя Г. Ю.* Стилизация в романах Д. С. Мережковского: функция экфрасиса // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». 2009. № 7 (41). С. 183–187.

Завгородняя 2010: *Завгородняя Г. Ю.* Стилизация и стиль в русской классической прозе. М., 2010.

Заборов: *Заборов П.* Великая французская революция в русской печати 1905–1907 гг.: библиографические материалы // Revue des études slaves. 1989. T. 61, fascicule 1–2. Pp. 143–151.

ЗД: Alma Mater выдающихся людей: Знаменитые деятели искусства в Санкт-Петербургском университете. СПб., 2017.

Зелинский: *Зелинский Ф. Ф.* Эллинская религия. Минск, 2003.

Ильев: *Ильев С. П.* Книга Валерия Брюсова «Земная ось» как циклическое единство // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976. С. 87–112.

ИРДТ I–VII: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977–1987.

Каган: *Каган Ю. М.* Айхенвальд Юлий Исаевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 27–28.

Келдыш: *Келдыш В. А.* Альманахи издательства «Шиповник» // Русская литература и журналистика начала XX века (1905–1917). Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 257–294.

Клинг: *Клинг О. А.* Брюсов в «Весах» (к вопросу о роли Брюсова в организации и издании журнала) // Из истории русской журналистики начала XX века. М., 1984. С. 160–186.

Козьменко-Магомедова: *Козьменко М. В., Магомедова Д. М.* Стилизация как фактор динамики жаровой системы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 77–148.

Комиссаржевская 1965: О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма. М., 1965.

Комолова: *Комолова Н. П.* Италия в русской культуре Серебряного века. М., 2005.

Кон: *Кон И. С.* Клубничка на березке: Сексуальная культура в России. М., 2010.

Константинова: *Константинова С. Л.* «Итальянский текст» русской литературы XIX–XX вв. Псков, 2005.

Корецкая 2001а: *Корецкая И. В.* Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 1. С. 131–190.

Корецкая 2001б: *Корецкая И. В.* Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 1. С. 688–731.

Корниенко: *Корниенко С. Ю.* Цикл в журналистике: Михаил Кузмин в периодике начала XX в. // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: мат. международной научной конф. М.–Переделкино, 15–17 ноября 2001 г. М., 2003. С. 207–219.

Корчинская: *Корчинская И. Я.* Структура новелл Д. С. Мережковского // Вестник Иркутского гос. тех. ун-та. Иркутск, 2006. № 4–2 (28). С. 91–94.

Кричевский: *Кричевский Г. А.* Эпистолярная новелла М. А. Кузмина 1907 года: демонологический нарратив, либертинская трансгрессия, или стилизация приключений в духе Анри де Ренье // Научный диалог. 2023. Т. 12. № 4. С. 330–350.

Крюкова: *Крюкова О. С.* Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века. М., 2007.

Кшицова: *Кшицова Д.* Итальянское возрождение в творчестве Д. С. Мережковского // Litteraria Humanitas V. Brno, 1998. С. 110–121.

Лавров 1984а: *Лавров А. В.* «Золотое Руно» // Русская литература и журналистика начала XX века (1905–1917). Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 137–173.

Лавров 1984б: *Лавров А. В.* «Перевал» // Русская литература и журналистика начала XX века (1905–1917). Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 174–190.

Лавров 2004: *Лавров А. В.* Валерий Брюсов и Нина Петровская: биографическая канва к переписке // Брюсов В., Петровская Н. Переписка: 1904–1913. М., 2004. С. 5–41.

Лавров 2007: *Лавров А. В.* Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007.

Лавров-Максимов: *Лавров А. В., Максимов Д. Е.* «Весы» // Русская литература и журналистика начала XX века (1905–1917). Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 65–136.

Лавров-Тименчик: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // М. Кузмин. Избранные произведения. Л., 1990. С. 3–16.

Ланн: *Ланн Е.* Литературная мистификация. М.; Л., 1930.

Ледницкий: *Ледницкий В.* О прозе Пушкина // Новый журнал. 1949. № 21. С. 111–145.

Липин-Арзамасцева: *Липин Я., Арзамасцева И. Н.* «Старый» и «новый» Китай в художественной рецепции С. А. Ауслендера: повесть для детей «Некоторые замечательные случаи из жизни Ли-Сяо» // Литература в школе. М., 2020. № 4. С. 68–80.

Лисакова: *Лисакова Ю. Б.* Роль традиций Старинного театра в создании театральной теории Н. Н. Евреинова // Вестник Новгородского государственного университета. 2004. № 27. С. 87–92.

ЛН: Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) / Вступ. ст. Н. В. Котрелева и З. Г. Минц, публ. Н. В. Котрелева и Р. Д. Тименчика // Литературное наследство. М., 1982. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 153–539.

ЛН2: Переписка с А. А. и С. М. Городецкими / Вступ. ст. и публ. В. П. Енишерлова, коммент. В. П. Енишерлова и Р. Д. Тименчика, подгот. писем 19, 23–24, 36, 44, 46 и 58 Р. Д. Тименчика // Литературное наследство. М., 1981. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 2. С. 5–62.

ЛН3: *Ямпольский И.* Валерий Брюсов и первая русская революция // Литературное наследство. Т. 15. М., 1934. С. 201–220.

Локс: *Локс К.* Стилизация // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л., 1925. Т. 2. С. 871–872.

Лотман: *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. СПб., 1995.

Лурье: *Лурье Л. Я.* Град обреченный. Путеводитель по Петербургу перед революцией. СПб., 2017.

Магомедова: *Магомедова Д. М.* Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 297–304.

Магомедова 2001: *Магомедова Д. М.* Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 1. С. 732–778.

Максаков: *Максаков В. В.* Робеспьер и церковь: заметки к теме // Вестник Свято-Филаретовского института. 2016. № 18. С. 87–97.

Малмстад: *Малмстад Дж.* Бани, проституты и секс-клуб: восприятие «Крыльев» М. А. Кузмина // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. М., 2004. С. 122–144.

Марков: *Марков В. Ф.* Италия в поэзии Михаила Кузмина // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда. СПб., 2015. С. 467–479.

Масанов I–IV: *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1956.

Масоны I–II: Большая энциклопедия. Масоны: В 2 т. М., 2007.

Меднис: *Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
Мейерхольд 1997: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М., 1997.
Мельник: *Мельник Н. Д.* Журнал «Золотое руно» (1906–1909) как отражение художественной жизни России начала XX века // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2021. Т. 20. № 6: Журналистика. С. 62–73.
Минц 2000: *Минц З. Г.* Блок и В. Иванов. Статья I: Годы первой русской революции // Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 621–629.
Минц 2004: *Минц З. Г.* Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
Михайлова: *Михайлова М. В.* З. Н. Гиппиус и Г. И. Чулков // Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М., 2002. С. 307–319.
Михайлова-Велавичюте: *Михайлова М. В., Велавичюте О.* «Меня судьба сделала сюжетом…» // Нина Петровская. Разбитое зеркало. Проза. Мемуары. Критика. М., 2014. С. 5–44.
Могильнер: *Могильнер М.* Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М., 1999.
Молчанов: *Молчанов Н. Н.* Монтаньяры. М., 1989.
Морев: *Морев Г. А.* Полемический контекст рассказа М. А. Кузмина «Высокое искусство» // Уч. зап. Тартуского университета. Тарту, 1990. Вып. 881. Блок и русский символизм: Проблемы текста и жанра (Блоковский сборник: X). С. 92–100.
Морозова: *Морозова Е. В.* Мария Антуанетта. М., 2014.
Мочульский: *Мочульский К. В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1980.
Никитина: *Никитина Н. В.* «Старинный театр» в зеркале зрительского восприятия русской публики начала XX в. // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2019. № 4 (24). С. 53–58.
Николаев: *Николаев Д. Д.* Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М., 2006.
Обатнин: *Обатнин Г. В.* К биографии Вяч. Иванова: «четные Среды» // Литературный факт. 2021. № 1 (19). С. 133–144.
Обатнин 2022: *Обатнин Г. В.* «Исправленное и дополненное»: Статьи о русской литературе. Хельсинки, 2022.
Панова: *Панова Л. Г.* Сюжет как металитературный ребус: Михаил Кузмин — забытый провозвестник модернистской прозы // Сюжетология и сюжетография. 2017. № 1. С. 79–149.
Панфилова: *Панфилова М. М.* Образы Италии в культуре Серебряного века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 3 (19). С. 5–16.
Певак: *Певак Е. А.* Проза и эссеистика М. А. Кузмина // Михаил Кузмин. Проза и эссеистика: В 3 т. М., 1999. Т. 1. Проза 1906–1912. С. 5–68.
Перхин: *Перхин В. В.* Семнадцатый год в оценке С. А. Ауслендера (Очерки о политических лидерах) // Русская революция 1917 года в литературных источниках и документах. М., 2017. С. 228–237.
Петрова: *Петрова М. Г.* Горнфельд Аркадий Георгиевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 637–638.
Пивоварова: *Пивоварова И. А.* Поэтика мифологической прозы А. А. Кондратьева. Дисс. … канд. филол наук. Ростов-на-Дону, 2013.

Пильд: *Пильд Л. Л.* Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Дисс. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 1999.
Полушин: *Полушин В. Л.* Николай Гумилев. Жизнь расстрелянного поэта. М., 2015.
Полубояринова: *Полубояринова Л. Н.* Новелла // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М., 2008.
Попова 2018а: *Попова О. А.* Способы стилизации в русской прозе начала XX века // Актуальные вопросы гуманитарных и социально-экономических наук: Сб. трудов конференции. Пермь, 2018. Ч. 2. С. 96–104.
Попова 2018б: *Попова О. А.* Виртуальная реальность и герой дворянской усадьбы в русской прозе начала XX века (И. А. Бунин. Б. К. Зайцев, С. А. Ауслендер) // Гуманитарные и социально-экономические науки: вопросы теории и практики: Сб. трудов конференции. Пермь, 2018. С. 222–229.
Посадсков: *Посадсков А. Л.* Белогвардейские писатели и журналисты в советской литературной среде: формула выживания (1920–1930-е гг.) // Уроки Октября и практики советской системы 1920–1950-е гг.: Мат. X Международной научной конф. М., 2017. С. 651–673.
ПСЭ: Ауслендер, Сергей Абрамович // Писатели современной эпохи: Биобиблиографический словарь русских писателей XX века. М., 1992. Т. 1. С. 25–26.
Пумпянский: *Пумпянский Л. В.* Тургенев и Флобер // Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 489–505.
Пуришев: *Пуришев Б. И.* Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968. С. 452–472.
Пюльсу: *Пюльсу М.* Сергей Ауслендер как театральный критик и драматург: к проблеме стилизации в русском театра начала XX века // Slavica Helsingiensia 54. Толкование правды в русской культуре. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVII. Хельсинки, 2021. С. 130–152.
РИБ: Анакреонт // Русская историческая библиотека. (Эл. ресурс): http://rushist.com/index.php/greece-rome/1588-anakreont (12.10.2023)
Рак: *Рак В. Д.* Контрапункт рабочей тетради А. С. Пушкина: («Акафист Е. Н. Карамзиной», «Арап Петра Великого», «Евгений Онегин») // Пушкин, Достоевский и другие: Вопросы текстологии, материалы к комментариям. СПб., 2003. С. 289–308.
Рудинский: *Рудинский В.* Мысли о литературе. Певец фантастического города // Наша страна. Буэнос-Айрес, 2009. № 2869. 6 июня. С. 7.
Рудницкий 1969: *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
Рудницкий 1978: *Рудницкий К. Л.* В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 137–210.
Рудницкий 1990: *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1908–1917. М., 1990.
Рыбакова 1965: *Рыбакова Ю. П.* В. Ф. Комиссаржевская и В. Я. Брюсов // О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма. М., 1965.
Рыбакова 1971: *Рыбакова Ю. П.* Комиссаржевская. Л., 1971.
Ряпосов: *Ряпосов А. Ю.* «Старинный театр». Средневековый цикл // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2019. Вып. 1. С. 285–368.
Самарин 2018а: *Самарин А.* Биографический подтекст «Рассказа в пути» (1916) С. А. Ауслендера // Текстология и историко-литературный процесс: Сб. статей. М., 2018. Вып. VI. С. 135–144.
Самарин 2018б: *Самарин А.* Нина Петровская в романе Сергея Ауслендера «Последний спутник» (1913) // Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2018. Вып. 29. С. 161–175.

Самарин 2020: *Самарин А.* Sanctus Amor (1908) Нины Петровской как жизнетворческий манифест // Studia Rossica Posnaniensia. 2020. Vol. XLV/2. С. 23–53.
Скобелев: *Скобелев В. П.* М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов (к теории пародии) // Ирония и пародия: Межвуз. сб. науч. ст. Самара, 2004. С. 18–33.
Соколов: *Соколов А. Н.* Теория стиля. М., 1968.
Сотова: *Сотова Т. О.* Образ Италии в поэтическом творчестве М. А. Кузмина // Словесное искусство Серебряного века и Русского Зарубежья в контексте эпохи: Сб. статей по итогам III Международной научной конференции («Смирновские чтения»). М., 2019. С. 181–189.
Спроге: *Спроге Л. В.* Пушкинский миф Ивана Лукаша // Пушкинские чтения в Тарту 2: Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 2000. С. 331–343.
Тамарченко 2009а: *Тамарченко Н. Д.* Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции // 러시아연구 (Russian Studies). 2009. Vol. 19. № 2. Pp. 25–59.
Тамарченко 2009б: *Тамарченко Н. Д.* Повесть // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 324–364.
Тименчик: *Тименчик Р. Д.* Кузмин Михаил Алексеевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь: В 5 т. М., 1994. Т. 3. С. 204–207.
Тимофеев 1992: *Тимофеев А. Г.* «Итальянское путешествие» Михаила Кузмина // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1992. М., 1993. С. 40–55.
Тимофеев 2004: *Тимофеев А. Г.* С. А. Ауслендер в периодике «белого Омска» (18 ноября 1918 – 14 ноября 1919). Материалы к библиографии и несобранные статьи // Петербургская библиотечная школа. 2004. № 1. С. 20–37.
Тимофеева 2012а: *Тимофеева О. Е.* Автор в новелле С. Ауслендера «Корабельщики, или Трогательная Повесть о Феличе и Анжелике» // Пушкинские чтения 2012. С. 219–223.
Тимофеева 2012б: *Тимофеева О. Е.* «Итальянские» новеллы символистского журнала «Весы»: проблематика и поэтика // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. СПб., 2012. Т. 1. Филология. № 3. С. 41–48.
Титаренко: *Титаренко С. Д.* К истолкованию заметок Вячеслава Иванова на полях диалога Платона «Федр» // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1. С. 402–413.
Титова: *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру: Учебное пособие. СПб., 2006.
Топоров: *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.
Троицкий: *Троицкий В. Ю.* Стилизация // Слово и образ: Сб. статей. М., 1964. С. 164–194.
Троянова: *Троянова Т.* Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках: (на материале имен существительных). Дисс. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 2003.
Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг., 1921.
Фокин: Блок без глянца. СПб., 2008.
Фридлендер: *Фридлендер Г. М.* М. А. Загуляев и его роман «Русский Якобинец» // Revue des études slaves. 1989. Vol. 61. № 1/2 (Les Slaves et la Révolution Française). Pp. 123–130.

Хазан: *Хазан В.* Два сюжета на тему «Русская литература Серебряного века и Запад» / L'Âge d'argent dans la culture russe // Modernités russes. Lyon, 2007. № 7. Pp. 175–200.
Хили: *Хили Д.* Гомосексуальное влечение в революционной России. Регулирование сексуально-гендерного диссидентства / Подг. изд. Л. В. Бессмертных. М., 2008.
Цивьян: *Цивьян Т. В.* «Умопостигаемая Италия» Комаровского // Язык: тема и вариации: Избранное в 2 т. М., 2008. Т. 2. С. 295–305.
Цимборска-Лебода: *Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Томск; М., 2004.
Чабан: *Чабан А.* Н. С. Гумилев — критик поэтов-символистов: динамика оценок и эволюция критического языка. Дисс. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 2018.
Чвертко: *Чвертко С. Ю.* Двоемирие и метаморфозы в итальянской новелле Д. С. Мережковского «Превращение» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 88–92.
Чудакова 1988: *Чудакова М. О.* Без гнева и пристрастия. Формы деформации в литературном процессе 20–30-х гг. // Новый мир. М., 1988. № 9. С. 240–260.
Чудакова 1989: *Чудакова М. О.* Ауслендер Сергей Абрамович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 121–122.
Шахадат: *Шахадат Ш.* Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков. М., 2017. (Эл. книга)
Шишкин 2011: *Шишкин А. Б.* Северный Гафиз (новые материалы) // От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2011. С. 687–701.
Шишкин 2012: *Шишкин А. Б.* Символисты на башне // Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый — Вячеслав Иванов — Александр Скрябин. М., 2012. С. 305–339.
Шруба: Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь / Ред. и коммент. М. Шруба. М., 2004.
Шубин: *Шубин Э. А.* Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 47–96.
Щербаков: *Щербаков Р. Л.* Б. А. Садовской. «Весы». (Воспоминания сотрудника) / Публикация Р. Л. Щербакова // Минувшее: Исторический альманах. 13. М.; СПб., 1993. С. 7–53.
Щербаков-Муравьева: *Щербаков Р. Л., Муравьева Е. А.* Из переписки Н. И. Петровской // Минувшее: Исторический альманах. 14. М.; СПб., 1993. С. 367–396.
Эконен: *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011.
Эртель: *Эртель В. А.* Французско-русский словарь, извлеченный из новейших источников В. Эртелем: В 2 т. СПб., 1841–1842. Т. 1. 1841.
ЭСБЕ IV–V: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. IV; V. СПб., 1891.
Boele: *Boele O.* Erotic nihilism in late imperial Russia: the case of Mikhail Artsybashev's Sanin. Madison, 2009.
Garett: *Garett C.* Popular Piety in the French Revolution: Catherine Théot // The Catholic Historical Review. 1974. Vol. 60. № 2 (Jul.). Pp. 215–232.
Goncourt: *De Goncourt E., J.* Histoire de la société française pendant le Directoire. 2e édition. Paris, 1855.
Jafri: *Sardar Jafri.* Hafiz Shirazi // Social Scientist. 2000. Vol. 28. № 1/2. Pp. 12–31.
Medarić: *Medarić M*. Аромат Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. Summer 2007. № 21.
(Эл. журнал): http://sites.utoronto.ca/tsq/21/medaric21.shtml (12.10.2023)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Материалы к библиографии С. А. Ауслендера 1906–1917 гг.[200]

1906

1. Кровь // Голос средне-учебных заведений. СПб., 1906. № 2.*
2. Из дневника гимназиста // Голос средне-учебных заведений. СПб., 1906. № 3.*
3. Колдун // Золотое руно. 1906. № 6. С. 41–42.
4. Записки Ганимеда // Весы. 1906. № 9. С. 15–22.
5. Праздники // Огни: Журнал изящной литературы, искусства и театра. 1906. № 2. С. 8–10.
6. Победивший смерть // Студенчество. 1906. № 4.*
7. Порог // Вольница: Сборник. 1906. Вып. 2. С. 49–55.
8. Воспоминанья. (Отрывок) // Прибой. 1906. Вып. I. С. 8–9.

1907

9. Версальские тени // Юность: Двухнедельный журнал литературы и искусств. 1907. № 1. С. 4–6.
10. Анархист // Проталина: Альманах. 1907. № 1. С. 31–37.
11. Бастилия взята! // Корабли: Сб. стихов и прозы. 1907. С. 73–75.
12. Прекрасный Марк // Весы. 1907. № 3. С. 23–30.
13. Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике // Весы. 1907. № 11. С. 21–32.
14. Флейты Вафила // Перевал. 1907. № 8–9. С. 5–13.
15. Странное безумие. Утопия // Перевал. 1907. № 11. С. 43–44.
16. Песни любви // В мире искусств. 1907. № 9/10. С. 9–10.
17. Месть Джироламо Маркезе // Золотое руно. 1907. № 10. С. 38–43.
18. Вечер у господина де-Севираж / Два рассказа // Белые ночи. 1907. С. 37–49.
19. Валентин мисс Белинды / Два рассказа // Белые ночи. 1907. С. 51–61.
20. Литания Марии девственнице из Каенны // Утро России. 1907. № 26. 16 окт. С. 2.
21. Из таблеток Гая Семпрония Каски о последних днях Августейшего Кесаря // Утро России. 1907. № 4. 20 сент. С. 2.*
22. [Рец. на:] М. Кузмин «Приключения Эме-Лебефа», роман в 4 частях. Украшение К. А. Сомова. СПб., Ц. 1 р. // В мире искусств. 1907. № 7/8. С. 31.
23. [Рец. на:] «Цветник Ор» Кошница первая. СПб. 1907 г. Ц. 1 р. 25 к. изд. «Оры», обложка М. Добужинского // В мире искусств. 1907. № 9/10. С. 43.
24. [Рец. на:] Алексей Ремизов. Морщинка. Сказка. Детск. библ. изд. «Шиповник», рис. М. Добужинского. СПб., 1907. Ц. 50 к. // В мире искусств. 1907. № 11/12. С. 31.
25. Заметка о балаганах // В мире искусств. 1907. № 11/12. С. 9–10.

---

[200] Материалы к библиографии составлены с учетом трудов предшественников [Глухова; Грачева 2005; Чудакова 1989; Дмитриев 2009] и автобиблиографии Ауслендера [Ауслендер 1910а]. К сожалению, не все известные издания и материалы оказались доступны в библиотеках или других хранилищах и потому не были проверены de visu, однако ради полноты списка их описания приводятся с отметкой знаком *.

26. Из Петербурга I–II // Золотое руно. 1907. № 7–9. С. 147–149.
27. Из Петербурга III–IV // Золотое руно. 1907. № 10. С. 76–77.
28. Из Петербурга V // Золотое руно. 1907. № 11–12. С. 107.

1908

29. Золотые яблоки: Рассказы. М., 1908.
30. Купидонова повязка // Золотое руно. 1908. № 7–9. С. 72–78.
31. Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо // Факелы. 1908. Кн. 3. С. 121–179.
32. Апропо // Весна: Орган независимых писателей и художников. 1908. № 4. С. 1–4.
33. Из Петербурга VI // Золотое руно. 1908. № 1. С. 77–79.
34. Из Петербурга VII // Золотое руно. 1908. № 2. С. 65–67.
35. Из Петербурга VIII // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 117–120.
36. Кукольное царство (очерк) // Золотое руно. 1908. № 6. С. 70–74.
37. Рассуждение о старости, критических приемах и так вообще // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 125–127. <подпись — *Серж Гелиотропов*>

1909

38. Из путешествий графа Пастухова // Альманах 17. 1909. С. 61–73.
39. Возвращение из плена // Новый журнал для всех. 1909. № 14. Стб. 79–82.
40. Филимонов день. Эскиз к роману // Весы. 1909. № 8. С. 17–24.
41. Филимон–флейтщик // Утро России. 1909. № 57. 13 дек. С. 3.*
42. Роза подо льдом // Неделя «Современного слова». 1909. № 91. С. 4.*
43. Ночной принц // Аполлон. 1909. № 1. С. 34–69.
44. Повесть об истинном актере господине Бразе // Нива. 1909. № 44. С. 759–761.
45. Из Петербурга IX // Золотое руно. 1909. № 1. С. 101–105.
46. «Ночные пляски» Федора Сологуба // Золотое руно. 1909. № 4. С. 92–93.
47. Повесть для итальянцев. ([Рец. на:] «Яма» А. И. Куприна) // Речь. 1909. № 168. 22 июня (5 июля). С. 3.
48. Журнал Любителей Поэзии. ([Рец. на:] «Остров», ежемесячник, посвященный исключительно стихам современных поэтов. № 1, СПб. Цена 25 к.) // Речь. 1909. № 175. 29 июня (12 июля). С. 3.
49. [Рец. на:] Библиотека великих писателей. Пушкин. Изд. Брокгауз и Ефрон, под редакц. С. А. Венгерова // Речь. 1909. № 203. 27 июля (9 авг.). С. 3.
50. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1909. № 1. С. 26–29.
51. Танцы в «Князе Игоре» / Хроника // Аполлон. 1909. № 1. С. 29–30.
52. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1909. № 2. С. 28–31.
53. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1909. № 3. С. 36–38.
54. Голубой цветок (Лекция Вячеслава Иванова 23 ноября) / Хроника // Аполлон. 1909. № 3. С. 41–42.

1910

55. У фабрики // Новый журнал для всех. 1910. № 17. Стб. 21–48.
56. Ганс Вреден // Речь. 1910. № 181. 5 июля. С. 2.
57. Пастораль // Аполлон. Литературный Альманах. 1910. № 12. С. 15–44.
58. Арап Петра Великого // Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. Пушкин. Т. IV. СПб., 1910. С. 104–112.

59. Русская драма // Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 4. С. 87–93.
60. Впечатления сезона. С-Петербург. I. Александринский театр. «Дон-Жуан» // Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 7. С. 142–147.
61. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1910. № 4. С. 75–78.
62. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1910. № 5. С. 33–35.
63. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1910. № 6. С. 34–36.
64. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1910. № 7. С. 51–52.
65. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1910. № 8. С. 63–66.
66. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1910. № 10. С. 30–32.
67. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1910. № 11. С. 40–44.
68. Петербургские театры / Хроника // Аполлон. 1910. № 12. С. 25–28.
69. Наша Комиссаржевская / Хроника // Аполлон. 1910. № 6. С. 20–22.
70. [Рец. на:] Граф Алексей Ник. Толстой «Сорочьи сказки». Изд. «Общественной пользы». Ц. 1 руб. // Речь. 1910. № 38. 8 (21) фев. С. 3.
71. [Рец. на:] Альманах «Любовь». Изд. «Нового журнала для всех». Спб. 1910 г. Ц. 1 р. // Речь. 1910. № 52. 22 фев. (7 марта). С. 3.
72. [Рец. на:] Георгий Чулков. Рассказы. Книга вторая. Спб. Изд. «Шиповник». 1910 г. Ц. 1 руб. 25 к. // Речь. 1910. № 65. 8 (21) марта. С. 3.
73. [Рец. на:] Альманах для всех. Книга первая. Изд. «Нового журнала для всех». 1910 г. стр. 192. Цена 60 коп. // Речь. 1910. № 100. 12 (25) апреля. С. 3.
74. [Рец. на:] Сергей Городецкий. Повести и рассказы. Изд. «Прогресс». Спб., 1910 г. Стр. 271. Ц. 1 р. // Речь. 1910. № 119. 3 (16) мая. С. 3.
75. [Рец. на:] Новые книги. Альманах «Шиповника», книга XII, СПб. 1910 г. ст. 295, ц. 1 р. // Речь. 1910. № 126. 10 (23) мая. С. 3.
76. Отражение Цусимы. ([Рец. на:] Евгений Зноско-Боровский. «Крейсер Алмаз», сцены из войны) // Речь. 1910. № 130. 14 (27) мая. С. 4.
77. [Рец. на:] Н. Гумилев. Жемчуга // Речь. 1910. № 181. 5 (18) июля. С. 3.
78. Улыбка прошлого. ([Рец. на:] «Любовная лирика XVIII века». Изд. «Пантеон». СПб. 1910 г., Стр. 194 // Речь. 1910. № 188. 12 (25) июля. С. 3.
79. [Рец. на:] Е. А. Нагродская. «Гнев Диониса». СПБ. 1910 г. стр. 272. Ц. 1 р. 50 к.; Ольга Некрасова. «Утро жизни». Роман. СПБ. Изд. «Общественная польза», 1910 г., стр. 374. Ц. 1 р. 50 к. // Речь. 1910. № 202. 26 июля (8 авг.). С. 3.
80. Проза поэта ([Рец. на:] Валерий Брюсов «Земная ось», изд. 2-ое. Москва. 1910 год. Книгоиздательство «Скорпион». Стр. 166. Ц. 2 руб. 20 коп.) // Речь. 1910. № 300. 1 (14) нояб. С. 4.
81. [Рец. на:] А. В. Амфитеатров. «Княжна». Роман-хроника. Изд. «Просвещение», Спб. 1910 г. Стр. // Речь. 1910. № 321. 22 нояб. (5 дек.). С. 3.
82. [Рец. на:] Граф Алексей Н. Толстой. «Повести и рассказы». Книга вторая. Изд. «Шиповник». СПБ., 1911 г., стр. 233. Ц. 1 р. 25 к. // Речь. 1910. № 335. 6 (19) дек. С. 3.*
83. [Рец. на:] И. Рукавишников. Сны. Кн. 8. СПб., 1910 // Речь. 1910. № 256. С. 3.*
84. «Шантеклер» на Фонтанке (Письмо из Петербурга) // Утро России. 1910. № 119. 10 апр.

1911

85. Веселые святки // Новая жизнь. 1911. № 5. С. 45–75.*
86. Шалости Амура // Утро России. 1911. № 4. 6 янв.
87. Последний Спутник // Утро России. 1911. Часть I. № 86. 16 апр. С. 2; № 89. 20 апр. С. 2; № 91. 22 апр. С. 2; № 94. 26 апр. С. 2; № 98. 30 апр. С. 2; № 104.

7 мая. С. 2; № 114. 19 мая. С. 2. Часть II. № 117. 24 мая. С. 2; № 123. 31 мая. С. 2; № 127. 4 июня. С. 2; № 131. 9 июня. С. 2; № 136. 15 июня. С. 2; № 142. 22 июня. С. 2; № 145. 25 июня. С. 2; № 151. 2 июля. С. 2.[201]

88. Туфелька Нелидовой (Таинственная история) // Речь. 1911. № 356. 29 дек. С. 2; Современное слово. 1911. № 1430. 29 дек. С. 2.
89. Ярославские письма // Студия. 1911. № 3. С. 27.
90. Ярославские письма // Студия. 1911. № 6. С. 23.
91. Ярославские письма // Студия. 1911. № 9. С. 24.
92. Петербургские театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 1. С. 6–7.[202]
93. Петербургские театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 3. С. 46–47.
94. Петербургские театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 4. С. 59–60.
95. Петербургские театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 5. С. 75–76.
96. Петербургские театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 6. С. 91–93.
97. Петербургские театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 7. С. 108–115.
98. Петербургские театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 8. С. 123–124.
99. Петербургские театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 9. С. 140–142.
100. Петербургские театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 12. С. 185–189.
101. Письмо из Ярославля // Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 16. С. 258–259.
102. Александринский театр // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. 4. С. 105–110.
103. [Рец. на:] Алексей Ремизов. Сочинения. Том первый. Изд. «Шиповник». С.-Петербург. Стр. 224. Ц. 1 р. 25 к. // Речь. 1911. № 2. 3 (16) янв. С. 3.
104. [Рец. на:] «Высокое искусство» М. Кузмина // Речь. 1911. № 30. 31 янв. (13 фев.).*
105. [Рец. на:] С. Сергеев-Ценский. Рассказы, том пятый. Изд. «Шиповник». СПБ., 1911. Стр. 229. Ц. 1 р. 25 к.; Марк Криницкий. Рассказы, том второй. Изд. «Шиповник». СПБ., 1911. Стр. 221. Ц. 1 р. 25 к // Речь. 1911. № 64. 7 (20) марта. С. 3.
106. [Рец. на:] «Две жизни» А. Н. Толстого // Речь. 1911. № 139. 23 мая (5 июня).*
107. [Рец. на:] И. Василевский (Не Буква). «Нервные люди». Рассказы. Книгоиздательство «Освобождение». СПБ. 1911 г. Стр. 254. Ц. 1 р. 25 к. // Речь. 1911. № 166. 20 июня (3 июля). С. 3.[203]

---

[201] Номера газет приводятся по: [Ауслендер 2005: 667].

[202] Здесь и далее публикации Ауслендера в «Русской художественной летописи» приводятся по: [Дмитриев 2009].

[203] В словаре «Русские писатели» для № 166 «Речи» указана рецензия Ауслендера на книгу Ю. И. Айхенвальда [Чудакова 1989: 121], в действительности принадлежащая Н. Лернеру.

1912

108. Рассказы: Кн. 2. СПб., 1912.
109. Ставка князя Матвея: Рассказ // Литературный альманах. Изд. «Аполлона». СПб., 1912. С. 95–115.
110. В монастыре // Литературное приложение к журналу «Нива». 1912. № 4. С. 589–612.*
111. Роман Коломбины // Театр. 1912. № 116. 25 дек. (7 янв.). С. 3.
112. Занятые люди // Нива. 1912. № 50. С. 995–996.
113. Розы принца // Речь. 1912. № 98. 11 апр. С. 2.*
114. Дневник актрисы // Театр. 1912. № 25. 23 сент. (6 окт.). С. 2; № 32. 30 сент. (13 окт.). С. 2; № 39. 7 окт. (20 окт.). С. 2.
115. Святки в старом Петербурге. Царев сочельник // Речь. 1912. № 354. 25 дек. С. 4.*
116. То, чего не было // Синий журнал. 1912. № 45. С. 10–11.
117. О чем думает господин министр // Речь. 1912.*[204]
118. Последние слова // Речь. 1912.*
119. Война // Речь. 1912.*
120. Ярославские письма // Студия. 1912. № 14. С. 24.
121. Ярославские письма // Студия. 1912. № 17. С. 24.
122. Ярославские письма // Студия. 1912. № 21. С. 21.
123. Письмо из Ярославля // Аполлон. Русская художественная летопись. 1912. № 4. С. 63.
124. Театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1912. № 6. С. 87–91.
125. Театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1912. № 8–9. С. 122–130.
126. Театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1912. № 13. С. 184–185.
127. Театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1912. № 14. С. 198–199.
128. Театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1912. № 15–16. С. 214–218.
129. Театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1912. № 17. С. 232–234.
130. Театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1912. № 20. С. 263–264.
131. Михайловский театр. «Крещенский вечер, или что хотите», комедия В. Шекспира // Ежегодник императорских театров. 1912. Вып. 5. С. 97–100.
132. Измятые цветы // Театр и искусство. 1912. № 43. С. 827–828.
133. Рассказчики // Речь. 1912. № 49. 20 фев. (4 марта). С. 4.
134. На генеральной репетиции «Снегурочки» // Театр. 1912. № 17. 15 (28) сент. С. 2.
135. Бенефис Е. М. Грановской (пассаж) // Театр. 1912. № 87. 25 нояб. (8 дек.). С. 2.
136. Русский драматический театр // Речь. 1912. 25 сент.*

1913

137. Наташа. Повесть: В 2 ч. // Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива». 1913. № 10. Стб. 215–256; № 11. Стб. 347–394.
138. Последний спутник: Роман в 3 ч. М., 1913.
139. Весенние дни // Русская молва. 1913. № 123. 14 апр. С. 3.*
140. Троицын день // Русская мысль. 1913. Кн. 10. С. 63–74.
141. Первая влюбленность // Русская молва. 1913.*[205]
142. Белые ночи // Русская молва. 1913.*
143. Страшный день // Русская молва. 1913.*

[204] Пп. 117–119 указаны Ауслендером в автобиблиографии без номеров газет.
[205] Пп. 141–144 указаны Ауслендером в автобиблиографии без номеров газет.

144. Желтая карета // День. 1913.*

145. Театры // Аполлон. Русская художественная летопись. 1913. № 2. С. 65–67.
146. С. А. Ауслендер о своей пьесе «Ставка князя Матвея» // Биржевые ведомости. 1913. № 13750. 13 сент. С. 3.
147. Александринский театр. «Доходное место». Комедия в 5-ти действиях Островского // Ежегодник императорских театров. 1913. Вып. 7. С. 101–103.
148. [Рец. на:] Новеллы итальянского возрождения <П. Муратова> // Речь. 1913. 13 мая.*

1914

149. Русалочье зелье // Русская мысль. 1914. № 7. С. 2–18.
150. Флорентийские влюбленные // Огонек. 1914. № 20. Без паг.
151. Первая любовь барона фон-Кирилова // Альманах «Гриф». М., 1914. С. 18–23.*
152. Ставка князя Матвея: Пьеса в 4 д. // Библиотека театра и искусства. 1914. Кн. 3. С. 1–28.
153. За родину: Пьеса в 1 д. // Библиотека театра и искусства. 1914. Кн. 10. С. 1–6.
154. Тавочкино горе // Аргус. 1914. № 18. С. 649–662.
155. Изумрудный паучок: Петроградские волшебства // Библиотека театра и искусства. 1914. Кн. 12. С. 1–29.
156. Странный незнакомец // Отечество. 1914. № 2. 9 нояб. С. 42–44.
157. Последний букет // Огонек. 1914. № 2. Без паг.
158. Предчувствия // Огонек. 1914. № 43. Без паг.
159. Я должен // Лукоморье. 1914. № 27. С. 5–8.
160. Поцелуи Венеции // Русские ведомости. 1914. № 149. 29 июня. С. 3.*

161. Сестры Рондоли: Рассказы / Гюи де Мопассан; Пер. с фр. С. Ауслендера. М., 1914.
162. Русский карнавал // Речь. 1914. № 40. 10 (23) фев.*

1915

163. Разлуки нет // Огонек. 1915. № 35. Без паг.
164. Папа — солдат // Вершины. 1915. № 5. С. 10–11.
165. Ненужное письмо // Вершины. 1915. № 12. С. 3–6.
166. Перед зеркалом // Вершины. 1915. № 24. С. 6–9.
167. Ненужные встречи // Солнце России. 1915. № 42 (окт.). С. 1–6.
168. Причуды новобрачной, или Поучительный пример мужниной кротости: Водевиль в 1 д. [Б. м.]. 1915.*
169. Высокая защита // Лукоморье. 1915. № 3. С. 1–6.
170. Грозная весть // Лукоморье. 1915. № 10. С. 1–6.
171. Веселый день княжны Елизаветы: Комедия в 5 д. М., 1915.*
172. Сон Флоренции. (Из дневника) // Голос жизни. 1915. № 3. С. 7–12.
173. Страшный жених // Приазовский край. 1915. № 340. 25 дек. С. 5.
174. Память сердца // Биржевые ведомости. 1915. № 14765. 5 (18) апр., утр. вып. С. 2–3.
175. Сердце воина // Биржевые ведомости. 1915. № 14861. 24 мая, утр. вып. С. 2.
176. Сундук-путешественник // Биржевые ведомости. 1915. № 15290. 25 дек. С. 6.
177. Дача на Островах // Северные записки. 1915. № 4. С. 30–55.*

178. Литературные заметки. Книга злости. [Рец. на: Б. Садовской. «Озимь: статьи о русской поэзии»] // День. 1915. № 79 (877). 22 марта. С. 5.
179. «Веселый день княжны Елизаветы» (автор о своей пьесе) // Биржевые ведомости. 1915. № 15144. 12 окт., веч. вып. С. 4.
180. Работа вслух. Этюд. (Как мы работаем?) // Журнал журналов. 1915. № 5. С. 8.*

1916

181. Сердце воина: Сб. рассказов. Пг., 1916.
182. Рассказ в пути // Огонек. 1916. № 7. Без паг.
183. Осень // Огонек. 1916. № 17. Без паг.
184. Забытая надпись // Огонек. 1916. № 34. Без паг.
185. Сиреневый конверт: Новелла // Огонек. 1916. № 52. Без паг.
186. Чужие дома // Русская воля. 1916. № 13. 29 дек. С. 2–3.
187. Елка // Весь мир. 1916. № 52.*
188. Хрупкая чаша: Пьеса в 5 д. // Библиотека театра и искусства. 1916. Кн. 9. С. 1–34.
189. Песенка г-жи Монклер: Пьеса в 1 д. // Полон. Пг., 1916. С. 79–100.
190. В царскосельских аллеях // Петербургские апокрифы. СПб., 2005. С. 657–664.

1917

191. Золотая свинка // Огонек. 1917. № 9. Без паг.
192. Далекий призыв // Лукоморье. Второй альманах рассказов. 1917. С. 2–45.

KOKKUVÕTE

S. Auslenderi kirjanduslik positsioon ja looming aastatel 1906–1908

Sergei Abramovitš Auslender (1886–1939) oli 20. sajandi esimese veerandi üks eredamaid loomingulise intelligentsi esindajaid. Kirjaniku, kriitiku, dramaturgi ja tõlkijana jättis Auslender endast maha mahuka pärandi, mis ootab siiani oma uurijat. Tema esimesed tekstid ilmusid trükis 1905. aastal. Järgmisel aastal avaldasid teda juba juhtivad modernistlikud väljaanded („*Zolotoje Runo*", „*Vesõ*") ja teda kutsuti Vjatšeslav Ivanovi suletud kirjanduslik-filosoofilisse ühendusse „Ḫāfez̧", kuhu kuulusid sellised kunstitegelased nagu M. Kuzmin (Auslenderi lihane onu), S. Gorodetski, L. Bakst, K. Somov ja teised. 1907. aastal sai Auslender teise, V. Komissarževskaja ja V. Meierholdi teatritrupi ümber moodustunud loomingulise ühenduse liikmeks. Tema kaastunne „uuele teatrile" väljendus lavaliste eksperimentide regulaarses toetamises perioodika lehekülgedel. 1908. aastat tähistab Auslenderi romantiline reis Itaaliasse koos sümbolistide muusa kirjanik Nina Petrovskajaga, aga ka tema esimese jutustuste kogumiku „*Zolotõje jabloki*" ilmumine, mis võtab kokku kirjaniku loomingulise evolutsiooni esimese etapi. Auslenderi looming ja biograafia nimetatud perioodil (1906–1908) on käesoleva väitekirja peamine uurimisobjekt.

Kirjaniku isiklikud sidemed sümbolistide ühendusega sajandi alguses, 1917. aasta revolutsiooni mitteomaksvõtmine, koostöö A. Koltšakiga ja sellele järgnev hukkamine tingisid nõukogudeaegse kirjandusteaduse vähese huvi Auslenderi loomingu ja isiku vastu. Juhuslikud mainimised teadusartiklites piirdusid reeglina kirjaniku arvamisega „dekadentlike", „kodanlike" või „reaktsiooniliste" autorite leeri. Tänaseks päevaks on Auslenderile pühendatud tööde hulk märgatavalt kasvanud, kuid vaatamata kirjaniku eredale ja hoogsale sisenemisele kirjandusse, köitis uurijate tähelepanu tema revolutsiooniaegne ja revolutsioonijärgne looming. Tema varased jutustused olid harva iseseisvaks uurimisobjektiks ja kirjanikuks kujunemise algetapile pühendatud monograafia puudub. Reeglina ei vaadelda Auslenderi varast loomingut teaduskirjanduses mitte iseseisvalt, vaid ülevaatlikes töödes, kus kirjanik on tõrjutud teisejärgulisele kohale. Taolistes uurimistöödes esitatakse Auslenderit sageli kui „stiliseerijat" ja „Kuzmini koolkonna" või „sümbolistliku koolkonna" esindajat, ning tema töid käsitletakse vaid ühe või teise kirjandussuuna eripära illustreerimiseks.

Käesoleva uurimistöö eesmärgiks on võimaluse piires kas täielikult või osaliselt kirjeldada Auslenderi loomingut ja tema kirjanduslikku positsiooni aastatel 1906–1908, mis võiksid olla aluseks edasisele uurimisele. Väitekirjas on omakorda püütud arvesse võtta eelkäijate kogemust ja paljuski on see just nende tehtud tähelepanekute jätkamine ja edasiarendus. Suure tähendusega olid käesoleva uurimistöö jaoks M. Tšudakova, A. Burlešini, V. Bõstrovi ja S. Jasenski, N. Tamartšenko, M. Kozmenko, Z. Mintsi, A. Lavrovi, G. Zavgorodnaja,

N. Jevsina ja teiste uurimistööd. Eriliselt tuleb ära märkida A. Gratševat ja N. Bogomolovit, kelle tähelepanekuid käesolevas uurimistöös edasi arendati.

Uurimistöö metodoloogia toetub sellistele üldfiloloogilistele meetoditele ja lähenemistele nagu struktuurne, kontseptuaalne, kompositsiooniline, intertekstuaalne jt. tekstianalüüsi liigid, kus tõlgendamisel kasutatakse võrdlevat-kõrvutavat, ajaloolist ja biograafilist meetodit. Erilise tähelepanu all on nende allikate väljaselgitamine, millest Auslender võis oma teoste jaoks ajaloolist materjali ammutada, aga ka nende elusündmuste rekonstrueerimine, mida ta oma jutustustes on peegeldanud. Uurimuse loogika eeldab järgmiste osaülesannete lahendamist:

1) Auslenderi loomingut ja isiksust puudutavate teaduskäsitluste kogumine ja kriitiline analüüs;
2) autori vaadeldava perioodi reputatsiooni rekonstrueerimine ja analüüs;
3) kirjaniku vaadeldava perioodi biograafiliste sündmuste rekonstrueerimine;
4) Auslenderi kirjanduslike tekstide analüüs;
5) Auslenderi kriitiliste tekstide analüüs.

Uurimistöö koosneb vastavalt püstitatud ülesannetele neljast osast.

Esimeses peatükis „S. Auslender kui Kuzmini „stiliseerija“ ja „jäljendaja“: kirjaniku reputatsioon kriitilises ja uurimuskirjanduses“ antakse ülevaade termini „stiliseerija“ teaduslikust tõlgendamisest ja tõestatakse selle kasutamise ebaproduktiivsust kirjaniku loomingu käsitlemisel. Auslenderi jutustuste puhul ei ole seniajani suudetud ja ilmselt ei suudetagi demonstreerida stiliseerimise kõige olulisemat omadust – eeskuju teadlikku jäljendamist. Seda asjaolu on täheldanud juba ka N. Bogomolov ühes oma uusimatest töödest. Kriitikat ei kannata ka teine levinud ettekujutus Auslenderist kui „M. Kuzmini jäljendajast“. Kirjanike biograafiad näitavad, et onu ja õepoeg alustasid karjääri peaaegu üheaegselt ja et väljaannetega koostöö tegemisel Auslender kohati isegi edestas oma vanemat kolleegi. Kuid tema noorus, jutustuste keeruline semantiline struktuur ja kirjaniku pidev „võõraste“ kultuuride käsitlemine tõukasid kaasaegset kriitikat nägema temas „stiliseerijat“, pinnapealset esteeti ja „Kuzmini koolkonna“ epigooni. Vaadeldaval perioodil kujunenud kirjaniku reputatsioon kinnistus pikaks ajaks: isegi kakskümmend aastat hiljem, kui ta sai kuulsaks kirjanikuks, kirjutas G. Adamovitš temast kui „Kuzmini poeetilise leeri esimesest kasvandikust“ ja „õpetaja kõige andekamast õpilasest“ [Адамович II: 496–497]. Uurimustöö käigus selgus, et Auslenderi loominguline areng toimus täiesti iseseisvalt ja oli tema enda kinnitusel orienteeritud Puškinile, France'ile ja Shakespeare'ile. Ja kuigi Kuzminil oli õepoja loomingule teatav mõju, on Auslenderis vaid Kuzmini leiutatud võtete „jäljendaja“ ja nende arendaja nägemine siiski tugevalt lihtsustatud lähenemine, mis takistab tema teoste mõistmist.

Teine peatükk „S. Auslenderi sisenemine kirjandusse: jutustus „*Zapiski Ganimeda*“ (1906) kui V. Ivanovi ühenduse „Ḫāfeẓ“ tegevuse peegeldus“ kirjeldab Auslenderi sisenemist Peterburi intelligentsi loomingulisse ühendusse, tema suhtumist V. Ivanovi „tornis“ läbiviidavatesse sotsiokultuurilistesse eksperimentidesse ja neid loomingulisi hoiakuid, mida kirjanik hiljem järgima

hakkab. Esimeses paragrahvis kirjeldatakse järk-järgult „Ḫāfeẓi“ tegevust ja Kuzmini ning Auslenderi positsiooni selles. Üksikasjalikult on taastatud kogunemiste ja ühenduse liikmete vaheliste suhete iseloomu kronoloogia. Formaalsele teenija (veinivalaja) ja „noorema“ liikme staatusele vaatamata söandas noor kirjanik kirjeldada „Ḫāfeẓi“ kogunemisi jutustuses „*Zapiski Ganimeda*“, mis on üks esimesi näiteid tema varasest poeetikast. Teises paragrahvis analüüsitakse jutustust „*Zapiski Ganimeda*“, mis peegeldasid „Ḫāfeẓi“ ideoloogilisi hoiakuid, mida Auslender omaks ei võtnud, ja mis said kirjandusliku ümbermõtestamise objektiks. Jutustus osutus otsustavaks positsiooni väljendamiseks ühenduses arutatavate küsimuste suhtes, mis olid seotud Platoni Erose kui tarkuse ja maailma arengu liikumapaneva jõu allika filosoofiaga. Soovimata laskuda avalikku poleemikasse, väljendas Auslender oma suhtumist kirjanduslikus vormis, milles ajalooline jutustus ehitati üles „Ḫāfeẓis“ osalemise käigus saadud psühholoogilise kogemuse põhjal. Analüüs võimaldas kirjeldada autori loomingulise meetodi keerukust, aga ka kirjaniku isikuomadusi, mis püüdlesid loomingulise sõltumatuse poole.

Kolmandas peatükis „S. Auslenderi jutustuste kogumik „*Zolotõje jabloki*“ (1908) kui autori manifest: kontseptsioon ja kompositsioon“ analüüsitakse kirjaniku jutustuste debüütraamatut. Peatükis käsitletakse kaasaegsete uurijate interpretatsiooni abil järjest kõiki üheksat jutustust. Peatüki eesmärk on kirjeldada kogumiku poeetikat, selgitada välja tekstide ring, millega autor loomingulisse dialoogi astub, ning taastada jutustustes materjalina kasutatud arvukate biograafiliste sündmuste üksikasjad. Kirjeldatakse raamatu struktuuri ja kompositsiooni, jutustuste vahelisi kujundlikke ja tähenduslikke seoseid ning esitatakse hüpotees kogumiku tervikliku ideelise sisu kohta. Selle aluseks on armastuse realiseerumise viiside ja võimaluste loominguline lahtimõtestamine läbi pöördeliste maailmaajaloo sündmuste prisma. Kogumiku „*Zolotõje jabloki*“ kompositsioon on allutatud armastuse metamorfooside järk-järgulisele kujutamisele erinevates ajaloolis-kultuurilistes tingimustes alates revolutsioonilisest Prantsusmaast kuni antiikajani välja. Auslenderi meelest realiseerub armastus täielikult ainult vastastikuse hingelise ja füüsilise külgetõmbe olemasolu korral. Kogumik „*Zolotõje jabloki*“ avab selle idee, jälgides armastuse avaldumist läbi sajandite.

Jutustustele ajalooliselt usutava tausta loomisel järgib Auslender Puškini meetodit, mida kirjeldatakse tema kirjandusteaduslikus artiklis „Peeter Suure moorlasest“ – ta teab palju, kuid taasloob ajastu vaimu „paari hooletult visatud detaili“ abil ja elustab selle, põimides teksti isikliku, sügavalt läbi elatud kogemuse. Rida allusioone kirjandusteostele, millega Auslender dialoogi astub, teeb tema jutustuste sisu keerulisemaks ja annab võtmed nende interpreteerimiseks. Vaatamata jutustuste geograafilistele ja kronoloogilistele erinevustele, on kogumik „*Zolotõje jabloki*“ terviklik teos, mis võtab kokku Auslenderi loomingulise arengu esimese etapi. Analüüs võimaldab kirjeldada Auslenderi poeetikale omaseid jooni, mis meisterlikult kombineerivad töö ajaloolise, kirjandusliku ja biograafilise materjaliga, mille tulemusel tekib keeruline kirjanduslik pilt.

Neljandas peatükis „S. Auslenderi kirjanduslik positsioon: kriitilised artiklid ajakirjas „*Zolotoje runo*““ analüüsitakse Auslenderi varaseid kriitilisi artikleid. Omaette paragrahv on pühendatud tema Z. Hippiusele adresseeritud poleemilise kõne analüüsile. Kirjanik ei soovinud osaleda sisetülis, mis rullus lahti modernistlike perioodikaväljaannete lehekülgedel, kuid ei suutnud jätta vastuseta ajakirjas „*Vesõ*“ esitatud edumeelseid kirjanikke sarjavat kriitikat.

Auslenderi suhtumine klassikalisse teatrisse, ajalooliste lavažanride taaselustamisse, aga ka „uude teatrisse“ täiendasid arusaama kirjaniku kirjanduslikest hoiakutest, mis põhinesid kogumiku „*Zolotõje jabloki*“ analüüsil. Peaasjalikult Meierholdi ja Komissarževskaja „uuele teatrile“ pühendatud kriitiliste artiklite tsüklis „*Iz Peterburga*“ toetas Auslender lavastajat ja kaitses teda teiste kriitikute etteheidete eest. Isiklik tutvus näitlejate ja teatritegelastega andis täiendava stiimuli Auslenderi suurele huvile lavaliste eksperimentide vastu. Kriitik nõudis visalt uute teatrivormide ja lahenduste otsimist, tõstes esile selliseid vältimatuid näidendi omadusi nagu huvitavad dialoogid, intriigide olemasolu ja süžee dünaamilisus. Ta hindas positiivselt kunstide sünteesi lavastuses „*Balagantšik*“ (muusika M. Kuzmin, luuletused A. Blok ja dekoratsioonid N. Sapunov), mis andsid tõeliselt kunstilise efekti.

Eriti väärtuslikuks osutusid Auslenderi arutlused kunstile omase esteetika ja ajaloo seoste üle. 20. sajandi alguse kirjanduses populaarne möödunud ajastute temaatika käsitlemine tekitas kriitikutes ebaselgust: „kõik rääkisid ristirästi stiliseerimisest“, — märkis Auslender rahulolematult, pakkudes välja omapoolse muistsete aegade kirjandusliku käsitluse klassifikatsiooni. Artikli tekstist selgub, et Auslender pidas „stiliseerimist“ möödaniku eeskujude meisterlikuks jäljendamiseks, mis vilumatu autori käes muutub „lihtsatest allikatest pärit detailidega“ „moodsaks nipsasjaks“. Ennast ta selliste hulka ei arvanud.

Auslenderi loominguline pärand ja tema elulugu pakuvad teadusele kahtlemata huvi ja neid tuleb väga põhjalikult uurida. Käesolevas uurimustöös on vaadeldud tema loomingu varasemat perioodi, mis väljendab terviklikkust ja originaalsust. Loodetavasti on väitekiri abiks tulevastele Auslenderi uurijatele, sest analüüsimata jäävad veel kirjaniku teine ja kolmas kogumikud („*Rasskazõ. Kniga II*“, „*Serdtse voina*“), romaanid „*Posledni sputnik*“, „*Videnija žizni*“ ja „*Pugatšovštšina*“, aga ka terve revolutsioonieelse proosa ja kriitika korpus. Erilist huvi pakuvad Auslenderi teatriretsensioonid ja tema dramaturgia.

ABSTRACT

The Literary Stance and Prose of Sergey Auslender in 1906–1908

Sergey Auslender (1886–1937) was a prominent figure in the creative intelligentsia of the first third of the 20th century. He was a writer, critic, playwright and translator who left behind an extensive legacy that still awaits its researcher. His first stories were published in 1905. The following year, he was published in avant-garde modernist magazines such as the Golden Fleece («Золотое руно») and the Scales («Весы») and was invited to join Vyacheslav Ivanov's closed artistic-philosophical circle 'Hafiz' along with such artists as Mikhail Kuzmin (Auslender's uncle), Sergey Gorodetsky, Leon Bakst, Konstantin Somov, etc. In 1907, Auslender became a member of another artistic circle formed around the theatrical troupe of Vera Komissarzhevskaya and Vsevolod Meyerhold. His sympathy for the 'new theatre' was expressed through his regular support of stage experiments in periodicals. The young writer's circle of acquaintances expanded, and he found himself at the center of cultural life of St. Petersburg. The year 1908 was marked by Auslender's romantic journey to Italy with the muse of the symbolists — writer Nina Petrovskaya, and by the publication of his debut collection of stories, titled The Golden Apples («Золотые яблоки») which summed up the first stage of the writer's creative evolution. The prose and biography of Auslender during this period (1906–1908) are the main objects of this research.

Auslender's personal connections with the symbolist circle at the beginning of the century, his rejection of the February Revolution, his collaboration with Alexander Kolchak, and his subsequent execution contributed to the low interest of Soviet literary studies for Auslender's works and personality. Auslender was mentioned sporadically in scientific articles as being part of the group of 'decadent', 'bourgeois', or 'reactionary' authors. Today, the body of work dedicated to Auslender has grown considerably, but despite the writer's bright and rapid entry into literature, most researchers' attention was focused on his revolutionary and post-revolutionary works. The early stories have rarely been the object of specific research, and there is no monograph dedicated to the initial stage of the writer's career. Generally, the research literature does not consider Auslender's early work as such, but rather in overviews where the writer occupies a secondary position. Often, in such studies Auslender is presented as a 'stylizer' or a representative of the Kuzmin's or Symbolist school, and his works are used only as illustrations of the specific features of these literary movements.

The goal of this research is to provide a comprehensive and complete description of Auslender's works from 1906 to 1908, which can serve as a basis for further researches. For our part, we considered the experience of our predecessors, and much in our thesis is a continuation and development of their observations. The works of M. Chudakova, A. Burleshin, V. Bystrov and

S. Yasensky, N. Tamarchenko, M. Kozmenko, Z. Mints, A. Lavrov, G. Zavgorodnyaya, N. Evsina, and others were of great value to us. In particular, we should mention the works of A. Gracheva and N. Bogomolov, whose observations were further developed in our thesis.

The research methodology is based on general philological methods such as structural, conceptual, compositional, intertextual and other types of text analysis, including comparative, historical and biographical methods of interpretation. Special attention was paid to the identification of sources from which Auslender could draw historical material for his works, as well as reconstruction of the life events reflected in his stories. The logic of the research entails accomplishing the following specific tasks:

1. Accumulation and critical analysis of scientific ideas about Auslender's prose and personality;
2. Reconstruction and analysis of the author's reputation during the indicated period;
3. Reconstruction of events in the writer's biography during the indicated period;
4. Analysis of Auslender's literary texts;
5. Analysis of Auslender's critical texts.

According to the research objectives, the study has a four-part structure.

The first chapter **S. Auslender as a 'Stylizer' and 'Epigone of Kuzmin': The Writer's Reputation in Critical and Research Literature** provides an overview of the evolution of the scientific interpretation of the term 'stylization' and argues that its application to Auslender's works is unproductive. One of the most important features of stylization, the conscious reproduction of a model, has not yet been, and apparently, cannot be demonstrated in the case of Auslender's stories, as noted in a recent work by N. Bogomolov. Additionally, the perception of Auslender as an 'epigone of M. Kuzmin' does not hold up under scrutiny. Examination of the biographies of the writers showed that the uncle and nephew started their careers almost simultaneously, and sometimes Auslender even outpaced his older colleague in terms of cooperation with publishers. Nevertheless, the young age, complex conceptual organization of the stories, and the writer's stable appeal to 'foreign' cultures prompted contemporary critics to present him as a 'stylizer', a superficial aesthete, and an epigone of the Kuzmin's school. The reputation that had developed during this period remained firmly established with Auslender for a long time: even twenty years later, when he became a famous writer, G. Adamovich wrote about him as the "first of Kuzmin's prose offsprings" and "the most talented of the teacher's students" [Адамович II: 496–497]. During the research, it was found that Auslender's creative development occurred quite independently and was oriented, according to his own admission, towards the works of A. Pushkin, A. France, and W. Shakespeare. And although Kuzmin had a certain influence on his nephew's work, seeing him only as a 'follower' who developed the techniques found by Kuzmin seems to be a strong simplification that impedes understanding of Auslender's works.

The second chapter **S. Auslender's Entry into Literature: the Story *Notes of Ganymede* (1906) as a Reflection of the Activities of V. Ivanov's Circle 'Hafiz'** describes Auslender's entry into the circle of creative intelligentsia of St. Petersburg, his attitude towards socio-cultural experiments conducted at Ivanov's 'tower', and the creative attitudes that the writer will adhere to later on. The first paragraph is devoted to a sequential description of the activities of 'Hafiz' and the position of Kuzmin and Auslender in it. The chronology of the circle meetings and the nature of the relationships between the participants have been thoroughly reconstructed. Despite his formal position as a 'wine server' and 'junior' member, the young writer dared to portray the meetings of 'Hafiz' in the story Notes of Ganymede, which is one of the examples of his early poetics. The second paragraph is devoted to an analysis of Notes of Ganymede, in which the ideological attitudes of 'Hafiz', that were not accepted by Auslender and became the subject of artistic reinterpretation are reflected. The story turned out to be a decisive statement of his position on the issues discussed in the circle. The issues were related to the philosophy of Platonic eros as a source of wisdom and the driving force of world development. Not inclined to engage in open debates, Auslender expressed his attitude in an artistic form, where the historical narrative was built on the basis of psychological experience accumulated through his participation in 'Hafiz'. The analysis allowed for the description of the author's method, as well as the personal qualities of the writer, who sought creative independence.

The third chapter **The Collection of Stories *The Golden Apples* (1908) by S. Auslender as an Author's Manifesto: the Concept and Composition** is devoted to a detailed analysis of the writer's debut book of stories. The chapter sequentially analyzes all nine stories, taking into account interpretations by contemporary researchers. The goal of the chapter was to describe the poetics of the collection, identify the texts with which the author engages in creative dialogue, and reconstruct the details of numerous biographical events used as material for the stories. The structure and composition of the book are described, as well as the figurative and semantic connections between the stories, and a hypothesis about the integral ideological content of the collection is presented. At its core is a creative interpretation of the paths and possibilities of realizing love through the prism of turning points in world history. The composition of The Golden Apples is subordinated to the sequential depiction of the metamorphoses of love in various historical and cultural contexts: from revolutionary France to antiquity. According to Auslender, love reaches its full realization only with mutual spiritual and physical attraction. The Golden Apples reveals this idea, consistently tracing the manifestations of love through the centuries.

In creating a historically accurate background for his stories, Auslender follows Pushkin's method, described in his literary article on The Moor of Peter the Great — he knows a lot, but recreates the era through "a few carelessly thrown details" and animates it by weaving personal, deeply experienced moments into the text. A series of allusions to literary works with which Auslender engages in dialogue complicates the content of his stories and

provides keys for their interpretation. Despite the geographical and chronological differences in the stories, The Golden Apples is a cohesive work that marks the first stage of Auslender's creative evolution. The analysis enabled the description of the characteristic features of Auslender's poetics, which skillfully combine historical, literary, and biographical material to create a complex artistic image.

In the fourth chapter **Literary Position of S. Auslender: Critical Articles in the *Golden Fleece* Magazine** an analysis of Auslender's early critical articles is presented. A separate paragraph is devoted to the analysis of his polemical speech directed to Z. Gippius. While Auslender did not want to participate in the internal conflicts that took place in modernist periodicals, he could not leave unanswered the position of the leading critic of the Scales magazine, who criticized a significant number of advanced writers.

Auslender's position on classical theatre, the recreation of historical stage genres, as well as the 'new theatre', enhanced our understanding of the writer's artistic attitudes, based on the analysis of The Golden Apples. In the cycle of critical articles From Petersburg («Из Петербурга»), mainly devoted to the 'new theatre' of Meyerhold and Komissarzhevskaya, Auslender supported the director and defended him against attacks by other critics. His personal acquaintance with actresses and figures of the 'new theatre' served as an additional stimulus for Auslender's keen interest in the fate of stage experiments. The critic consistently insisted on the search for new theatrical forms and solutions, emphasizing such necessary qualities for a play as interesting dialogues, the presence of intrigue, and the dynamism of the plot. He positively evaluated the synthesis of arts in the production of The Puppet Show («Балаганчик»): the music of M. Kuzmin, the verses of A. Blok, and the decorations of N. Sapunov, which produced a truly artistic effect.

Especially valuable were Auslender's reflections on the organic connection between aesthetics and history in art. The appeal to past epochs, which received a specific popularity in the literature of the early 20th century, led to confusion among critics: "everyone started talking crookedly about stylization", Auslender noted with displeasure. He even proposed a way to classify the types of artistic reference to olden times. From the article's text it is clear that Auslender considered 'stylization' as skillful imitation of past models, which in the hands of an artless author turns into a 'fashionable trinket' with 'details from simple sources'. He did not consider himself to be such an author.

The creative legacy and biography of Auslender undoubtedly represent an interest for science and should be studied with great care. We have examined a small, initial period of his creative work, revealing its integrity and originality. We hope that our work will serve as support for future research. The second and third collections of stories — Stories. Book II, Warrior's Heart («Рассказы. Книга II», «Сердце воина»), novels The Last Companion, Visions of Life and Pugachev's Rebellion («Последний спутник», «Видения жизни», «Пугачевщина») as well as a whole corpus of pre-revolutionary prose and criticism remain unstudied. Auslender's theatrical reviews and his plays are also of particular interest.

CURRICULUM VITAE

Алексей Самарин

Гражданство:	Латвия
Дата и место рождения:	13 июля 1988, Рига, Латвия
Адрес эл. почты:	fent@inbox.lv
Языки:	русский, английский, латышский, эстонский

Образование

1995–2007	Рижская средняя школа № 22 (Латвия)
2007–2010	Латвийский университет, высшее прикладное образование (администрирование компьютерных сетей)
2010–2014	Тартуский университет, бакалавриат (русская и славянская филология)
2014–2016	Тартуский университет, магистратура (*cum laude*, отделение славистики)
2016–2023	Тартуский университет, докторантура, отделение славистики (кафедра русской литературы)

Научная деятельность

Область научных интересов: русская литература начала XX в., творчество С. А. Ауслендера.

Опубликовано 8 научных статей, из них 3 в международных изданиях.

ELULOOKIRJELDUS

Aleksejs Samarins

Kodakondsus:	Läti
Sünniaeg ja koht:	13.07.1988, Riia, Läti
E-post:	fent@inbox.lv
Keeleoskus:	vene, inglise, läti, eesti

Haridus

1995–2007	Riia 22. Keskkool (Läti)
2007–2010	Läti Ülikool, rakenduskõrgharidus (arvutivõrkude administreerimine)
2010–2014	Tartu Ülikool, vene ja slaavi filoloogia osakond (bakalaureuseõpe)
2014–2016	Tartu Ülikool, vene ja slaavi filoloogia osakond (magistriõpe, cum laude)
2016–2023	Tartu Ülikool, slavistika osakond, doktoriõpe (vene kirjandus)

Teadustegevus

Peamised uurimisvaldkonnad: 20. sajandi alguse vene kirjandus, S. Ausländeri looming.

Kokku on ilmunud 8 artiklit, neist 3 rahvusvahelistes väljaannetes.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

А. Самарин. «Записки Ганимеда» С. А. Ауслендера и петербургские гафизиты // Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2017. Вып. 28. С. 97–104.

А. Самарин. Нина Петровская в романе Сергея Ауслендера «Последний спутник» (1913) // Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2018. Вып. 29. С. 161–175.

А. Самарин. Биографический подтекст «Рассказа в пути» (1916) С. А. Ауслендера // Текстология и историко-литературный процесс: Сб. статей. М., 2018. Вып. VI. С. 135–144.

А. Самарин. Sanctus Amor (1908) Нины Петровской как жизнетворческий манифест // Studia Rossica Posnaniensia. 2020. Vol. XLV/2. С. 23–53.

А. Самарин. Отзыв Г. В. Адамовича о творчестве С. А. Ауслендера // Rusistica Latviensis 9. Георгий Адамович и… (К проблеме изучения культуры русской диаспоры). Посвящается памяти Олега Анатольевича Коростелева (1959–2020). Рига, 2021. С. 69–80.

А. Самарин. Посвящение как акт жизнетворчества: С. Ауслендер в 1907 году // Slavica Helsingiensia 54. Толкование правды в русской культуре. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVII. Хельсинки, 2021. С. 115–129. (В соавторстве с Р. Войтеховичем)

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.

18. **Оксана Паликова.** Двуязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов v продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.
27. **Ольга Мусаева.** Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.). Тарту, 2011. 217 с.
28. **Мария Боровикова.** Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х годов). Тарту, 2011. 148 с.
29. **Ольга Ягинцева.** Этимологическое исследование некоторых диалектных названий предметов домашнего обихода. Тарту, 2014. 127 с.
30. **Ирина Рудик.** Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты, Стихи. Выпуск I (1922)». Тарту, 2014. 166 с.
31. **Елизавета Фомина.** Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Тарту, 2014. 150 с.
32. **Павел Успенский.** Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Тарту, 2014. 214 с.
33. **Константин Поливанов.** «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту, 2015. 262 с.
34. **Сирье Купп-Сазонов.** О роли грамматики в переводе (на материале временных форм глагола в русском и эстонском языках). Тарту, 2015. 249 с.
35. **Андрей Федотов.** Русский театральный журнал в русском контексте 1840-х годов. Тарту, 2016. 178 с.
36. **Кристина Сарычева.** Восприятие Ф. И. Тютчева и А. А. Фета в русской литературной критике 1870-х – 1900-х гг. Тарту, 2016. 173 с.

37. **Алисия Чекада.** Теоретические основы составления двуязычного словаря: на примере польского и эстонского языков. Тарту, 2017. 131 с.
38. **Артем Шеля.** «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. Тарту, 2018. 268 с.
39. **Александра Чабан.** Н. С. Гумилев — критик поэтов-символистов: динамика оценок и эволюция критического языка. Тарту, 2018. 183 с.
40. **Елена Вельман-Омелина.** Эстонско-русский перевод и развитие современной официально-деловой коммуникации: теоретический и практический аспекты. Тарту, 2018. 192 с.
41. **Ксения Филимонова.** Эволюция эстетических взглядов В. Шаламова и русский литературный процесс 1950-х – 70-х годов. Тарту, 2020. 159 с.
42. **Карина Новашевская.** А. А. Шаховской — идеолог русского национального театра. Тарту, 2020. 251 с.
43. **Анна Герасимова.** Проблема реального реципиента художественного текста: анализ современных читательских практик. Тарту, 2020. 199 с.
44. **Алексей Козлов.** Литературная репутация писателя-беллетриста: Н. Д. Ахшарумов в 1850–1880-е годы. Тарту, 2021. 242 с.
45. **Лариса Муковская.** Выражение квантитативности в имени в русском и эстонском языках. Тарту, 2021. 184 с.
46. **Александра Пахомова.** Писательская стратегия и литературная репутация М. А. Кузмина в раннесоветский период (1917–1924 гг.). Тарту, 2021. 287 с.
47. **Мария Нестеренко.** Проблема женского литературного творчества в России в первой трети XIX в. Случай А. П. Буниной. Тарту, 2021. 218 с.
48. **Андрей Соловьев.** Проблема «Россия и Европа» в русских литературных путешествиях. (Фонвизин — Карамзин — Достоевский). Тарту, 2022. 246 с.
49. **Екатерина Ящук.** Творчество М. Н. Загоскина в процессе формирования русской национальной идеологии. Тарту, 2022. 190 с.