

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук

РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ
ПОЭТИКА. ТЕКСТОЛОГИЯ.
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ
КОНТЕКСТ

Санкт-Петербург
2022

УДК 821.161.1-95
ББК 83.3Р
Р89

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства цифрового развития, связи
и массовых коммуникаций Российской Федерации*

Рецензенты:

доктор филологических наук С. Д. Титаренко (СПбГУ)
доктор философских наук К. Г. Исупов (РГПУ им А. И. Герцена)

Р89 Русский модернизм: Поэтика. Текстология. Историко-литературный контекст: коллективная монография / Отв. ред. Н. Ю. Грякалова. — СПб.: ООО «АРТ БУК», 2022. — 560 с.

DOI 10.31860/978-5-990525-245

В центре внимания авторов коллективной монографии — феномен, важнейший для понимания специфики развития русской литературы конца XIX—XX веков. Русский литературный модернизм представлен здесь в широком спектре проблем, тем и персоналий, на фоне разнонаправленных художественных тенденций эпохи и в их полемическом противостоянии. Актуальный тематический ракурс исследования сочетается с академическим подходом к рассмотрению сложных историко-литературных явлений, каким является русский модернизм в совокупности его различных школ, направлений, течений и творческих индивидуальностей, обращением к современным литературоведческим концепциям. Впервые вводятся в научный оборот новые архивные материалы.

Книга ориентирована на историков литературы, текстологов, культурологов, всех, кто интересуется русской литературой в ее прошлом и настоящем.

В оформлении обложки использован фрагмент
графической работы Альфонса Мухи «Женщина с маргариткой»
(ок. 1898 или 1900)

ISBN 978-5-990525-245



© Коллектив авторов, 2022
© ООО «АРТ БУК», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	5
------------------------	---

I

<i>Н. Э. Марцинкевич.</i> К проблеме функционирования спиралеобразной пространственной модели в русском модернизме	9
<i>Н. Ю. Грякалова.</i> Русский ибсенизм, северный модерн и параметры культурной идентичности	26
<i>Б. С. Дугаров.</i> Буддийские мотивы в русской поэзии рубежа XIX—XX веков	45
<i>Ю. Б. Орлицкий.</i> Свободный стих в культуре русского модернизма	69
<i>Г. Н. Боева.</i> Еще раз о творчестве Леонида Андреева как «промежуточном» феномене: взгляд из XXI века	118
<i>Д. З. Йожя.</i> Гносеологическое versus гностическое: «тюремный рассказ» Леонида Андреева	128
<i>П. В. Дмитриев.</i> Луна в поэзии М. Кузмина	154
<i>О. А. Кузнецова.</i> Сборник Н. Гумилева «Фарфоровый павильон. Китайские стихи»: история создания и источники текста	189
<i>Т. В. Игошева.</i> Роман М. Зенкевича «Мужицкий сфинкс»: между архаикой и модерном	199

II

<i>Н. В. Лоцинская.</i> К проблеме текстологической неопределенности в связи с понятием «авторской воли» (на материале академического издания лирики А. А. Блока)	223
<i>Т. В. Мисникевич.</i> Основной текст и вариант: стихотворение Поля Верлена «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...» в переводческой практике Федора Сологуба	256
<i>Е. Л. Куранда.</i> Текстологическая история стихотворных книг Анны Радловой	277

- В. Н. Терехина. От «Облака в штанах» до «Пятого Интернационала»:
Поэмы В. В. Маяковского в академическом формате 301

III

- С. А. Кибальник. О происхождении псевдонима «Лев Шестов». 327
Л. В. Спроге. Вокруг одного псевдонима: Лирическое послание
Константина Бальмонта «Александр Ли» (Перфильеву) 346
Е. И. Колесникова. Религиозные палимпсесты Андрея Платонова 355

IV

ИЗ АРХИВНЫХ РАЗЫСКАНИЙ

- В. Н. Быстров. «Душа, рожденная мечтать...» (Неизданный сборник
стихотворений Вл. В. Гиппиуса «Затмения звезд») 377
В. В. Розанову — из «подполья» (письма А. К. Закржевского).
Вступительная статья, подготовка текста и примечания
Е. И. Гончаровой 410
Модернисты в «левом» демократическом журнале «Современник»:
Переписка Б. А. Садовского и Е. А. Ляцкого (1912—1913).
Вступительная статья, подготовка текста и примечания
С. А. Ипатовой 465
А. М. Ремизов в газете «Биржевые ведомости»: Письма
к М. М. Гаккебушу, В. А. Бонди и А. Л. Волынскому (1911—1917).
Вступительная статья, подготовка текста и примечания
А. С. Александрова 507
Указатель имен 530
Справки об авторах 556

От редактора

Коллективная монография «Русский модернизм: Поэтика. Текстология. Историко-литературный контекст» подготовлена в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН научными сотрудниками Группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока и сотрудниками других отделов при участии исследователей из российских научных учреждений и зарубежными славистами. Данное издание продолжает избранное научным коллективом направление историко-литературных исследований эпохи Серебряного века, сопровождающееся архивными разысканиями, источниковедческими и биографическими штудиями, текстологическими наблюдениями и обобщениями. Итоги предшествующих этапов научной деятельности отражены в шести выпусках сборника «Александр Блок: Исследования и материалы» (1987—2020), «спутника» академического издания, коллективных трудах «Русский модернизм. Проблемы текстологии» (2001), «Писатели символистского круга: Новые материалы» (2003), комментированной антологии «Литературные манифесты и декларации русского модернизма» (2017).

В центре внимания авторов монографии — феномен, важнейший для понимания специфики развития русской литературы конца XIX—XX веков. Русский литературный модернизм представлен здесь в широком спектре проблем, тем и персоналий, на фоне разнонаправленных художественных тенденций эпохи и в их полемическом противостоянии. Актуальный тематический ракурс исследования сочетается со строго выверенным академическим подходом к рассмотрению сложных историко-литературных явлений, каким является русский модернизм в совокупности его различных школ, направлений, течений и творческих индивидуальностей, и обращением к современным литературоведческим концепциям. Эта установка позволяет, не отрываясь от эмпирического материала (историко-культурного, биографического, эпистолярного, реалий быта, моделей поведения и т. д.), выявить дополнительные смысловые параметры анализируемых художественных текстов, предложить новые интерпретации казалось бы уже известных понятий и проблемных топосов.

Исследования сгруппированы по трем разделам в соответствии с вынесенной в подзаголовок тематической «триадой». В первом разделе рассматриваются особенности модернистской поэтики на уровне пространственной организации художественных текстов, их мотивной структуры, жанровых характеристик, взаиморецепции и полицитатности, в том числе

в интертекстуальном и кросскультурном аспектах, в соотношении элитарных и массовых явлений культуры, архаики и модерна. Инновационными являются исследования ориентальных и, в частности, буддийских мотивов в поэзии 1890-х—1910-х годов (Д. Мережковский, К. Бальмонт, И. Анненский, Н. Гумилев); важное место отведено изучению верлибра в культуре русского модернизма на фоне общей тенденции — перехода национальных стиховых систем к свободному стиху. Во втором разделе обобщается и систематизируется текстологический опыт работы над академическими собраниями сочинений поэтов XX века и отдельными изданиями А. Блока, Ф. Сологуба, В. Маяковского, А. Радловой. Мнение инсайдеров является существенным аргументом в вопросах выбора оптимальных эдиционных и текстологических решений, что весьма актуально в связи с проблемами репрезентации творческого наследия представителей различных модернистских направлений XX века. В третий раздел вошли историко-литературные разыскания, связанные с локальными версиями модернизма на примере русской диаспоры в Латвии, с происхождением псевдонима философа Льва Шестова, с дешифровкой литературных «палимпсестов» А. Платонова.

В русле общей тематики труда выдержан и раздел публикаций («Из архивных разысканий»). Впервые вводятся в научный оборот материалы из архивов ИРЛИ, РГБ, РГАЛИ: неизданные стихотворения Вл. В. Гиппиуса, письма киевского модерниста А. К. Закржевского к В. В. Розанову; на основе ранее неизвестных материалов освещается сотрудничество писателей-модернистов в демократических журналах (переписка Б. А. Садовского и Е. А. Ляцкого) и ежедневной прессе (А. М. Ремизов в газете «Биржевые ведомости»). Публикуемые материалы, снабженные содержательными вступительными статьями и обстоятельными комментариями, раскрывают неизвестные ранее страницы истории русского модернизма в портретах его представителей, в полемиках с литераторами иных творческих ориентаций и воссоздают панораму эпохи на протяжении нескольких десятилетий.



Н. Э. Марцинкевич

**К ПРОБЛЕМЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
СПИРАЛЕОБРАЗНОЙ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ МОДЕЛИ
В РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ**

Пространственные образы обладают очень древней историей. Точка, прямая линия, квадрат, круг, треугольник, спираль — все это элементарные геометрические формы, которые в ходе развития культуры превратились в образные универсалии и в настоящее время обладают сверхнасыщенным смыслом. Уже на наскальных рисунках времен палеолита удлинённые разомкнутые фигуры были знаками мужского типа, а круглые, овальные, замкнутые — знаками женского типа. Извилистая линия типа буквы S в горизонтальном или вертикальном положении — простейшее графическое изображение спирали — нечасто встречалась в наскальной живописи, но зато более широко была представлена в декоре малых форм. Значение ее не вполне ясно. В. Н. Топоров считает, что в ряде случаев эта линия может быть истолкована как схематичное изображение змеи, которая в более позднюю эпоху выступает вариантом мирового дерева (в связи с жезлом, в вертикальной ориентации) или маркирует его нижнюю часть и, как следствие, соотносится с динамическим процессом¹. Характерно,

¹ Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Топоров В. Н. Мировое древо: Универсальные знаковые комплексы: В 2 т. М., 2010. Т. 1. С. 66. А. А. Бобринский еще в 1902 г. писал о вероятной связи зигзага и спирали со змеей в орнаментальных узорах первобытных народов: «Изображение змея дается легко. Извили-

что связь извилистой линии со змеей подчеркнута в искусствоведческом термине «*figura serpentinata*» из лексикона маньеризма². На рубеже XIX—XX веков змея и спиралеобразное движение соединились в названии танца «серпантин» («*la danse serpentine*») Лои Фуллер и Айседоры Дункан, пользовавшемся невероятным успехом и отозвавшимся в драме А. Блока «Незнакомка» в образе танцовщицы Серпантини³.

Символическая связь змеи и спирали указывает на то, что спираль соотносится с гнозисом, познанием, проникновением в тайну, мудростью и просветлением. Интересно, что одна из «мыслеформ» Анни Безант и Чарлза Ледбитера называется «Стремление узнать» («*The Intention to know*») и уподоблена змее, которая сначала волнообразно извивается, а затем закручивается в штопор. В комментарии к рисунку говорится, что эта мыслеформа была зафиксирована на теософском собрании и сопровождала глубокомысленный, пронизательный вопрос⁴.

У офитов змея и ее вариант уроборос были культовыми символами. В энциклопедической статье В. С. Соловьева об офитах говорится, что те чтили в змее «образ, принятый верховной Премудростью, или небесным зоном Софией, чтобы сообщить истинное знание первым людям, которых ограниченный Демиург хотел держать в детском неведении»⁵. В связи с графическим образом «змеевидной» буквы S представляется

стая форма змея стилизуется в зигзаги, и этот простой узор вы встретите абсолютно везде. <...> Змеею мы, по-видимому, обязаны и другим орнаментом, а именно: спиралью» (Бобринский А. А. О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии. М., 1902. С. 6—7).

² Панофски Э. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб., 1999. С. 60. В трактатах Альбрехта Дюрера извилистая линия называется «змеевидной» («*Schlangen linie*»), причем это выражение широко употреблялось как термин в математике того времени (Дюрер А. Трактаты. Дневники. Письма / пер. с ранненововерхненем. Ц. Нессельштраус. СПб., 2000. С. 181).

³ Безродный М. В. Серпантини — кто она? (Из комментария к драме Блока «Незнакомка») // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 657 (Блоковский сборник; 5). Тарту, 1985. С. 46—58.

⁴ Bezant A., Leadbeater C. W. *Thought-Forms: A Record of Clairvoyant Investigation*. New York: John Lane, 1905. P. 50—51.

⁵ Соловьев В. С. Офиты // Энцикл. словарь. СПб.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890—1907. Т. 44. 1897. С. 485.

возможным упомянуть о трактате Соловьева «La Sophia» (1875<?>—1876), где философ ведет живой диалог с Софией, и та «отвечает» ему, оставляя на полях медиумические послания за подписью «S» или «Sophie»⁶. А. Белый вспоминает о том, как рукопись «La Sophia» читалась и обсуждалась в доме М. С. и О. М. Соловьевых: «<...> в ряде мест обрывался трактат вставками странного содержания: рукопись сопровождало медиумическое письмо с подписями “S” и “Sophie”, появляясь повсюду в черновиках творений Владимира Соловьева; оно имело вид переписки любовной; <...> эта странная на полях переписка меж “S” и философом нас смущала, располагая к существенно иным толкованиям сравнительно с толкованиями почтенных профессоров философии»; «<...> существо только этой “S” мы разгадывали»⁷.

Спираль — многозначный культурный символ, и амбивалентный образ змеи является только одним из его возможных репрезентантов. В качестве других символических вариантов спирали можно назвать морскую раковину, паутину, пряжу (нити, ткань, узлы), вихрь и водоворот, вьющиеся растения (например, омелу, плющ, повилику), а также лабиринт, узоры типа арабесок, китайскую идеограмму инь — ян с символизмом двойной спирали и др. Несмотря на внешние различия, образам со спиральной символикой присущ ряд основных признаков: 1) динамичность (развитие, стремление, изменение, обновление) в сочетании с цикличностью; 2) характер движения по кривой траектории, которое может быть направлено как по горизонтали, так и по вертикали и может иметь различный рисунок линии в зависимости от природной среды: свертывание / разворачивание, свивание / развивание, обвивание, завивание, зигзаг, волну и др.; 3) эстетизм, который может трактоваться в том числе как диаволическая красота; 4) природная органичность; 5) связь по преимуществу с женским началом⁸,

⁶ Козырев А. П. Мистика в цепях разума: автоматические записи Вл. Соловьева // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века / Отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М., 2018. С. 144—156.

⁷ Белый А. Собр. соч. Воспоминания о Блоке / под. ред. В. М. Пискунова. М., 1995. С. 25, 32. О медиумическом письме Соловьева см.: Рычков А. Л. Бог есть всё. Всё становится Богом: Религиозно-философское кредо «раннего» Владимира Соловьева и его первые читатели // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 223—249.

⁸ На связь женского, материнского начала и криволинейной траектории указывает К. Г. Юнг, обращавшийся к этимологии при исследовании материнской символики: «...есть индогерманский корень, имеющий значение

эротикой и телесностью вообще, но и, с другой стороны, с 6) духовностью, буквально «спиритуальностью», 7) целостностью и снятием всех противоречий.

В эстетике S-образная линия интерпретируется как «линия красоты». Английский художник и теоретик искусства Уильям Хогарт в трактате «Анализ красоты» (1753) возвел змеевидную линию в настоящий культ. Австрийский историк искусства Алоиз Ригль, представитель важной для рубежа веков венской школы искусствознания, в трактате «Вопросы стиля: основы истории науки об орнаменте» («Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik», 1893; трактат до сих пор не переведен на русский язык) исследует эволюцию растительного орнамента, который, согласно Риглю, исходит из реального растительно-цветочного мотива (цветок лотоса, усики вьющихся растений) и достигает высшей степени абстракции в арабеске, где представляет собой уже чистую, доведенную до совершенства геометрическую криволинейную форму.

Спиралеобразная кривая — один из фундаментальных принципов формообразования в природе. Несомненно, столь универсальную пространственную модель, восходящую еще к пренатальным воспоминаниям человека (к связи ребенка и пуповины) и скрывающуюся на уровне строения ДНК, можно обнаружить практически в любом художественном дискурсе, если только автор сознательно не отказывается от ее воспроизведения. Пожалуй, самый знаменитый литературный пример реализации символики спирали и круга на разных уровнях текста — это «Божественная комедия» Данте с ее рядом вложенных друг в друга концентрических окружностей, расположенных в области положительных и отрицательных величин, и мистической розой из райского сада в финале — один из источников визионерской образности в русской символистской культуре⁹. Спираль принадлежит к числу базовых геометрических форм и встречается в искусстве всех времен,

окружать, окутывать, вертеть, поворачивать. Производные от этого: покрывать, окутывать, *окружать, извиваться* (змеиный символ). К этому же корню относится также и корень, покров, яичная плева, матка. <...> Далее мы находим этот корень со значением “звучать” и хотеть, желать (libido)» (Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы / под общ. ред. А. И. Белкина, М. М. Решетникова. СПб., 1994. С. 245).

⁹ Вопрос о влиянии «Божественной комедии» на русский символизм, включая геометрические образы «дантова кода», рассмотрен Л. Силард и П. Барта в статье «Дантов код русского символизма» (Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 162–205).

однако были эпохи, когда криволинейная организация пространства становилась доминантной и мотив спирали выходил на первый план. В культуре конца XIX — начала XX веков образ спирали в ее различных вариантах и проекциях был настолько популярен, что превратился в *idée fixe*¹⁰ и вскоре стал общим местом¹¹.

Извилистая линия в ее различных измерениях проявилась на уровне концепции и на мотививно-тематическом уровне в архитектуре, живописи и графике европейского и русского модерна в связи с их стремлением к биоморфности искусства; а также, причем в противоположных огласовках, у «старших» символистов, настроенных на искусственность, и «младших» символистов с их ориентацией на природную органичность¹². На рубеже XIX—XX веков органическая модель культу-

¹⁰ Симптоматично, что в начале XX в. было предпринято сразу несколько попыток собрать, систематизировать и проанализировать многочисленные примеры воплощения спирали в природе и искусстве. В качестве примера можно назвать книги английского писателя и искусствоведа Теодора Кука, в которых много внимания уделяется Леонардо да Винчи: *Cook Th. A. 1) Spirals in nature and art. London: J. Murray, 1903; 2) The Courves of the life, being an account of spiral formations and their application to growth in nature, to science and to art. London: Constable, 1914.* А также трехтомное исследование шотландского профессора анатомии Джеймса Петтигрю, в котором спираль соотносится с законами движения животных и полета птиц (*Pettigrew J. B. Design and Nature. London, New York: Longman, Green, 1908*). Книги Кука и Петтигрю наряду с трактатом У. Хогарта о S-образной «линии красоты» рассматривает С. Эйзенштейн в последнем разделе «Режиссуры» в рамках теоретического экскурса к своей собственной концепции органичности искусства (раздел под условным названием «Органичность и образность», 1934).

¹¹ Ср., например: «1900 год! Для Франции это “прекрасная эпоха”. В это время ценится красота, чьи предпочтительные формы — формы женщины, цветка, волны, дыма и вообще всего, что гибко и податливо, что проявляется в изгибах и извилинах. Подобные формы придаются дамским пальто и плащам, платьям и шляпкам, мебели и домашней утвари, а также фасадам домов, украшенным очаровательными волнистыми очертаниями. Все материалы <...> должны подчиняться новым требованиям <...>» (*Гидо Р. Искусство и промышленность. Традиции и авангард // Москва — Париж, 1900—1930: [Каталог выставки], 3 июня — 4 окт. 1981 г.: в 2 т. / науч. ред. М. А. Бессонова [и др.]. М., 1981. Т. 1. С. 78*).

¹² См.: *Ханзен-Лёве О. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм / пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. СПб., 1999. С. 43.*

ры возникает как результат проявления одного из эсхатологических настроений, а именно: разочарования в механистической, раздробленной и прямолинейной цивилизации, и предполагает переход к органичной криволинейной форме.

В связи с эсхатологичностью культуры рубежа веков спираль в небольшой степени воспринималась как визуальный образ из «Откровения Иоанна Богослова»: «И небо скрылось, свившись как свиток» (Откр 5: 1–3; 6: 14)¹³. Например, у А. Блока: «О, речи магов и волхвов! / Пергамент желтых книг! // Ты, безымянная! Волхва / Неведомая дочь! / Ты нашептала мне слова, / Свивающие ночь» («Лазурью бледной месяц плыл...», 1906); «И час настал. Свой плащ скрутило время, / ...» («Забывшие Тебя», 1908); «Сон мой длился века, все виденья собрав / В свой широкий, полунощный плащ. // И когда вам мерцает обманчивый свет, / Знайте – вновь он совется во тьму» («Не венчал мою голову траурный лавр...», 1909)¹⁴ и др. А также у Вяч. Иванова: «Совьются времена – в ничто; замрут часы; / Ты станешь, маятник заклатья!» («Весы»)¹⁵; А. Белого: «Я вдаль смотрел – тянулась паутина / на голубом / из золотых, из лучезарных ниток... / Звучало мне: / “Времена свиваются как свиток... / И все – во сне...”» («Закаты», 2 («Я шел домой, согбенный и усталый...»), 1902)¹⁶; «Свернулись небеса ненужным свитком...» («Симфония (2-я, драматическая)»)¹⁷; И. Анненского: «Если что-нибудь осталось / От того, что было мною, / Этот ужас, эту жалость / Вы обвейте пеленою. / В белом поле до рассве-

¹³ Сравнение мира с книгой-свитком встречается в ветхозаветной Книге пророка Исайи: «И истлеет все небесное воинство; и небеса свернутся, как свиток книжный <...>» (Ис 34: 4), а также упоминается в других библейских книгах (Иез 32: 7–8; Дан 8: 10; Иоил 2: 31; Мф 24: 29; Мк 13: 24; 2 Петр 3: 10). О влиянии Апокалипсиса на образность символистов пишет Е. В. Завадская: «“Откровение” (“Апокалипсис”) Иоанна <...> представляет собой свидетельство не слова, а видения, поэтому главным образом зрительные образы из “Апокалипсиса”, как символы и знамения, пронизывали тексты конца 19 века» (*Завадская Е. В. Ut pictura poesis* Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 462).

¹⁴ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 121; Т. 3. С. 43, 122.

¹⁵ Иванов В. И. *Cor ardens*: в 2 ч. // Иванов В. И. Собр. соч.: в 4 т. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 2. 1974. С. 289.

¹⁶ Белый А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 84.

¹⁷ Белый А. Симфония (2-я, драматическая). М., 1902. С. 191.

та / Свиток белый схороните...» («Зимний сон», 1906)¹⁸; М. Волошина: «Море глухо шумит, развивая древние свитки / Вдоль по пустынным пескам» («Киммерийские сумерки», 3 («Темны лики весны. Замутились влагой долины...», 1907)¹⁹; Б. Пастернака: «Прижимаюсь щекою к воронке / Завитой, как улитка, зимы. /.../ Значит — в “море волнуется”? В повесть, / Завивающуюся жгутом, /...» («Зима», 1913, 1928)²⁰. Образ «мира-свитка» восходит к актуализированному модернизмом культурному топосу «мир как книга» и представляет собой свернутую, исписанную с внутренней стороны гибкую слитную поверхность. Эзотерический характер текста и особая искривленная организация времени-пространства книги-свитка связаны между собой. В свитке важны целостность и герметичность, чтение свитка — это в прямом и переносном смысле раскручивание: проникновение внутрь, раскрытие тайны и обретение мудрости.

Еще одним основанием для высокой частотности образа спирали в культуре русского модернизма является музыка, а именно музыкальный лейтмотивный возврат, методически реализованный в «Кольце Нибелунга» Вагнера и являющийся музыкальным аналогом «вечного возвращения» в понимании Ницше²¹. Д. Е. Максимов в статье «О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции Блока)» пишет о спиралеобразной пространственной аналогии именно в ее связи с лейтмотивным возвратом, характерным для поэтики Блока.

Блок несколько раз сравнивал свой творческий и жизненный путь со спиралеобразной формой и ее вариантами. Самое раннее упоминание этой аналогии, а также рассуждения о пространственности можно найти в переписке Блока с А. Белым от 1903 г.: «Окружность разбежалась, расширилась — и все еще не вместила того, что очевидно просится в еще более широкий круг — и т. д., и т. д. — до желанного и чаемого, свободно ласкового и самого нежного; до... Вечно Женственного Синтеза (впрочем, мне и “синтез” не совсем по душе)»²². В предисловии к поэме «Возмездие» Блок наглядно представляет план поэмы

¹⁸ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 176.

¹⁹ Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 119.

²⁰ Пастернак Б. Л. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 49.

²¹ Максимов Д. Е. О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока) // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 328 и сл.

²² Андрей Белый и Александр Блок. Переписка, 1903—1919. М., 2001. С. 54.

с помощью образа органической спирали: «Ее план мне представляется в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съезжившийся до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию»²³. В беседе с Н. А. Павлович Блок уподоблял верхнему и нижнему виткам спирали поэму «Двенадцать» (1918) и цикл стихотворений «Снежная Маска» (1907): «Если рассматривать мое творчество, как спираль, то “Двенадцать” будут на верхнем витке, соответствующем нижнему витку, где “Снежная маска”»²⁴. Также можно привести такие высказывания: «Слишком большие уклонения, извивы пути <...> создают холодный ужас <...>, безумие (иногда до сумасшествия)» (1911)²⁵; «Жизненный переход тянется года, сопряжен с мучительными возвращениями» (1916)²⁶.

Чаще всего к образу спирали обращался А. Белый. В статьях «Круговое движение», «Линия, круг, спираль — символизм» (обе — 1912) и в продолжающей их более обширной и аргументированной работе «Кризис культуры» (1920, под текстом даты: 1912—1916—1918) он соотносит эволюцию символизма со спиралеобразной формой, исходя из понятий «догмат» и «эволюция», которым соответствуют «круг» и «линия»²⁷. В этих работах А. Белый при помощи спиралеобразной линии определяет не только стиль своего собственного мышления, но и мышления всей культуры: «Культура и есть: кристаллизация живых ритмов парений — себя замысляющей мысли; арабески, спирали ее оплотневают впоследствии только простейшими формами: круговых, прямолинейных движений. И возникают теории: линий культуры; и возникают теории: ее плоских кругов. Но в источнике мысли нет схем, есть живые, яснейшие арабески; *спираль* есть простейшая линия мыслелета; но в рассудочной мысли нет вовсе теорий спирально расту-

²³ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 5. С. 49.

²⁴ Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке // Труды науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. / Тарт. гос. ун-т.; отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1964. С. 487.

²⁵ Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 104.

²⁶ Блок А. Записные книжки: 1901—1920. М., 1965. С. 304.

²⁷ Белый А. 1) Линия, круг, спираль — символизм // Труды и дни. 1912. № 4—5. С. 13—22; 2) Круговое движение // Там же. С. 51—73; 3) Кризис культуры // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост. Л. А. Сугай. М., 1994. С. 290—295.

щих культур; теория перевоплощения первично положенной мысли в теориях культуртрегеров разлагается на: теорию эволюции и — теорию догмата»²⁸. А. Белый предлагает рассматривать символ как эволюцию догмата, его рост и глубину. То же, по его мнению, представляет собой спираль. Эта фигура исходит из точки, расширяется в круг с точкой, перерастает в «круголинию», что равнозначно эволюции догмата. А. Белый предлагает соединить линейный и круговой пути, «правду» он видит в спиральном движении²⁹. Спираль лежит в основе историософии позднего А. Белого в незаконченном трактате «История становления самосознающей души» (1926—1931)³⁰.

Если говорить о культурном контексте, то распространению образа спирали способствовали новые идеи в научной сфере, а также интерес к оккультному знанию. Как органическая форма, спираль отсылает к открытиям в области микробиологии и эмбриологии; как геометрическая криволинейная форма, пространственно-временной континуум — соотносится с неевклидовой геометрией, «четвертым измерением»; как «мыслеформа» — с сакральной геометрией, мистическими практиками, теософией и антропософией.

Большое влияние на науку и искусство конца XIX — начала XX веков оказали естественнонаучные идеи И. В. Гёте, в частности его морфология. В натурфилософском трактате «Метаморфоз растений» (1790) и продолжающем его стихотворении «Метаморфозы растений»

²⁸ Белый А. Кризис культуры. С. 286.

²⁹ Там же. С. 275—276.

³⁰ В настоящее время образ спирали в творчестве А. Белого достаточно хорошо исследован, см.: *Obolenśka D.* Движение по спирали или восприятие пространства в «Записках чудака» Андрея Белого // *Przegląd rusycystyczny*. 2013. № 3 (143). S. 56—70; *Мишке Е.-М.* «Питающая почва на рубеже времен» — спирало-образная модель истории Андрея Белого («История становления самосознающей души») // Античность и культура Серебряного Века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи (Материалы Международной научной конференции — XII Лосевские чтения). М., 2010. С. 253—261; *Шталь Х. 1)* «Оккультные письма» в романе Андрея Белого «Петербург»: Заметки к генезису образа «бомбы» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Сост. М. Л. Спивак, И. Б. Делекторская. М., 2008. С. 465—488; 2) Спираль или ритмический жест истории: рисунок к «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого // *Russian Literature*. LXX (2011). № I / II. С. 618—637; *Шмидт А. Б.* Медитативный опыт Андрея Белого как ключ к его историософской концепции «Самосознающей души» // Литературный факт. 2018. № 10. С. 267—292 и др.

(1798) Гёте выводит общий закон природы: вся живая природа представляется в виде единого синтетического целого. Морфология описывается как непрерывное внутреннее становление биоформы, которое в свою очередь является вечным превращением идеальной праформы (прарастения, праживотного). Спирали посвящена статья Гёте «О спиральной тенденции в росте растений» (1831)³¹.

³¹ Рассуждения о спирали в соотнесении с органической формой растения есть в трактатах о живописи Леонардо да Винчи (*Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / пер. с ит. В. Зубова, А. Губера, В. Шилейко и А. Эфроса. СПб., 2001. С. 265, 349*). Дюрер в трактате «Руководство к измерению...» (1525) дает разные примеры практического использования спиральной линии, которая применяется, в том числе, для вычерчивания побега с листвой (*Дюрер А. Трактаты. Дневники. Письма. С. 123*). Из русских биологов проблему формообразования растений рассматривал в своей докторской диссертации дед Блока проф. А. Н. Бекетов. В статье «Листорасположение» для словаря Брокгауза — Ефрона он подробно, с диаграммами и математическими выкладками описывает феномен филлотаксиса: «Если мы, начиная от любого листа, напр. от самого нижнего, проведем мысленно линию к ближайшему листу, а от второго опять к ближайшему и т. д. до конца, то линия эта окажется винтовою, а на горизонтальной проекции спиральною. Поэтому и самое листообразование называется спиральным, листья — спиральнорасположенными» (*Бекетов А. Н. Листорасположение // Энциклопедический словарь / под ред. проф. И. Е. Андреевского. СПб.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890—1907. Т. 17а (1896). С. 751—753*). Например, в статье «Душа писателя» (1909) Блок сравнивает душу писателя с растением — лилией и ирисом, акцентируя внимание на стадильности органического развития, процессах подземного роста и кривизне природной формы: «Писатель — растение многолетнее. Как у ириса или лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, — так и душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его — только внешние результаты подземного роста души. Потому путь развития может представляться прямым только в перспективе, следуя же за писателем по всем этапам пути, не ощущаешь этой прямизны и неуклонности, вследствие постоянных остановок и искривлений» (*Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 8. С. 102*). Или вот как, например, Андрей Белый в 1928 году объясняет в письме П. П. Перцову, что такое «эфирное тело»: «<...> эфирное тело есть мой треугольник в росте, ритм метаморфозы; спираль разверта модификаций, растительный принцип самой минеральной субстанции; и в растениях особенно чисто дан этот планетный ритм спиральных движений, хотя бы в спиральном расположении листьев (например, спираль листьев розы по закону пентаграммы,

А. Шопенгауэр на примере вьющихся растений подтверждает мысль о том, что вся природа есть проявление мировой воли: «Явное подтверждение проявлению воли в растениях представляют вьющиеся растения, которые, когда вблизи нет опоры, чтобы прильнуть к ней, ищут таковой, направляют свой рост постоянно к тенистому месту <...>. Самые общие растительные движения, кажущиеся произвольными, суть стремление ветвей и верхней стороны листов к свету и к влажному теплу и обвивка ползучих растений вокруг подпорки. Особенно в последнем явлении высказывается нечто подобное движениям животных»³². Из близких русским символистам авторов следует назвать А. Стриндберга. В 1890-е годы Стриндберг разрабатывал научный проект, утверждающий универсальное сходство между всеми явлениями в мире и основанный на метафизике Шопенгауэра, учении о корреспонденциях Э. Сведенборга и оккультизме. Частью этого проекта стал сборник природоведческих статей «Jardin des Plantes» (1896). В романе «Ад» («Inferno», 1897) писатель рассуждает о том, что у растений, как и у человека, есть душа; упоминает о своих наблюдениях над природой в ботаническом саду в Париже и алхимических экспери-

а лилии — гексаграммы)» (цит. по: *Одесский М., Спивак М.* Андрей Белый и П. П. Перцов в 1928 г.: введение в «Историю становления самосознующей души» // Сборник Матице Српске за Славистику. 2020. Вып. 98. С. 181).

³² *Шопенгауэр А.* О воле в природе / пер. А. Фета. М., 1892. С. 58, 59. Этот отрывок приводит Б. Я. Бухштаб, прослеживая связь поздней лирики Фета с идеями Шопенгауэра (*Бухштаб Б. Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества.* 2-е изд. Л., 1990. С. 115—116). Фет не только увлекался натурфилософией Шопенгауэра и импрессионистически точно описывал природу в своем творчестве, но и занимался усадебным садоводством. В связи с Шопенгауэром также представляет интерес натурфилософский трактат М. Метерлинка («Разум цветов», 1907). Благодаря наблюдениям за жизнью растений Метерлинка приходит к выводу о наличии у них разума: «Удивительное зрелище злого разума представляет собою жизнь чужеродных растений и <...> той удивительной повилики», которая «живет исключительно за счет добычи»; он отмечает «многочисленные проявления находчивости, хитрости, предусмотрительности» (*Метерлинка М.* Разум цветов. Жизнь пчел / пер. с фр. Л. Вилькиной, Б. Дубинина. СПб., 1999. С. 27, 28). При этом Метерлинка опирается на трактат Шопенгауэра «О воле в природе» (1836): «В своем трактате “Über den Willen in der Natur”, в главе, посвященной физиологии растений, Шопенгауэр делает по этому предмету <о вьющихся растениях. — Н. М.> вывод из множества наблюдений и опытов» (Там же. С. 27).

ментах. В статье «Памяти Августа Стриндберга» Блок говорит об универсальности мышления Стриндберга и особо отмечает его интерес к естественным наукам: «Человек, носивший в себе столько мировоззрений, человек, питавший высокую любовь к самой бескорыстной и чистой из наук, к науке о природе, человек, сам сделавший открытия в этой науке, — разве может он не быть нашим учителем?»³³

Прямое влияние на искусство модерна оказал немецкий биолог Эрнст Геккель. Одним из источников изогнутых органических линий искусства модерна стала литографическая книга Геккеля «Красота форм в природе» («Kunstformen der Nature», 1899—1904; рус. изд. 1902—1906), где отмечалось, что живые организмы, включая простейших, обладают совершенными формами и в своей естественной красоте подобны произведениям искусства. Книга Геккеля включает сто литографий-карт, среди них есть и изображения разнообразных спиралевидных морских раковин, в том числе имеющих форму логарифмической спирали³⁴. О морских раковинах с литографий Геккеля вспоминает А. Белый в 1933 г., когда пишет о доме Волошина в Коктебеле, ставшем благодаря своему создателю примером единства природы и искусства: «Есть невыразимо прекрасные ракушки, которые воспел знаменитый Геккель как неповторимые перлы искусства. А между тем линии их суть отложения органической природной жизни. Дом Волошина, начиная с внешних форм до музейных остатков быта этой творческой жизни, восхищает меня как одна из ракушек, которыми мы любимся, как произведением Праксителя»³⁵. Одно время А. Белый видел себя «эстетико-натуралистом» или «натуро-эстетиком»³⁶. Геккеля он называет среди тех мыслителей, кто сформировал его «философию естествознания»³⁷.

³³ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 8. С. 150.

³⁴ Шотландский биолог и математик Дарси Томпсон, родоначальник биологической математики, в книге «О росте и форме» (1917) проанализировал различные спиральные биологические формы с точки зрения математики и показал, что в природе спираль представляет собой пространственно-временную структуру, потому что она обусловлена естественными закономерностями роста живого организма (см.: *Thompson D'Arcy Wentworth. On Growth and Form. Cambridge: University Press. 1917.*)

³⁵ Белый А. Дом-музей М. А. Волошина / Публ. А. В. Лаврова, С. С. Гречишкина // Звезда. 1977. № 5. С. 188.

³⁶ Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 383.

³⁷ Белый А. Почему я стал символистом... // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 431. Работы Геккеля Белый специально изучал бу-

В архитектуре и изобразительном искусстве модерна S-образная линия быстро исчерпала себя и стала избыточной. Однако сама идея органического искусства, а вместе с ней и спираль, не исчезли окончательно, трансформировавшись, они оказали влияние на искусство авангарда и культуру всего XX века. Французский сюрреализм в немалой степени реабилитирует спираль, и кривые линии появляются в 1930-е годы в биоморфных абстракциях В. Кандинского парижского периода, в 1960-е годы спираль вновь возвращается в изобразительное искусство и становится ключевым мотивом психоделической контркультуры³⁸.

В искусстве авангарда 1910–1920-х годов с его простыми прямыми линиями спираль отходит на второй план, воспринимается как абстрактная геометрическая форма и играет роль одного из первоэлементов, из которых заново собирается мир. И вместе с тем биологическая (как и символическая) составляющая просматривалась даже в самых абстрактных чистых формах.

В 1920 году выходит книга «Растения как изобретатели» («Die Pflanze als Erfinder», 1920) австро-венгерского микробиолога Рауля Генриха Франсе, последователя Ламарка и Геккеля, основателя бионики. В этой книге Франсе излагает свою теорию биотехнических элементов. Проанализировав механизмы приспособляемости живых ор-

дучи студентом-«естественником», но идеи геккелевского монизма в то время широко обсуждались в русской интеллектуальной среде и были известны будущему писателю еще с ранних лет: «Странен для нашего времени образовательный стаж наиобразованнейших людей моего времени; я рос в обители профессоров, среди которых был ряд имен европейской известности; с четырех лет я разбираюсь в гуле имен вокруг меня: Дарвин, Геккель, Спенсер, Милль, Кант, Шопенгауэр, Вагнер, Вирхов, Гельмгольц, Лагранж, Пуанкаре, Коперник и т. д.» (*Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 10–11). Об истории восприятия идей Геккеля в России см: *Колчинский Э. И.* Метаморфозы образа Эрнста Геккеля в русскоязычном пространстве: 1869–2019 // Вопросы истории естествознания и техники. 2019. № 3. С. 498–534.

³⁸ В 2011 году в галерее «Проун» была организована тематическая выставка «Движение по спирали» (Москва, 14 декабря 2011 – 12 февраля 2012, куратор – Марина Лошак), на которой были представлены работы русских авангардистов, в разное время обращавшихся к теме спирали: Петра Митурича, Александра Родченко, Ольги Розановой, Владимира и Георгия Стенбергов, Василия Ермилова, Якова Чернихова, Лазаря Хидекеля, Вячеслава Колейчука, Франциско Инфанте.

ганизмов, ученый приходит к выводу, что в природе существует только семь основных форм («Grundformen»), которые служат моделью для всех возможных технических процессов в мире. Это кристалл, сфера, плоскость, стержень, лента, винт и конус³⁹. По Франсе, все, что в природе имеет винтообразную форму, наилучшим образом приспособлено к проникновению и быстрому передвижению.

Теория Франсе оказала большое влияние на школу Баухауза. Эль Лисицкий в статье «1924 $\sqrt{+ \infty} = NASCI$ » (1924) цитирует Франсе и сопоставляет выделенные им биотехноформы с произведениями авангарда. Для спиральной формы он выбирает «Башню» ((Памятник III Коммунистического интернационала, 1919–1920)) В. Е. Татлина, в которой основные элементы: стержень, конус, сфера (у Татлина — полусфера), — объединены винтообразной конструкцией. Иллюстрацию Лисицкий сопроводил подписью, где спираль названа формой, лучше всего отвечающей духу времени: «C'est ici qu'il faut résoudre le problème le plus ardu de la culture: créer l'unité de la forme pratique et de la pure forme spirituelle. De même que l'équilibre des parties — le triangle — caractérise le mieux la Renaissance, la spirale caractérise le mieux notre esprit»⁴⁰. Эта фраза, данная в статье на немецком и французском

³⁹ «Kristallform, Kugel, Fläche, Stab und Band, Schraube und Kegel, das sind die grundlegenden technischen Formen der ganzen Welt. Sie genügen sämtlichen Vorgängen des gesamten Weltprozesses, um sie zu ihrem Optimum zu geleiten. Alles, was ist, sind wohl Kombinationen dieser sieben Urformen, aber über die heilige Siebenzahl geht es nicht hinaus. Die Natur hat nichts anderes hervorgebracht und der Menscheng Geist mag schaffen, was er will, er kommt immer nur zu Kombinationen und Varianten dieser sieben Grundformen» [«Кристаллическая форма, сфера, плоскость, стержень и лента, винт и конус — вот основные технические формы всего мира. Этого достаточно для всех событий всего мирового процесса, чтобы привести их к оптимуму. Все, что существует, является комбинацией этих семи первичных форм и никогда не выходит за пределы священного числа семь. Природа не создала ничего другого, и человеческий дух может создавать все, что захочет, но это всегда сводится к комбинациям и вариациям этих семи основных форм.»] (Francé R. H. Die Pflanze als Erfinder. Stuttgart: Kosmos, Gesellschaft der Naturfreunde, 1920. P. 18.) Ласло Мохой-Надь изобразил «основные формы» Франсе в своей работе «Новое видение» (1928, 1947) (Moholy-Nagy László. The New Vision and Abstract of an Artist. New York: Wittenborn, 1947. P. 46).

⁴⁰ El Lissitzky. 1924 $\sqrt{+ \infty} = NASCI$ // Merz, № 8 / 9: Nature (Nasci), 1924. P. 84. [«Именно здесь необходимо решить самую трудную проблему культуры: создать единство практической формы и чистой духовной формы.

языках, является почти дословным повторением слов Н. Пунина из его брошюры о «Башне» Татлина, где динамическая восходящая спираль рассмотрена как символ будущего «нового человечества», свободного от всего материального: «Подобно тому, как равновесие частей — треугольник — лучшее выражение Ренессанса, лучшее выражение нашего духа — спираль. Взаимодействие тяжести и опоры есть наиболее чистая (классическая) форма статики; классическая форма динамики — спираль. Общества классовых противоречий боролись за обладание землей, линия их движения — горизонтальная; спираль — линия движения освобожденного человечества. Спираль есть идеальное выражение освобождения; своей пятой упираясь в землю, бежит земли и становится как бы знаком отрешения всех животных, земных и пресмыкающихся интересов»⁴¹. Проект «Башни» Татлина стал самым ярким примером переосмысления первоэлементарной геометрии в связи с идеей строительства «нового мира»⁴².

В послереволюционное время в России было предпринято сразу несколько попыток составить опись фундаментальных геометрических элементов. Спираль фигурирует в проекте «Symbolarium'a» Государственной Академии художественных наук 1923 г. под редакцией П. А. Флоренского и А. И. Ларионова. В «Symbolarium» предполагалось включить в общей сложности 19 разделов, начиная с «точки» и завершая самым сложным пространственным образом — «спиралью», расположенной сразу после «волюты»⁴³. Этот фундаментальный проект так и не был реализован, сохранились только предисловие и первый раздел («Точка»), написанные Флоренским. Согласно замыслу Флоренского, все пространственные образы предполагалось рассмотреть в различных аспектах: математическом, биологическом, онтологическом, этическом, психологическом. Словарь должен был стать чем-то вроде элементарного справочника для искусствоведов, занимающихся вопросами художественной формы.

Подобно тому, как равновесие частей — треугольник — лучше всего характеризует Возрождение, спираль лучше всего характеризует наш дух»].

⁴¹ Пунин Н. Памятник III Интернационала: Проект художника В. Е. Татлина. Пб., 1920. С. 3. Показательно, что Пунин сравнивает всю конструкцию «Башни» со «стальной змеей» и делает акцент на ее гибкости.

⁴² См.: Zimmermann T., Zimmermann M. F. La spirale, forme de pensée de la création: le Monument à la III^e Internationale de Tatline et sa réception dans l'art du XX^e siècle // Genesis. 2004. № 24. P. 105–136.

⁴³ Флоренский П. А. Symbolarium (словарь символов). Выпуск 1-й. Точка // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 571.

Возможность рассмотрения культурных эпох с точки зрения преобладания в них определенного типа пространственной образности была научно обоснована на рубеже XIX—XX веков немецкой формальной школой искусствознания (Г. Вёльфлин, В. Воррингер), разрабатывавшей дихотомические схемы развития искусства⁴⁴.

Вёльфлин предложил вариант дихотомической модели, основанный на «мышлении линиями». Он разделил визуальные искусства на две большие группы: одни с преобладанием прямых линий («классический тип», его идеальная модель — высокое Возрождение), другие — извилистых («барочный тип»). В трактате «Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве» (1915) «классический» и «барочный» культурные типы анализируются с помощью пяти пар взаимообусловленных пространственных ди-

⁴⁴ Немецкая формальная школа искусствознания, доминирующая в теоретическом дискурсе конца XIX — начала XX в., оказала большое влияние на развитие западноевропейской и русской эстетики. Лучше всего в дореволюционной России был представлен швейцарский искусствовед Г. Вёльфлин, его трактат «Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения» (1899) вышел в русском переводе в 1912 г. с предисловием Ф. Ф. Зелинского; ранняя работа «Ренессанс и Барокко» (1888) издана порусски в 1913 г. К тому же Вёльфлин был сотрудником и одним из авторов журнала «Логос» (в 1913 г. там была напечатана его статья «О понятии живописности»). В большей мере влияние немецкого формального искусствознания испытали русский авангард и формализм (Ханзен-Лёве О. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. с нем. С. А. Ромашко. М., 2001. С. 255). Искусствоведы, близкие к символистским кругам, также были знакомы с идеями немецкой философии искусства. Например, Вл. Вейдле испытал, по его собственному признанию, значительное влияние идей Вёльфлина (Вейдле В. В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / сост. И. А. Доронченкова. СПб., 1996. С. 243). В качестве примера можно привести высказывание Вейдле о роли линии в искусстве: «Если из живописи и скульптуры окончательно изъять образ человека, а за ним и всякое вообще изображение, останется узор, арабеска, игра линейных и пространственных форм; характерно, что еще и в нее былые эпохи умели влагать богатое содержание. Бодлер недаром сказал: “le dessin arabesque est le plus spiritualiste des dessins” <фр. “Арабески — самые спиритуалистические из рисунков”>, но узор одухотворен, поскольку он выразителен, а значит, человечен» (Там же. С. 102). Лучшим знатоком и проводником идей немецкого искусствознания в России был В. М. Жирмунский (Ханзен-Лёве О. Русский формализм. С. 182).

хотомий, которые Вёльфлин называет «категориями созерцания»⁴⁵: «линейность — живописность», «плоскость — глубина», «замкнутая — открытая форма», «множественность — единство», «ясность — неясность». Если спроецировать предложенную модель на изобразительное искусство модерна, то ему по преимуществу будут соответствовать правые позиции в этой системе дихотомий. Следовательно, искусство модерна может быть отнесено к искусствам с преобладанием извилистых линий и помещено в один ряд с искусством барокко. Дихотомии Вёльфлина универсальны, и с их помощью, несомненно, с определенной долей условности, можно описать пространственную организацию не только визуального, но и вербального текста⁴⁶.

Если воспользоваться терминологией А. Ригля, то можно сказать, что высокая частотность образа спирали в самых разных сферах искусства рубежа XIX—XX столетий была обусловлена «художественной волей» («Kunstwollen») той эпохи. Авторы с разных философских и художественных позиций обращались к одному и тому же комплексу проблем: преобразования мира в красоте и гармонии, органичности и синтетичности искусства. В конце XX — начале XXI веков спираль вернулась уже в виде одной из самых известных топологических фигур — ленты (или спирали) Мёбиуса, у которой нет четкого деления на внутреннюю и внешнюю стороны. В настоящее время этот образ можно встретить в самых различных сферах культуры: от философских трактатов Жюль Делёза до компьютерных заставок.

⁴⁵ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. А. Франковского. СПб., 1994. С. 385.

⁴⁶ В современной науке элементы подобного разделения культур по пространственной доминанте можно найти, например, у А. Г. Дугина (парадигмы сферы, луча и отрезка), см.: Дугин А. Г. Эволюция парадигмальных оснований науки. М., 2002.

Н. Ю. Грякалова

РУССКИЙ ИБСЕНИЗМ, СЕВЕРНЫЙ МОДЕРН И ПАРАМЕТРЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Рецепция творчества Генрика Ибсена в России на рубеже XIX—XX веков постоянно находится в фокусе внимания исследователей, как и «ибсеновский миф» — продукт культурного сознания эпохи модерна. Однако становится все более очевидным, что эвристический потенциал данной темы отнюдь не исчерпан, напротив, она обретает новые экзистенциальные контуры в свете актуальных интерпретаций и источниковедческих штудий¹. В данной статье феномен ибсенизма на русской почве предлагается рассмотреть с учетом параметров культурной идентичности, а именно так конституировали себя национальные формы модернизма.

Русский модернизм в своем символистском изводе актуализировал северный локус как *locus nativus*, причем не только петербуржец А. Блок с его программными самооаттестациями («северный художник», «потомок северного скальда», метафорика и образный строй лирических сборников «Снежная маска», «Земля в снегу») или Ю. Балтрушайтис с его прибалтийской идентичностью, но и москвичи (если

¹ См., например, материалы тематических сборников: Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: Материалы Международной конференции (Санкт-Петербург, 9—10 октября 2006 г.) / Отв. ред. Н. Ю. Грякалова. СПб., 2007; Ибсен, Стриндберг, Чехов / Сб. статей. М., 2007; Россия и Скандинавия: литературные взаимодействия на рубеже XIX—XX вв. М., 2017.

не по рождению, то по месту проживания) — К. Бальмонт, в поэтическом сборнике которого «Под северным небом» (1894) скандинавская тематика является концептуальным маркером, и особенно В. Брюсов, выстраивавший свой авторский миф в том числе и с проекцией на нордические культурные топосы и мифологемы («Царю Северного Полюса», «Бальдеру Локи» и др.)².

Популярность Ибсена в Западной Европе росла на фоне литературно-политического движения «Скандинавизм» в русле процесса усиления регионально-культурной идентичности³, что создавало почву для консолидации сил литературной «периферии» по отношению к «центру» (в первую очередь Парижу как культурной столице). Французская исследовательница П. Казанова, считая Ибсена, ставшего «символом современного европейского театра», «главной фигурой в европейской литературной жизни 1890—1920-х годов», подчеркивает следующее обстоятельство: «Переводы, толкование и признание творчества Ибсена во Франции, Англии — великолепный пример того, как каждая из литературных столиц уподобляла себе автора, открывая в нем совершенно противоположные черты и стороны. В Лондоне Ибсена ценили за реализм, в Париже он был символистом, что свидетельствует о том, что признание творчества всегда является присвоением, поворотом в его сторону своего национального центра»⁴. В России же феномен идентификации с «северным гением» затронул еще более глубокие ментальные пласты и был обусловлен концептуализацией психо-географического понятия «Север». Ибсен, уроженец Норвегии, добровольно покинувший берега Северного моря и проживший более четверти века в Италии и Германии, но писавший почти исключительно о своей родине, однозначно воспринимался *sub specie Nordi*. Так, например, Д. Мережковский, причисляя в 1897 году норвежского драматурга к когорте «вечных спутников», не преминул подчеркнуть нордическую составляющую его образа и тем самым определить *северную границу* символистской экспансии в борьбе за предшественников

² См.: Раудар М. Н. Образы Севера и Скандинавии в лирике В. Брюсова // Скандинавский сборник. XXXI. Таллин, 1988. С. 146—167.

³ См. об этом: *Henningsen B.* 1) *Der Norden: Eine Erfindung* // Fritz Dressler u. a. (Hg.). *Der Norden. Norwegen, Schweden, Dänemark, Finnland.* München, 1993. S. 13—110; 2) *Der Norden: Eine Erfindung. Das europäische Projekt einer regionalen Identität.* Berlin, 1995.

⁴ Казанова П. *Мировая Республика Литературы* / пер. с франц. М. Кожевниковой и М. Летаровой-Гистер. М., 2003. С. 181.

и единомышленников: «Слава Ибсена переступила пределы его родины и сделалась европейской. <...> Этот пришлец с далекого севера, подобно своим предкам-норманнам, медленно, шаг за шагом, борется и завоевывает Европу»⁵. Освоение творчества Ибсена русским модернизмом шло по линии культурной апроприации, то есть «присвоения», что подразумевает не просто поверхностное заимствование и копирование «модных» образцов (хотя этот компонент также присутствовал), а тот процесс культурного обмена, который предполагает прочтение «чужого» как «своего», будет ли это «вычитывание» идей религиозного синтеза (Д. Мережковский), мистического анархизма (Г. Чулков), Вечной Женственности и мистифицированного национального чувства (А. Блок) или осмысление траектории собственного творческого движения как «восхождения на вершины» (А. Белый), или же примеривание «масок» ибсеновских *femme fatale* — Гедды Габлер, Хильды, Ребекки — и идентификация с ними (З. Гиппиус, Л. Д. Блок, Н. Н. Скворцова и др.). В таком многовекторном интеллектуальном контексте Ибсен, решительно сочетавший в своем творчестве антибуржуазный пафос духовного аристократизма со «вкусом к идеям», углубленность в психологию человеческих отношений с возрастающим интересом к разработке «странных» характеров, много размышлявший об актуальных для эпохи модерна понятиях «воли» и «свободы выбора», а на уровне индивидуальной судьбы последовательно реализовавший идею подчинения жизни творчеству, становится — и как писатель, и как личность — объектом героизации и вырастает в фигуру жизнетворческого синтеза.

Русские символисты, осознавая свое творчество как «северное», имеющее «варяжские», «гиперборейские» либо прибалтийские истоки»⁶, в своем мифотворчестве связывали с концептом «север» не только представления об архетипе героического. Память о романтическом ос-

⁵ *Мережковский Д.* Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы. СПб., 1897. С. 287. Одним из первых на складывающийся в России «культ Ибсена» и появление «восторженных ибсенистов» обратил внимание П. Д. Боборыкин еще в начале 1890-х годов, он же ввел в оборот понятие «русские ибсенисты» (*Боборыкин П. Д.* Литературный театр. Письмо третье // *Артист.* 1893. № 26. С. 33).

⁶ *Раудар М. Н.* Север и Скандинавия в лирике А. Блока // Скандинавский сборник. XVII. Таллин, 1982. С. 185. См. также: *Nilsson N. A.* Russia and the Myth of the North: the Modernist Response // *Russian Literature.* 1987. Vol. XXI. № 2. P. 125–139.

сианизме этот литературный топос, безусловно, сохраняет⁷. Но теперь он, во-первых, переосмысливается в духе модернистского неомифологизма и, во-вторых, связывается с процессами культурной идентичности. Факторы локально-географические сплетались в модернистском сознании, замороженном прикосновением к «тайне», с характерными для эпохи геософскими спекуляциями и отсылками к эзотерическим традициям, прежде всего к легендам о мифической Ultima Thule, или Гиперборее, расположенной на границе мира и населенной потомками титанов⁸, которая, кстати, отождествлялась с Норвегией (ср. др.-сканд. Nordveg — северный путь, то есть морской путь на Север вдоль берегов Скандинавии). И если в архитектуре Петербурга к концу 1900-х годов все ощутимее заявлял о себе так называемый северный модерн, ориентирующийся, в силу регионального соседства и культурно-экономического обмена, на шведский и финский неоромантизм⁹, то в ли-

⁷ Интересна в данном контексте рецепция А. Блока: в тексте сентиментального романа в письмах «Страдания молодого Вертера» И. В. Гёте большой абзац отчеркнут на полях двойной линией, а первая фраза подчеркнута: «Оссиан оспорил в моем сердце Гомера. Чуден, величествен мир северного барда! Порывистый ветер обуревает скалу пустынную. При трепетном свете луны, в ризах тумана, встают тени почивших; в сумраке ущелий носятся души на заре убиенных; с завыванием бури, с ревом лесных потоков сливаются их вопли, из мглы трупоб, из мрачных пещер. Буря, вопли, потоки — не заглушат они нежные жалобы, излиний скорбящей любви; не заглушат тихого плача девы, над свежей могилой со славою павшего! Четыре мхом поросшие камня над ней. Маститый воин-певец, величавый Фингала сын, он на поисках следов отцовских! Забытые их гробницы на той скале — и он находит их. Вдохновенный, скорбный, он обратил очи к звезде: она закатилась, тонет в волнах» (*Гёте И. В. Собр. соч. в переводах русских писателей, изданных под ред. Н. В. Гербеля: В 10 т. СПб., 1879. Т. 8. С. 69; библиотека ИРЛИ, шифр 94 1/111*). Отмеченный Блоком фрагмент сопровождается маргиналией: «Заметить этот прием и воспользоваться им для себя» (Там же).

⁸ См., например: *Джексон Т. Н. Ultima Thule в западноевропейских и исландских традициях // Древнейшие государства Восточной Европы: материалы и исследования. 2003: Мнимые реальности в античных и средневековых текстах. М., 2005. С. 63–72; Щеглов Д. А. Древнейшие греческие описания Скифии в интерпретации эллинистической географии // Там же. С. 281–299.*

⁹ См., например: *Кириллов В. В. Архитектура «северного модерна». М., 2011. Характерно, что Петербургская Соборная мечеть, строившаяся в 1906–*

тературе модернистская витальность, дискурсивно подпитывавшаяся из нищенского источника, находила для себя выход в «гиперборейском дионизизме» путем перенесения на Север открытой Ницше «темной Греции». Здесь уместна отсылка к внутрисимволистскому интертексту, где переплетены и нереализованный драматургический замысел о Дионисе Гиперборейском Блока¹⁰, и обращенные к нему строки другого петербургского «дионисийца» — Вяч. Иванова:

<...> Лирник-чародей,
Ты повернул к родимым вьюгам
Гиперборейских лебедей!

Они влекут тебя в лазури,
Звончатым отданы браздам,
Чрез мрак — туда, где молкнут бури,
К недвижным ледяным звездам¹¹.

Соответствующим образом прочитывалось название журнала «Гиперборей», издававшегося уже в кризисный для символизма период, однако и для петербургских постсимволистов при всей их программной ориентации на «солнечную», романскую литературную традицию северная топика оставалась идентификационным маркером¹².

Колонизация Крайнего Севера (Кольский полуостров, Поморье, русская Лапландия, то есть пограничный российско-норвежский локус), активизировавшаяся с конца XIX века, открывает художественной элите мифологию и архаический фольклор «малых» северных народов, в частности поморов и лопарей, удовлетворяя регрессивную тягу модернистской культуры к «магическому» (на что позже отклик-

1910-х гг. (арх. Н. В. Васильев, А. И. фон Гоген, С. С. Кричинский), которая считается чуть ли не копией Самаркандской, фактически выдержана в синтезе северного модерна (грубый финский камень с рустовкой в отделке стен) и традиций культовой архитектуры Азии (ориентальный декор майолик и кованых решеток).

¹⁰ См.: *Гроховская Н. А.* Литературные влияния и реминисценции в драматическом замысле А. Блока «Дионис Гиперборейский» // *Новый филологический вестник.* 2006. № 1. URL: www.ifi.rsuh.ru.

¹¹ *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 426.

¹² См.: *Раудар М. Н.* Образы Севера и северной культуры в творчестве Анны Ахматовой: Ибсен и Ахматова // *Скандинавский сборник.* XXVI. Таллин, 1981. С. 208–225.

нулся А. М. Ремизов вариациями мифа о лапландских колдунах-нойдах¹³). К участию в экспедициях привлекались представители «нового искусства»: так, в поездке по Русскому Северу, Норвегии и Швеции вместе с С. Ю. Витте и С. И. Мамонтовым участвовали К. А. Коровин и В. А. Серов¹⁴, натурные зарисовки которых экспонировались на Московской художественной выставке и вызвали общественный интерес.

Появляется мода на северных писателей и художников: с успехом проходит «Выставка русских и финляндских художников», открывшаяся в январе 1898 года в залах музея Художественного училища барона Штигилица, где экспонировалось одиннадцать работ А. Галлен-Каллелы, крупнейшего представителя финского национального романтизма, выпускаются художественные открытки с репродукциями образцов северного модерна; выходят «Северные сборники издательства “Шиповник”» (семь альманахов в течение 1907–1911 годов) и специализированные сборники «Фиорды», знакомившие публику с новинками скандинавской и финской литератур. С. С. Розанов, один из многих популяризаторов творчества скандинавских писателей, следующим образом охарактеризовал культурную ситуацию и психологическую атмосферу эпохи: «Наши читательские и сценические симпатии заметно склоняются к северным писателям и северным драматургам. Мы охвачены тягой на Север, одержимы пристрастиями к его художественно-

¹³ См., например, рассказ «Глаголица» и комментарии к нему (Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2000. Т. 3: Оказион. С. 631). Еще В. С. Соловьев, рецензируя сборник К. К. Случевского, включавший «Мурманские очерки», обратил внимание на мифологические представления поморов, например, о «бэзымени» («слово <...> для обозначения бесформенных привидений»), а также на ряд культурно-языковых параллелей: новгородское «шняк» (лодка) как «любопытное воспоминание о тех норвежских ладьях с головами и хвостами драконов и змей (снэки, нем. schnecke и английское snake), которые некогда наводили ужас на всю Европу» (Собр. соч. В. С. Соловьева. Брюссель, 1970. Т. XII. С. 303–304). Заметим, что Поморье и русская Лапландия до сих пор привлекают внимание современных палеософфов и являются предметом мифологизации. См., например: *Теребихин Н. М.* Сакральная география Русского Севера (Религиозно-мифологическое пространство северо-русской культуры). Архангельск, 1993; *Дёмин В. Н.* Гиперборея. Исторические корни русского народа. М., 2001.

¹⁴ См.: *Русский странник <Львов-Кочетов Е. Л.>*. По Студеном морю. Поездка на Север: Ярославль, Вологда, Архангельск, Мурманск, Норд-Кап, Трондгейм, Стокгольм, Петербург. С 30 рис. с натуры, исполн. худож. К. А. Коровиным и В. А. Серовым. М., 1895.

му и сценическому слову, тем самым выявляя созвучность своей души — северной. От нас, от нашего сердца протянулась нить глубокой заинтересованности и сочувственного понимания в страну седых клубящихся туманов, оснеженных гор, в страну тихих, сумрачно грезящих фьордов. Ибсен, Гамсун, Бьернсон, Стриндберг, Банг, Гарборг, Гаукланд, Седерберг, Сельма Лагерлёф — вот громкие и негромкие имена северных авторов, особенно полюбившихся нам»¹⁵. Развивающаяся индустрия туризма предлагала путешественникам многочисленные справочники и путеводители по странам Скандинавского полуострова¹⁶, а водопад Иматра (Иматранкоски), природная достопримечательность Южной Финляндии, ставшая местом туристического паломничества в эпоху fin de siècle, вдохновил созерцателей его суровых красот (от Вл. Соловьева до В. Брюсова) на многочисленные поэтические медитации, пейзажные зарисовки и даже стиховые эксперименты (показательно здесь стихотворение Брюсова «Над Иматрой» (1913): «Размер ямбического триметра / Мне слышен в гуле вод твоих. / В твоём глухом гудении, Иматра, / Есть правильный и строгий стих»).

Нельзя не учитывать и ряд факторов социально-политического порядка, казалось бы, далеких от литературы и искусства, влияющих, однако, на формирование литературного поля. 7 июня 1905 года Норвегия расторгла унию со Швецией и обрела государственную самостоятельность. Королем получившей независимость страны был провозглашен принц Карл, принявший имя Хокона VII, который приходился родным племянником вдовствующей императрице Марии Федоровне (принцесса Дагмара Датская) и, соответственно, кузеном императору Николаю II, что способствовало укреплению отношений между царствующими домами. Процесс национального и государственного самоопределения Норвегии совпал по времени с настроениями общественного подъема в России и нашел поддержку в среде элиты, обеспечивая приоритеты в осуществляемых ею стратегиях культурного строительства.

¹⁵ Розанов С. С. Этюды о северных писателях. I. «Пер Гюнт» Ибсена. М., 1915. С. 3.

¹⁶ В библиотеке А. Блока, например, сохранился путеводитель по Швеции и Норвегии, выпущенный фирмой К. Бедекера в 1911 г. (на франц. языке), купленный во время одного из зарубежных путешествий, что зафиксировано надписью на шмуцтитуле: «Alex. Block. (куп. в Антверпене осенью 1911)» (Библиотека А. А. Блока. Описание: В 3 кн. / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина / под ред. К. П. Лукирской. Л., 1986. Кн. 3. С. 31).

В этом контексте русский ибсенизм получает дополнительные символические инвестиции. А последовавшая в мае 1906 года смерть драматурга, воспринятая его почитателями как успение пророка Новой жизни, дала импульс новому витку мифотворчества. К началу 1910-х годов окончательно складывается символистский «миф об Ибсене» и оформляется корпус приоритетных текстов: брошюра Г. Чулкова «Анархические идеи в драмах Ибсена» (1907), лекции и статьи Блока («Генрих Ибсен», 1908; «От Ибсена к Стриндбергу», 1912), Андрея Белого («Достоевский и Ибсен», 1906, опубл. в 1907; «Кризис сознания и Генрик Ибсен», 1910), сюда же можно включить и ряд некрологических заметок, в том числе Ю. Балтрушайтиса, о котором речь пойдет далее. К фигуре Ибсена как символообразующему центру стягивается нарратив о пути современного художника. Естественно, что этот художник — *северный*. Локально-географическая детерминанта «работает» на формирование образа Ибсена как близкого и узнаваемого представителя северного модернизма — здесь не последнюю роль сыграли народная мифология и фольклор, которым отдал дань драматург, откликнувшись на национальное оживление в позднеромантическом духе. Скандинавские природные топосы (фьорды, ледники, туманные ущелья, лавины, водопады), на фоне которых разворачивается действие ибсеновских драм, — *locus communis* данного нарратива. Благодаря им формируется соответствующий «ландшафт души» героев: сдержанность, суровость, холодность, под которыми таится стихийная страстность («демонизм»), скрытая энергия и сила воли, которой так не хватает человеку *fin de siècle* и которой, по мнению одного из интерпретаторов творчества норвежского драматурга, сполна наделен наследник *Urville* викингов¹⁷. Но они же — символы поиска высшего смысла жизни, которым одержимы герои Ибсена, в том числе и в своем бунте против условностей современного общества. Они суть

¹⁷ *Urville* (нем.) — первобытная воля. Автор обширной статьи анализирует «феномен Ибсена» с позиций географического детерминизма, со всей определенностью заявляя: «Исключительный культ сильной, цельной воли, независимо от содержания и целей ее, культ героической воли и подвига, я считаю наиболее типичной, основной струей скандинавского племенного духа и объясняю эту черту духа действием природы скандинавского полуострова. Я вижу в этом всенародном психологическом образовании — следствие вечного нажима космоса, действие космоса этих темных берегов крайнего севера Европы» (*Шанин Н.* Скандинавский гений // Вопросы философии и психологии. 1908. Кн. 1 (91). С. 38 (pag. 2-я)).

символы трансгрессии, преодоления, выхода за рамки навязанных социумом норм. «Ландшафт, где действуют персонажи, — отмечает Э. Сандму, предлагая современное прочтение драматического эпилога «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», — с каждой сценой на все большей высоте, — это ландшафт мысли, это метафора чего-то большого, экзистенциального и, возможно, метафизического»¹⁸. Культ воли, мужского героизма, ниспровержение «идолов и идеалов» буржуазного общества, поиски подлинного существования («путь на вершины») снискали Ибсену репутацию «северного Ницше». В символистской литературной среде эта аналогия была наиболее близка Андрею Белому. Подобно автору «К генеалогии морали», подвергнутому тотальной критике «столпы» современной идеологии, Ибсен, «рудокоп духа»¹⁹, разрушает футляры, надетые на людей мировоззрениями — позитивизмом, рационализмом, религиозным догматизмом, то есть идет к «живой личности», выступая, как и немецкий мыслитель, проповедником «философии жизни».

Со всей определенностью вписывал Ибсена в ретроспективу северного арийского мифа Александр Блок. Апеллируя к Р. Вагнеру и его тетралогии «Кольцо нибелунга», он намечал траекторию творческого пути драматурга как «пути героя», руководимого внутренним голосом. Его путь, путь «разрывов» — с родительским домом, с обществом, с родиной — осмысляется поэтом-символистом как неизбежная трагедия современного индивидуалистического сознания, а в метафизическом плане — как обреченность гения на одиночество. Возвращение

¹⁸ Мечта о чем-то большем / Предисловие Эрлинга Сандму к пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» // Ибсен глазами норвежских писателей / Пер. с норвеж. О. Дробот. [Oslo]: Gyldendal, 2006. С. 108.

¹⁹ Применительно к творчеству Ибсена семантическое поле образа «рудокоп духа» включает и психоаналитический аспект. Метафора восходит к главному образу стихотворения Ибсена «Рудокоп» (1850) и его символическому лейтмотиву: «Выше, молот мой, вздымайся, / камень с треском разрушайся! / Надо путь пробить туда, / где поет, звенит руда. // <...> Глубже вниз, в земную грудь / пробивай мне, молот, путь!» (Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1904. Т. 1. С. 396, 397). В символистском поэтическом тезаурусе «руда» — метафора первородной плазмы творчества, в том числе фольклора. Ср. у Блока в «Поэзии заговоров и заклинаний»: «<...> заговоры, а с ними вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии, тем золотом, которое обеспечивает и книжную “бумажную” поэзию — вплоть до наших дней» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 37).

героя на родину — это отклик на зов Сольвейг, первой любви, открывшей ему Солнечный путь. Блок предпринимает свой излюбленный ход: соединяет национальное и эротическое, сплавляя их в чувственный конгломерат. «...за Гильдой, Геддой, Эллидой можно назвать еще одно имя: Норвегия; не та несчастная Норвегия действительности, с которой боролся Ибсен, но Норвегия — родина, мать, сестра, супруга. Норвегия зеленых фьордов, скал и снегов, родина белого орла»²⁰. Позже в статье «От Ибсена к Стриндбергу» он усиливает параллель с вагнеровским Зигфридом. И хотя сферы реализации героического у героя (мифологический герой, как известно, имеет полубожественное происхождение) и человека радикально иные, но важен сам архетип. Выявляя принцип воли как доминанту творческого пути автора «Бранда», Блок сосредоточен на динамике «нисхождения»: «С Ибсеном произошло то же, что и с Зигфридом: только не в дремучем лесу, не в молниях и радугах Валгаллы, не в огненном кольце Валькирии, — а в нашем будничном и сером свете. <...> Зрелый муж Ибсен вступает на путь, *который нам до сих пор непонятен*. <...> Это — путь, самим Ибсеном названный “долгой-долгой Страстной неделей”; путь, может быть, *тоже ясный и крестный*. Но этот путь соблазнил многих из нас. Спасибо за соблазны, хвала Ибсену!»²¹ Блоковские аллюзии на собственное творчество очевидны: его авторский «миф о пути» начинает приобретать свои контуры в явной корреляции с опытом реконструкции «пути северного скальда».

Симптоматичной реакцией на тотальность мифологии и метафоричности Севера в интерпретации творчества норвежского драматурга явилось выступление И. Анненского, который усомнился в национальной исключительности образа Бранда и оспорил превращавшиеся в клише психо-географические метафоры и детерминанты, видя в этом символе духовного максимализма «вечный образ». «Прежде всего отделеаема от одного предрассудка. Не стоит искать в Бранде северного неба. <...> Одержимость Бранда уже жила когда-то в тропическом лесу — ею болела нежная Дамаянти; в суровом призыве Бранда тоже незачем видеть отражение металлической ряби фиорда, и вовсе не навислость горных снегов символизировалась его угрюмой угрозой. Бранды спустились гораздо южнее и в Женеву, и во Флоренцию...»²², имея в виду

²⁰ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. 8. С. 67.

²¹ Там же. С. 143, 144.

²² Анненский И. Бранд-Ибсен // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 178–179. Ср. также его письмо к Е. М. Мухиной от 14 декабря 1906 г.,

других апологетов религиозного аскетизма и нравственного закона — Ж. Кальвина и Савонаролу.

Обратимся теперь к траурным дням мая 1906 года. Среди тех, кто прибыл в Христианию (Осло) отдать последний долг усопшему, был русско-литовский поэт, критик и переводчик Юргис Балтрушайтис. Это был не первый его визит в Норвегию и не первое посещение дома Ибсена. Начав свою творческую деятельность в кругу символистов, а многолетнюю переводческую страду с ибсеновского драматического эпилога «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и «Кесаря и Галилеянина»²³, сравнивая себя с ибсеновскими персонажами²⁴, он в полной мере разделил энтузиазм эпохи в восприятии творчества великого драматурга. Более того, ему, как литовцу, «нордизм» был онтологически близок. Нордические черты его физиономического и психологического портрета запечатлены современниками, например, К. Бальмонтом в посвящении к сборнику «Будем, как солнце» («Угрюмому, как скалы, Ю. Балтрушайтису»), В. Брюсовым («Ты был когда-то каменным утесом...», 1899). Психо-географические предпочтения поэта подтверждает корпус его «норвежских писем» к Брюсову за июль-август

изобилующее многоточиями, передающими медитативную интонацию: «Читаю лежа в постели Ибсена... Снежные люди... Снежные люди... Поющая руда... Недвижные, застывшие розовые зори... Женщины с кроличьими воротниками, молитвенником... и острый, убивающий воздух голых утесов... Зима... зима жизни... Ибсен?.. Какой это в жизни, должно быть, был тяжелый человек... Он пишет — точно хоронит... Оттого ли, что от героинь его пахнет елкой и можжевельником?» (Там же. С. 471).

²³ Фрагмент перевода драмы сохранился в фонде С. А. Полякова в ИРЛИ (Ф. 240). См.: *Гречишкин С. С.* Архив С. А. Полякова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. Балтрушайтису принадлежат также переводы следующих драм Ибсена: «Пер Гюнт», «Фру Ингер из Эстрома», «Строитель Сольнес», «Гедда Габлер» (*Балтрушайтис Ю.* Автобиографическая заметка // Русская литература XX века (1890—1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. II. Ч. 2. М., 1917. С. 300).

²⁴ Так, отвечая Г. И. Чулкову на приглашение к сотрудничеству в журнале «Вопросы жизни», он писал 17/4 сентября 1905 г. из Римини (Италия): «Томьясь вот уже год за границей, я многое приобрел, ненужное для меня, но могущее быть полезным для Вас; равно как неимоверно расширил круг моей осведомленности вообще. Продолжая причислять себя к живым, я, как оный Габриэль Боркман, облачаюсь в сюртук и жду в своем углу, что придут звать меня» (РГБ. Ф. 371. К. 2. Ед. хр. 50).

1901 года²⁵. Цель путешествия по Скандинавии для молодого поэта-символиста — постижение «самой сути» Норвегии как «страны Таинственного». Первая корреспонденция — посланная из Тронхейма, древней столицы Норвегии, открытка с видом водопада. Тщательное указание географических координат (63° 32' 25") акцентирует достижение экстремальных пределов в символистском «drang nach Norden». Однако Тронхейм не был конечным пунктом в северном маршруте Балтрушайтиса: таковым стал Хаммерфест, находящийся за 70° северной широты, то есть за Полярным кругом. Поселившись в местечке Холмстранд на берегах пролива Скагеррак и предавшись созерцанию горного пейзажа, воспринимаемого неизменно в регистре «возвышенного», он старается как можно более адекватно уловить «соответствия» между миром северной природы и собственной душой, жаждущей трансцендентного: «Я <...> не раз чувствовал знаменательное приближение, почти соседство с миром иным, мера соприкосновения с которым есть единственная мера нашей ценности и искание которого, должно быть, составляет наш единственный смысл. Рельеф всякой местности, направление долин, обилие всюду одухотворяющей пространство синевы, очертания резко срезанных, каких-то совершенных, пред кем-то преклонившихся скал, пустынность и дикость более значительных возвышенностей, — все, от значительного до маловажного, сложено и размещено таким образом, чтобы не мешать нам, не занимать наше внимание исключительно собой, а расступиться, образовать русло, по которому струятся к нам нездешние влияния. Если порой, в конце ущелья, и встает закрывающая даль каменная завеса, то и тут чувствуешь, что какая-то тайна скрыта сейчас же за ней и стоит сделать всего несколько шагов, чтобы душа озарилась ясновидением...». Естественно, что приобщение к норвежскому топосу не могло быть полноценным без посещения его *genius loci* — Ибсена. В том же письме сообщается о безуспешных попытках добиться аудиенции у «северного гения». В заключении письма — *locus communis* норвежских травелогов — викинги. В двух стихотворных экспромтах, записанных на оборотной стороне фотографии («Купил для Вас снимок с корабля викингов, видел самый корабль и несколько викинговских костей (их хоронили вместе с кораблями)»), возникают в качестве

²⁵ РГБ. Ф. 386. К. 75. Ед. хр. 43. Опул. в выдержках: Грякалова Н. Ю. *Sub specie Nordi: К феномену популярности Ибсена в России // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте*. С. 19–22. Далее письма Балтрушайтиса цитируются по данному изд.

опорных концептов постоянные для «норвежского текста» «дух» и «воля» древних покорителей морских пространств:

<I>

Не челн их, — воля их страшна, —
Могучий приговор их царственных посланий...

<II>

Им дан орлиный взор, чтобы царями быть,
Секира — чтоб рубить,
И горделивый ум — для таинства познанья...

Следующая корреспонденция замечательна описанием северного пейзажа как подчиняющего себе мифогенного топоса, или «нуминозного пространства», по определению К. Хюбнера²⁶, созерцание которого уподобляется инициации:

«1901 год
20 июля

Невыразимы белые северные ночи... Благодаря им одним свойственной синевато-опаловой, исключительно прозрачной и в то же время густо облегающей простор, дымке, отдаленные предметы, наиболее неуклюже-<нрзб.> скалы, становятся совершенно нематериальными — какими-то <...> воздвигнутыми плоскостями. <...> Все материальное, ставшее одухотворенным, создает ощущение полной проницаемости, освобождает душу от своего обычного давления и воспринимается, как идея. В этом, перерожденном для наших чувств, мире чувствуешь себя блаженно одиноким, <...> ощущаешь себя придавленным, уродливым пресмыкающимся, которому трудно поднять любой из своих членов, как больному трудно приподнять с постели свою отяжелевшую физически голову. Замечательно также и то, что, хотя способность к мышлению приобретает исключительную силу, думать совершенно не о чем, как будто уже все решено и понято, как будто когда-то уже давно достигнуто

²⁶ См.: Хюбнер К. Истина мифа / Пер. с нем. И. Касавина. М., 1996. С. 17–18 и след. Нуминозный (лат. numen — божество, воля богов) — понятие, характеризующее важнейшую сторону религиозного опыта, связанного с интенсивным переживанием таинственного и устрашающего божественного присутствия. В научный оборот введено немецким теологом Р. Отто, затем развито К. Хюбнером.

такое полное знание, что уже ничего не нужно знать, — и действительно не знаешь ничего. К восходу солнца все это как-то вдруг исчезает, весь мир опять кажется тяжеломерно громоздящимся зданием, утренние силлогизмы кажутся изумительно наивными и так мучительно просыпаться от этого нечеловеческого сна! Все это и много другого совершенно невыразимо таинственного внушило мне видение белых северных ночей. <...> за все время своего путешествия много раз жил такими чувствами, знал такие состояния, что возвращаясь в свою обычную жизнь уже не таким, каким оставил ее, а как-то переиначенным, приневоленным к тишине и плавности, с бесконечно меньшей возможностью забвения бессознательным путем.

Когда бродишь здесь среди полуобнаженных, совершенно безлюдных скал, когда добираешься до какого-нибудь места, откуда вдруг открывается свободное море, какая-то тревога овладевает человеком и неотложно, сейчас же, хочется узнать окончательную судьбу людей. И притом видишь, что к этому знанию можно придти не путем сплетания каких бы то ни было мудрых силлогизмов, а как-то проще, непосредственное, ясновидением или наитием, что ли...».

Завершалось письмо стихотворным портретом «великого» Ибсена, созданным под впечатлением встречи с только что перенесшим апоплексический удар писателем и проникнутым чувством утраты героического начала современностью:

...Едва они уйдут, борцы и властелины,
 Как юрко проползет по их следам, как тать,
 К орлиным гнездам карлик из долины —
 И кто поможет бремя жизни приподнять?!
 Их голос громовой умолкнет тихо, жалко...
 Живую весть с наджизненных высот
 Людская память, сонная весталка,
 Как праздное сказанье переймет...
 И скоро вздорный внук, весь в дедовском наряде,
 На чахлый лоб надвинув шлем его,
 Пойдет расхаживать на пошлом маскараде!
 Великий, — вот удел величья твоего!..²⁷

²⁷ Стихотворение известно под заглавием «Отрывок, написанный после встречи с умирающим Ибсеном».

Модерн, пребывая в рамках классических представлений о возвышенном и дискурсивно поддерживая их, в то же время обречен существовать в эпоху формирования «массовой культуры», не отделимой от явлений дегуманизации и дегероизации. Эти процессы остро переживались представителями художественной элиты эпохи модерна как «кризис современной цивилизации». И потому пафос прощания с героическим в восприятии образа одного из последних гениев современности сближает Балтрушайтиса с таким аналитиком тотального кризиса, как Андрей Белый, автором цикла литературно-философских эссе «На перевале» (1916-1920), составивших «тетралогию» («Кризис жизни», «Кризис мысли» «Кризис культуры», «Кризис сознания»). Намеченный Балтрушайтисом мотив профанации высоких идей, носителями которых выступали «аристократы духа», подобные Ибсену и его персонажам, при их усвоении массовым сознанием, подхватит А. Белый, уже имея перед собой опыт жизнетворческого нищезанятия и ибсенизма в его массовом изводе. Критик вновь сближает имена двух властителей дум поколения «высокого модерна» — Ницше и Ибсена, в которых он некогда видел теургов. Теперь рефлексия направлена на генеалогию кризиса. Не последнее место отведено здесь метафорам «восхождения» как энергетического усилия («воли») в обретении себя-иного и «маскарада» как профанации «живой жизни», то есть подмены действия — созерцанием, жизни — схемой. Своеобразным символом профанации «высокого» выступает «драма Ибсена», точнее — ее репрезентация условным модернистским театром, эксплуатирующим эффекты визуального в угоду вкусам театральной улицы. «Увлечение Ницше и Ибсеном было подлинно в нас; на одно лишь мгновение захотели мы в горы: в горах оказались сырыми и теплыми мы; пар столбом, клуб душевности занавесил туманом тропу восхождения к духу <...>. Переживание подъема в себе подменили мы: переживанием созерцания гор (или — просто сидением на верандах швейцарских отелей); не на горы взбирались мы: просто пошли в диораму: такой диорамой оказался театр: драма Ибсена; там увидели мы и актера, изображавшего Рубека и — зашагавшего по деревянным подмосткам по... направлению к коленкоровым ледникам, чтобы быть опрокинутым: белой лавиной... из... прессованной ваты; перемещение жизни сказалося — разве: заменой олеографических декораций — иными, построенными по принципу: треугольников, кубов и девяностоградусных, жестикюляционных углов; зашагали театры на этих углах к ледникам; <...> так со сцены сошел, забродя среди нас, стилизо-

ванный гений культуры; невероятно упрощенный — в неупрощаемом вовсе»²⁸.

Следующий эпизод норвежской одиссеи Балтрушайтиса прошел *sub specie mortis* великого драматурга. Его кончина переживалась поэтом как глубоко личная утрата. В письме от 2 июня 1906 года к А. А. Дьяконову (псевд. Ставрогин), актеру театра В. Ф. Коммиссаржевской, он так передавал свое эмоциональное состояние: «...мне пришлось побывать на безутешной вершине смерти. Хотя для Ибсена, погасшего, как долгий, неисчерпаемого значения, день, это не есть Смерть, а только Не-жизнь. Я так и застал его: не трупом, а просто неживущим. С этим непримиренно, все еще богатырски скорбным и как-то таинственно спокойным лицом. Лежал он один. Ни свеч, ни пеня, ни людей. Среди бесконечной тишины всего окружающего. Как безвестный погибший моряк, прибитый течением к необитаемому берегу... К Тому берегу... Вернувшись оттуда в здешний шумный мир, брожу совершенным сиротой...»²⁹. В аналогичном метафорическом регистре выдержан написанный Балтрушайтисом некрологический очерк «У гроба Ибсена»³⁰. Развитие сюжета определяет движение от внешнего к внутреннему, хотя и то, и другое находится в отношениях взаимопроекции. Застывший в благоговейной тишине северный ландшафт, затканый туманом Христианский фьорд, утреннее безлюдье — таков фон, соответствующий «угрюмому покою этой великой смерти», смерти Скальда-Пророка. Автор некролога пытается разобраться, в чем суть его «таинственного дара». Символистская топика («ясновидение», «темный язык глубинных движений», «преображение» и т. п.) не мешает ему актуализировать *психоаналитический ресурс* ибсеновской драматургии. Задолго до того, как З. Фрейд делает «Росмерсхольм» и отчасти «Женщину с моря» объектом приложения своей теории, включив их анализ в статью «Некоторые типы характеров из психоаналитической практики» (1916), Балтрушайтис делает акцент на иррациональном понятии «воли» и подойдет к пониманию «власти бессознательного», приоритет обнаружения которой современники интуитивно признавали за Ибсеном. «Этим зорким до ясновидения проникновением в людскую волю Ибсен только и мог раскрыть и вос-

²⁸ Белый А. Кризис культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 280, 282.

²⁹ РГБ. Ф. 375. К. 5. Ед. хр. 29 (письмо от 2.VI.1906 г., в рукописи ошибочно датировано 2-м мая).

³⁰ Весы. 1906. № 8. С. 55—58.

становить затерянного в мнимом изначально-подлинного человека и, с ему одному присущей силой, художественно отобразить его... Вдохновенно постигая и мастерски владея темным языком глубинных движений и сокровеннейших помыслов этой темной, дикой воли, художник Ибсен всегда оказывался у самого *возникающего* края людского бытия <...> В этом отношении Ибсен — суровый упразднитель мнимого, обветшалого содержания жизни... <...> вещей разведчик, — исполненный отваги *лазутчик*, в темном для нас стане нравственно еще не наставшего...»³¹.

Таким образом, притягательность Ибсена объясняется не только его антибуржуазным критицизмом и углубленностью в психологию человеческих отношений. На первый план выдвигается возрастающий от пьесы к пьесе интерес к аналитике душевной смуты и, соответственно, к формам проявления бессознательного, что коррелирует с понятием эстетического бессознательного, предложенного Ж. Рансьером. По мнению французского философа, произошедшая в конце XIX века эстетическая революция утвердила новый режим искусства, предполагающий тождественность противоположностей — знания и незнания, действия и претерпевания, то есть новый тип соотношения *логоса* и *пафоса*³².

Художественная мысль в ее новой конфигурации отвергла красоту рациональной причинно-следственной упорядоченности мира и его изобразительных репрезентаций и предпочла им темный, иррациональный, неотступующий мир «вещей в себе» — безрассудной «воли» (Шопенгауэр), которая может парадоксальным образом выражать себя и в отказе от всякого воления, или дионисийского влечения в равной степени и к радости и к страданию (Ницше). «Великая тайна — зависимость человека от “силы без воли”», — запишет Ибсен в заметках к «Женщине с моря», низводя свободу выбора, казалось бы, обретенную Эллидой Вангель, к очередной иллюзии и утверждая победу бессознательного начала, в этот раз — «притягательной силы моря»³³. Нигилистическая энтропия оказывается той истиной, которую исповедует искусство раннего модерна: отказ от воли к жизни, растворение в «высшем сладострастии» («смерть от любви») — в него погружается вагнеровская Изольда, и в нем Ницше увидел торжество нового Дио-

³¹ Весы. 1906. № 8. С. 57, 58.

³² См.: Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Пер. с франц. и послесл. В. Е. Лапицкого. СПб.; М., 2004. С. 24–42.

³³ Там же. С. 76.

ниса. Стремление Рубека и Ирены вырваться из жалкой повседневности, их восхождение к неясной, но возвышенной цели («Туда, к свету, к сиянию славы! На вершину забвения!») завершается трагически: они гибнут в снежной лавине на пустынных горных вершинах. Их порыв есть порыв в чистом виде, проявление безграничной воли — к разрушению границ, к преодолению себя-прежнего. К подобного рода трансгрессиям у симпатизировавшего анархизму Ибсена относится и «воля к саморазрушению» — суицидальная развязка конфликта отличает построение многих его пьес, демонстрируя слияние эмоционального порыва и «темной, дикой воли» в характере драматургического персонажа.

Кризисный для символизма период (начало 1910-х годов) сопровождался постепенным иссяканием энергии нордического мифа и нуминозного опыта переживания «возвышенного» — позиции, подвергшиеся наиболее целенаправленной атаке в программных декларациях акмеистов³⁴. Антисимволистские выступления сопровождались ниспровержением былых «властителей дум» — в их числе был и Генрик Ибсен. Неудачная постановка «Пер Гюнта» Московским Художественным Театром стала для рецензента журнала «Аполлон» В. Чудовского поводом к выражению резкого неприятия «культы Ибсена», бывшего на знамени поколения символистов. Он упрекает драматурга в провинциализме, отсутствии оригинальности, несовременности, а поклонников его творчества — в ностальгии по прошлому. «И что нам, русским 1913 г., от того, что у него бывали перепевы великих идей? Да и то ли у него — великие идеи, что он не любил людей, не почитал семьи и брака, не уважал традиций, обличал деревенских пасторов, не понимал общественного мнения и солидарности людской, был “индивидуалистом”, выскочкой в делах культуры и не хотел знать истории? Но вот с чем приходится считаться: вожди нашего блестящего возрождения <...> все еще не могут отказаться от прежнего заблуждения. Им дороги воспоминания! Нужны новые люди, чтобы низвергнуть старых мнимых богов. Мы, люди нового призыва, — мы просто не чувствуем

³⁴ Ср. важное в данном контексте высказывание А. Ахматовой более позднего времени: «<...> сегодня день смерти Блока. 19 лет. На днях перечитала “Песню Судьбы”. <...> Неприятная вещь, холодная и безвкусная. <...> На ней лежит печать дурного времени, девятисотых годов... А “Песня Судьбы” — это гнутые стулья, стиль модерн, модерн северян» (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1: 1938–1941. Париж, 1976. С. 148; запись от 8 августа 1940 г.).

больше этого былого обаяния; для нас слава Ибсена – слово, случайно выпавшее из непонятных уже для нас речей»³⁵. Полемический выпад против кумира недавнего прошлого не остался без внимания Блока: процитированный фрагмент вместе с предшествующим ему абзацем отчеркнут на полях журнала и отмечен знаком NB³⁶. Позже, 5 марта 1921 г., при подготовке имевшегося у него комплекта «Аполлона» к продаже, Блок выпишет в дневник данный фрагмент, сопроводив его замечанием: «В. Чудовский высказывает оригинальное мнение об Ибсене»³⁷.

Ибсеновская «драма идей» сходилась с современной сцены в прямом и переносном смысле. Ресурсы ее сценической интерпретации и критической рецепции на тот момент были исчерпаны, в том числе и в парадигме «северного мифа» как важнейшего компонента символистской мифопоэтики и интеллектуального вектора русского модернизма.

³⁵ Чудовский В. Гастроли Московского Художественного Театра // Аполлон. 1913. № 5. С. 54. Ср. в этой связи иронично-утрированное высказывание О. Мандельштама о «комнатной», «протестантски-пристойной профессорской драме» Ибсена, пришедшей «из маленькой Норвегии»: «Фотографы. Приват-доценты. Ассесоры. Смешная трагедия потерянной рукописи. Аптекарю из Христиании удалось сманить грозу в профессорский курятник и поднять до высот трагедии зловеще-вежливые препирательства Гедды и Брака» (Мандельштам О. Шум времени // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 43).

³⁶ Библиотека А. А. Блока. Описание. Кн. 3. С. 167.

³⁷ Блок А. Собр. соч. Т. 7. С. 408.

Б. С. Дугаров

БУДДИЙСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Знания о буддизме в среде русской интеллектуальной элиты формировались, начиная со второй половины XIX века, под влиянием прежде всего европейских буддологических исследований. Они приобрели известность не только в академической среде, но и у широкой публики благодаря изданию многочисленных переводов на русский язык текстов буддийских сутр и научных работ¹. Так, например, в 1857 году В. П. Васильевым был обнародован фундаментальный труд «Буддизм, его догматы, история и литература» и, несколько позднее, в 1869 году, перевод знаменитой «Истории буддизма в Индии» Таранатхи, тибетского буддийского мыслителя и историка. Следует особо упомянуть о книге немецкого санскритолога, буддолога и историка религии Германа Ольденберга «Будда, его жизнь, учение и община» (1884), ставшей самым известным в России той эпохи исследованием в области буддизма.

В эти же годы попытку объективно оценить буддизм с историко-философской и теологической точки зрения предпринял русский философ и теолог В. С. Соловьев, который рассматривал учение Будды как «одну из религий спасения и освобождения человека от зла и страдания в существующем мире»².

¹ *Нестеркин С. П.* Некоторые проблемы рецепции буддизма в западной культуре // Вестник Бурятского гос. ун-та. Сер. 18: Востоковедение. Вып. 1. Улан-Удэ, 2005. С. 26.

² *Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. 2-е изд. М., 1990. Т. 2. С. 230.

Судя по фактам, интерес к «религии пробуждения» проявляли многие видные представители творческой интеллигенции. Примечательно, что в 1875 году Н. С. Лесков, «писатель-“самородок”, близкий духу народа» (Д. С. Мережковский), пишет пространный рассказ под названием «На краю света (из воспоминаний архиерея)», изданный через год отдельной книгой. В этой публикации, пожалуй, впервые в русской прозе нашли отражение буддийские легенды и бурятские ламы, поклоняющиеся «победившему силу бесовскую и отринувшему все слабости» богу Шигемуни (правильно: Шакьямуни или Сакья-Муни)³. Также следует упомянуть А. П. Чехова, чье знакомство с буддизмом обнаруживается в ряде произведений, начиная с ранних (например, «Несколько мыслей о душе»), созданных в первой половине 1880-х годов.

Особо следует сказать о Л. Н. Толстом, проявлявшем глубокий и стойкий интерес к буддизму. Это в полной мере отразилось в его сочинении «Исповедь», увидевшем свет в 1884 году в Женеве в обход цензуры, запретившей ее публикацию на родине. В этом трактате проникновенным толстовским языком впервые для русского читателя излагалось широко известное в буддийском мире предание о царевиче Сакья-Муни, обретшем Просветление и ставшем основоположником буддизма.

Начиная со второй половины 1880-х годов зазвучала буддийская тема в стихах Д. Мережковского («Сакья-Муни», «Песнь баядер»), С. Надсона («Три ночи Будды», «Три встречи Будды»), великого князя К. К. Романова, печатавшегося под псевдонимом К. Р. («Будда»). Тень лотоса осеняла и лирику М. Лохвицкой. В стихотворном потоке 1890-х годов обозначается волна, которая характеризуется «буддийским настроением», как определил эту «нирваническую» тенденцию В. С. Соловьев⁴. Наиболее рельефно ориенталистский дух, в соприкосновении с буддизмом, проявился в творческих исканиях таких поэтов Серебряного века, как К. Бальмонт, И. Анненский, Андрей Белый, М. Волошин, В. Хлебников и др.

Вышеприведенные примеры раскрывают картину адаптации буддизма в интеллектуальном и литературном ландшафте России и его нарастающем влиянии, особенно в модернистской поэзии рубежа XIX и XX веков.

³ Лесков Н. С. Избранное: В 2 т. Л., 1977. Т. 1. С. 359–360.

⁴ См.: Соловьев В. С. Буддийское настроение в поэзии // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 425–465.

В трех представленных далее этюдах будут рассмотрены буддийские мотивы в поэтическом наследии Дмитрия Мережковского, Иннокентия Анненского и Константина Бальмонта. В их творчестве наиболее рельефно обозначились пути духовного постижения буддийского Востока, что в совокупности представляет неординарное явление в истории русской поэзии.

I

Буддийская струна в поэзии Д. Мережковского

В поэтическом творчестве раннего Дмитрия Мережковского заметное место занимает буддийская тема, которая была заявлена его знаменитой поэмой «Сакья-Муни». Она была впервые опубликована в журнале «Вестник Европы» (1886. № 2) с подзаголовком «Буддийское предание» и сразу привлекла внимание читателей. Действительно, поражает своей необычностью внутренний драматизм сюжета, построенного на антитезе «толпы бродяг бездомных» и Будды, «царя небесных сил», неприступно восседающего на величественном троне под сводами храма и чуть было не покаравшего громом и молнией неведомых пришельцев за попытку посягнуть на бриллиант в его порфиновой короне, а затем сжалившегося над ними после блистательной тирады их вожака, укорившего Сакья-Муни в отсутствии сострадания: «...и чудо совершилось: / Чтобы снять алмаз они могли, / Изваянье Будды преклонилось / Головой венчанной до земли».

Особенно декларативно и эффектно звучат финальные строки:

На коленях, кроткий и смиренный,
Пред толпою нищих царь вселенной,
Бог, великий бог лежал в пыли!⁵

Хотя в стихотворении можно отметить определенный подтекст народнических идей, близких автору в ту пору, но именно восточный колорит придает стихотворению особую художественную и смысловую выразительность, что было отмечено и высоко оценено рецензентами того времени. При этом А. Волынский, один из ведущих раннесимволистских критиков, высказал предположение, что поэма является «поэтической компиляцией, близкой к источнику», однако он не уточнял,

⁵ Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы / Вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. К. А. Кумпан. СПб., 2000. С. 193—194. (Серия «Новая Библиотека поэта»).

что именно имелось в виду. Комментируя эту точку зрения, К. А. Кумпан, современный исследователь поэтического творчества Мережковского, склонна полагать, что «Сакья-Муни», скорее всего, оригинальное произведение, не имеющее отношения к буддийским легендам⁶.

В связи с этим представляется оправданным привести легендарный сюжет из биографии Будды, именуемой «Жизнь Будды Шакьямуни». Здесь описывается, как *Мара* — «бог чувственных желаний и бранных радостей сансары, своего рода дьявол буддизма» чинил препятствия *Гаутаме* в ночь приобретения им состояния Просветления под деревом *бодхи*. Он наслал на него, пребывавшего в глубокой медитации, толпы злых духов и всякой нечисти, затем явились в небесно-прекрасном облике соблазнительные дочери *Мары* — воплощения сладострастия, похоти и других губительных пороков, но они не поколебали решимости *Гаутамы*. Наконец, *Мара* обрушил против недвижимого отшельника силы природы: земля под ним сотрясалась, дерево над его головой гнуло и ломали ураганы, листья осыпались под градом. Но ни один волос не дрогнул на голове отшельника. Вот тогда-то отступил бог зла и смерти, склонив свою непокорную главу перед Победителем⁷. Так Гаутама стал Буддой — Просветленным.

Можно предположить, что Мережковский был знаком с этим сюжетом, весьма распространенным в буддийской литературе, и извлек из него заключительную часть сцены противостояния Мары с Буддой, сопровождаемую небесным громом и разгулом стихии, которая создает особый мифологический фон в поэме «Сакья-Муни» и придает Будде образ «царя небесных сил». А сами определения Сакья-Муни — «владыка неба», «царь царей», «самодержец мира», «царь вселенной», «Бог, великий бог», содержащиеся в тексте Мережковского, не противоречат раннему буддийскому канону, согласно которому Будда выступает не только покровителем ведийских божеств, их заступником, но и могущественным властелином, а в позднем буддизме он выступает даже творцом вселенной⁸.

В поэме «Сакья-Муни» впервые в русской поэзии предстает образ Будды в оригинальной авторской интерпретации. Это произведение показывает не только творческую состоятельность двадцатилетнего

⁶ См.: Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. С. 798.

⁷ Андросов В. П. Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь. М., 2011. С. 44.

⁸ Бонгард-Левин Г. М., Герасимов А. В. Мудрецы и философы древней Индии. М., 1975. С. 95, 98.

поэта, но и его «буддологическую» осведомленность в столь молодом возрасте. О хорошем знакомстве с буддийской литературой свидетельствуют также и другие поэтические опыты Мережковского, о которых речь пойдет ниже.

В связи с вышесказанным необходимо оговориться, что хронологически примерно в одно и то же время к буддийской теме обратился С. Я. Надсон — старший современник и друг Мережковского. Он является автором двух незаконченных поэм, в том числе «Три встречи Будды» (1886). Высказывалось предположение, что поэма Надсона навела Мережковского на мысль написать «длинное пышное стихотворение “Сакья-Муни”, принесшее автору популярность»⁹. На самом деле эти два произведения настолько разные по тематике и характеру исполнения, что говорить о каком-то влиянии на творческий почерк Мережковского не приходится. К тому же его перу принадлежит целый ряд произведений на буддийскую тему, включая «Сакья-Муни», причем исполненных в крупных формах — поэмах, что являлось отличительной и сильной стороной поэтического дара Мережковского и что «совершенно не удавалось Надсону»¹⁰.

Предание о царевиче Сакья-Муни сказалось на буддийском векторе творческих поисков молодого Мережковского. Об этом можно судить по тому факту, что его поэма о Будде — «Восточный миф», опубликованная в 1888 году во втором номере «Северного вестника», по своему сюжету исходит из буддийской легенды в «Исповеди» Л. Толстого. С этим знаменитым трактатом своего старшего современника Мережковский, тогда еще студент историко-филологического факультета Петербургского университета, был знаком, о чем он упоминает в своей автобиографической поэме «Вера»: «И встал Сергей и к шкафу подошел. / Из книг он выбрал “Исповедь” Толстого. / Едва страницы первые прочел, / Он увидел софизмы, произвол... / Но сколько в вас для чувства молодого / Знакомой боли и родной тоски, / Гектографа заветные листки!»¹¹.

В своей поэме о Будде Мережковский следует фабульной линии толстовского претекста (встреча первая — со стариком, вторая — с больным, третья — с мертвецом), расцвечивая композиционные

⁹ Михайлов О. Н. Пленник культуры (О Д. С. Мережковском и его романах) // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 5.

¹⁰ См.: Кумпан К. А. Д. С. Мережковский-поэт: (У истоков «нового религиозного сознания») // Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. С. 29—30.

¹¹ Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. С. 281.

фрагменты образным поэтическим слогом, создает выразительные характеристики персонажей и мест, по которым проезжает царевич, «взлелеянный в тиши чертога золотого» и за его пределами открывающий впервые для себя изменчивые лики и образы реально существующего сансарического мира. И задающий себе вечные вопросы о прератностях человеческого бытия:

Как могут люди жить, любить и веселиться,
Когда спасенья нет от старости седой;
Мы немощны и хрупки,
Как стебли высохшей травы: недуг — недуг везде <...>;
Вся жизнь — о гибнущих один лишь стон печальный,
Весь мир — лишь шествие великих похорон,
И солнце вечное — лишь факел погребальный!..

В финальной части поэмы автор отходит от источника: у Толстого прозревший Сакья-Муни, не находя смысла в эфемерности явлений земной круговерти, решается встать на путь избавления человеческого рода от страданий и зла.¹² У Мережковского концовка обретает народнический пафос, приходящий в диссонанс с семантикой буддийского сюжета:

...Душе пора на волю —
Туда, туда, к трудящимся, смиренным и простым...
Последним воином погибну я в борьбе,
Чтоб жизнь отдать любви...¹³

Буддийской темой отмечено еще одно произведение Мережковского — это поэма «Песнь баядер», опубликованная в 1887 году в первом номере журнала «Вестник Европы» под заглавием «Бодизатва» (Бодхисатва). Современники считали эту поэму оригинальным произведением, но Мережковский сам развеял это заблуждение, дав понять, что источником перевода поэмы послужила сутра «Лалитавистара» (II в. н. э.).¹⁴ Это указание еще раз подтверждает несправедный интерес Ме-

¹² Толстой Л. Н. Избранное / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Е. В. Симонова. М., 2010. С. 62.

¹³ Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. С. 643—647.

¹⁴ См.: Мережковский Д. С. Иваныч и Глеб // Мережковский Д. С. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи / Сост., автор послесл. и коммент. С. Н. Поварцов. М., 1991. С. 227—246.

режковского к буддизму и раскрывает его эрудированность в этом направлении.

Надо отметить, что «Лалитавистара», сутра, состоящая из 27-ми глав разного объема, включающих в себя прозаические и стихотворные части, считается одним из наиболее подробных жизнеописаний Будды, созданных на санскрите и пракритах. Мережковский в силу отсутствия русского перевода пользовался, по всей вероятности, одним из переводов на западноевропейские языки. Для своего поэтического переложения поэт берет один из красочных эпизодов сутры, где описывается Будда в окружении танцующих и поющих баядер, приглашенных его отцом раджой, чтобы отвлечь сына от мыслей о бренности всего сущего и безмерности человеческих страданий, — мыслей, которые одолевали его после трех судьбоносных встреч — со стариком, больным и мертвым.

Смотрит Будда, как девы проносятся в пляске
И вино из кувшинов серебряных льют;
Вызывающий взор — полон огненной ласки;
Ударяя в тимпан, баядеры поют.
И зовут они к радостям неги беспечной
Тех, кто молод, прекрасен, могуч и богат.

Но Будда равнодушен к их волнующей музыке, гибким телодвижениям, страстным взорам и улыбкам. Он молчит, скрывая от всех мир своих внутренних мучительных переживаний. Трижды рефреном в контексте поэмы варьируются стихи о призрачности жизни, о скоротечности земных радостей, о неизбежности смерти.

Всё стремится к разрушенью —
Все миры и все века...
Нет спасенья! Слава, счастье,
И любовь, и красота
Исчезают, как в ненастье —
Яркой радуги цвета.

В конце поэмы звучат строки как бы обращенные к Будде, готовому покинуть царский дворец и стать проповедником нового учения:

Что нам делать? Где — спаситель?
Как защитника найти?
Бодизатва-Утешитель!
Пробил час, — пора идти!

И как заключительный аккорд — призывный финальный катрен:

В этот пламень необъятный
Мук, желаний и страстей
Ты, как ливень благодатный,
Слезы жалости пролей!..¹⁵

На наш взгляд, глубокие и яркие по смысловой образности строки «...пламень необъятный / Мук, желаний и страстей», возможно, содержат аллюзию на знаменитые строки из «Дхаммапады»: «Что за смех, что за радость, когда мир постоянно горит»¹⁶. Тексты «Дхаммапады», этого «компендиума буддийской мудрости», состоящего из стихотворных афоризмов, были хорошо известны на Западе в английском, немецком и французском переводах. Мережковский мог быть знаком с ними, так как владел практически всеми европейскими языками.

Поэма «Песнь баядер» представляется наиболее цельной по своему буддийскому содержанию при сравнении ее с «Восточным мифом» или «Сакья-Муни», к тому же она свободна от каких-либо народнических коннотаций. Сам поэт ценил свой поэтический перевод из «Лалитавистары» и включал его под заглавием «Будда» во все свои стихотворные собрания, хотя в сборнике «Стихотворения. 1883—1887» эта поэма называлась «Песнь баядер».

Близостью к буддийской тематике характеризуется датированная 1886 годом поэма Мережковского «Жертва», сюжет которой заимствован из третьей книги «Махабхараты» (главы 130—131). В индийском претексте владыка богов Индра решает устроить отшельнику Ушинаре испытание на добродетель и приверженность дхарме. Он превращается в ястреба и преследует голубку, которая находит защиту у отшельника Ушинары. Индра требует у него отдать эту птицу, которая предназначена ястребу как пища для поддержания его собственной жизни. Но отшельник, движимый любовью ко всем живым существам, предлагает ему взамен отрезанные от себя куски своей плоти, и только тогда, когда он полностью отдает всего себя, чаша весов с его телом перевешивает чашу с голубем¹⁷.

¹⁵ Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. С. 185—187.

¹⁶ Дхаммапада. М., 1960. С. 84.

¹⁷ Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньякапарва) / Пер. с санскрита, предисл. и коммент. Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой. М., 1987. С. 270—272.

Мережковский перелагает этот сюжет довольно близко к оригиналу, не отходя от канвы повествования. В качестве примера приведем отрывок из его поэтического переложения, в котором передается состояние отшельника в ответ на требования Индры (у Мережковского он представлен в облике сокола) вернуть ему голубя как его «законную добычу» или как выкуп — «вырвать мясо из собственной груди»:

Но ласково морщинистой рукой
 Отшельник гладил белую голубку,
 Потом взглянул на сокола, и жалость
 Ко всем живым, ко всем, кого томит
 Нужда и голод, жалость кротким светом
 Зажглась в его божественных очах,
 Задумчивых и бесконечно добрых¹⁸.

Белый ямб, не стесняемый необходимостью рифмовки, позволяет автору живо и гибко передать перипетии этой драматической сцены, усиливая альтруистическую ноту в образе отшельника, который жертвует собой во имя любви ко всему существу.

Следует подчеркнуть, что подобный мотив жертвенности имеет выразительные параллели в буддийских джатаках — легендарных повествованиях, связанных с именем Будды Гаутамы. Например, в тибетской «Сутре о мудрости и глупости», где говорится о «великом царе по имени Шиби, следующем поведению бодхисатвы», обнаруживается полное сюжетное сходство с текстом из «Махабхараты». В тибетском нарративе также действует Индра, превращающийся в ястреба, который преследует голубку, ищущую спасения у бодхисатвы Шиби¹⁹ (в «Махабхарате» — у отшельника Ушинары). Показательно, что имена этих двух персонажей — Шиби и Ушинара представляют собой два раздельных варианта имени одного и того же царя — Шиби-Ушинара в индийских и буддийских эпических легендах, в которых он имеет единую характеристику как «безгранично щедрого дарителя»²⁰.

По всей видимости, буддийский аналог индийского сказания об отшельнике Ушинаре из «Махабхараты» был известен автору его поэтического переложения. Так, в опубликованном в начале 1900-х годов литературно-критическом трактате «Л. Толстой и Достоевский»

¹⁸ Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. С. 190.

¹⁹ Сутра о мудрости и глупости / Пер. с тибетского, введ. и коммент. Ю. М. Парфионовича. М., 1974. С. 33—36.

²⁰ Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньякапарва). С. 667.

Мережковский, рассуждая о милосердии и любви ко всему живому, приводит легенду об испытании Будды, спасшего голубя ценой собственного тела. В связи с этим писатель замечает: «Современному европейскому взгляду легенда эта кажется чудовищною, почти безумною своею чрезмерностью. Но в ней заключен глубокий смысл: спасти кого-нибудь можно, отдавая не часть, а лишь всего себя»²¹. Если перевести эту мысль на язык санскритских терминов, это и есть *каруна* — одна из основных категорий индийского альтруизма, в котором акцент делается на сострадании к другим существам. В буддизме образцом *каруны* считается сам Будда; в сочетании с мудростью (*праджня*) она составляет один из двух столпов буддизма махаяны²².

Таким образом, в творчестве раннего Мережковского выстраивается своеобразный цикл буддийских стихотворений и поэм — оригинальных, переводных и поэтических переложений: «Сакья-Муни», «Песнь баядер», «Восточный миф», к которым семантически примыкает «Жертва». Все они опубликованы в 1886—1888 годах и являют собой интересные образцы авторской художественной интерпретации буддийских мотивов в довольно значительном стихотворном объеме и тематически разнообразном, раскрывающем различные грани образа Будды и особенности его вероучения. Эти стихи в совокупности представляют примечательную страницу в творчестве поэта, в своих духовных странствиях по временам и культурам еще в юношеские годы прикоснувшегося к буддизму. Эта буддийская струна, впервые под небом Северной Пальмиры зазвучавшая на лире Мережковского, позволяет говорить о нем как о поэте — предтече «буддийского» направления в русской поэзии рубежа XIX—XX веков.

II

Кто такой «базальтовый монгол»?

(К истории написания стихотворения И. Анненского
«Буддийская месса в Париже»)

Безусловно, импульсом к созданию стихотворения «Буддийская месса в Париже» Иннокентию Анненскому послужило его личное присутствие на буддийском богослужении, проведенном Агваном Доржиевым, доверенным лицом и дипломатическим представителем духовного правителя Тибета Далай-ламы XIII, в парижском Музее Гиме

²¹ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 103.

²² Буддизм: Словарь. М., 1992. С. 147.

(в наст. время Национальный музей восточных искусств — музей Гиме). Данное событие произошло 27 июня 1898 года, как об этом подробно и убедительно рассказано в статье А. А. Ковзуна²³. Само же стихотворение было написано позже, вероятней всего, в начале 1900-х годов, на волне воспоминаний о том памятном буддийском церемониале в Париже. Об этом свидетельствуют следующие строки:

Колонны, желтыми увитые шелками,
И платья *rêche** и *mauve*** в немного яркой раме
Среди струистых смол и лепета звонков,
И ритмы странные тысячелетних слов,
Слегка смягченные в осенней позолоте, —
Вы в памяти моей сегодня оживете.

В этой начальной строфе выделенная нами строка — *И ритмы странные тысячелетних слов* — обращает на себя внимание как ключевая. Она звучит как послы-прелюдия к основной теме стихотворения, которая раскрывается в тексте через глубоко прочувствованное авторское восприятие. Анненский, ощущая, как «...таял медленно таинственный глагол / В капризно созданном среди музея храме», признается:

Мне в таинстве была лишь музыка понятна,
Но тем внимательней созвучья я ловил,
Я ритмами дышал, как волнами кадил...²⁴

Несомненно, речь в данном случае о том ярком и глубоком впечатлении, которое произвело на поэта само буддийское богослужение, необычность звучания молитвенных текстов, их ритм и музыкальное сопровождение. Об этом тонко и выразительно сказано в вышеприведенных строках поэта. Не случайно Анненский придает сакральный оттенок этому церемониалу и тому человеку, кто его проводил: «Священнодействовал базальтовый монгол», — то есть речь идет об Агване Доржиеве, который оказался первым представителем Тибета, совершившим буддийское богослужение на Западе.

²³ Ковзун А. А. Несколько комментариев к «Буддийской мессе в Париже» И. Анненского // «Слово — чистое веселье...»: Сб. статей в честь Александра Борисовича Пеньковского / Отв. ред. А. М. Молдован. М., 2009. С. 276—298.

* желтый, цвета персика (*фр.*).

** лилово-розовый (*фр.*).

²⁴ Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. С. 98—99.

Примечательно, что сам Агван Доржиев вспоминает об этом событии в своей автобиографии, написанной им в 1921 году в стихотворной форме на старомонгольском письме:

«Ко мне обратились с просьбой сотворить молитву
обладающий совершенной мудростью Клемансо и многие другие.
Они желали Высшему спасителю
поднести святыя жертвоприношения,
испросить [у него] милость, защиту
и покровительство для их живых душ.
«Лишь услышав имя Высшей драгоценности,
мы — те, кто собрались здесь, — приложим свои благие усилия
и встретимся с религией [Будды]», —
об этом, как умел, я вознес молитву-благопожелание²⁵.

В другой своей автобиографии, написанной на тибетском языке тремя годами позже, в 1924 году, Агван Доржиев дополняет вышесказанное: «Я совершил богослужение перед изображением Будды и немного помолился во имя Трех Драгоценностей. Даже то небольшое, что было сделано, могло зародить стремление взрастить семена хорошей кармы»²⁶.

Буддийский церемониал, судя по автобиографическим заметкам Агвана Доржиева, собрал достаточно большое количество публики, часть которой пришла, вероятно, ради праздного интереса к восточной экзотике. Но среди присутствовавших на богослужении были те, кто, по мнению автора, с большим уважением относились к буддийскому учению. Было очень интересно наблюдать, — отмечает он, — слушать и знать, как они выражали свое почтение к Трем Драгоценностям и к тому, что они называли «декламированием»²⁷. Последнее, то есть «декламирование», своей музыкально-ритмической необычностью тоже произвело сильное впечатление, надо полагать, и на Анненского, впервые присутствовавшего на буддийском молебствии, и отошло спустя несколько лет в качестве лейтмотива в стихотворении

²⁵ *Агван Доржиев*. Занимательные заметки: Описание путешествия вокруг света (Автобиография) / Пер. с монг. А. Д. Цендиной; Транслитерация, предисл., коммент., глоссарий и указ. А. Г. Сазыкина и А. Д. Цендиной. М., 2003. С. 50–51.

²⁶ *Агван Доржиев*. Предание о кругосветном путешествии, или Повествование о жизни Агвана Доржиева / Пер. на рус. яз. Ц. П. Пурбуевой и Д. И. Бураева. Улан-Удэ, 1994. С. 17.

²⁷ Там же.

«Буддийская месса в Париже», посвященном этому памяtnому событию.

В связи с вышесказанным было бы уместно пояснить, что под «декламированием» имелось в виду исполнение тибетских ритуальных текстов во время буддийского богослужения, проведенного Агваном Доржиевым. Несомненно, «базальтовый монгол» строго придерживался традиции, согласно которой любой хурал (буддийское богослужение) — будь то в Тибете, Монголии или Бурятии — начинается с обращения к Будде. Об этом пишет А. Позднеев в своей книге «Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии»: «Молитвы буддистов, ежедневно читаемые в их кумирне, по большей части имеют своим предметом поклонение и хвалу трем драгоценностям: Будде, учению и духовенству, прошения же их сливаются в одном желании — достигнуть состояния будды»²⁸.

Что касается самих молитвенных текстов и их звучания (*И ритмы странные тысячелетних слов... И таял медленно таинственный глагол*»), то они не случайно отложились в памяти поэта своей выразительной ритмикой, так как подобного рода тексты имеют, как правило, стихотворную форму, которую характеризует одинаковое число словослогов в строке, задающее определенный ритм, причем рифма как таковая отсутствует²⁹. По наблюдению ученых, проведших много времени в Тибете, изосиллабизм (равносложность) — основной способ ритмической организации тибетского стихотворного текста³⁰, поэтому «из-за отсутствия приемов, обычных для других поэтических традиций — рифмы и аллитерации, ритм и структура создают всю красоту»³¹.

Исполнение же ритуальных молитв имеет свои особенности, которые сводятся к следующему. Первое и, пожалуй, самое впечатляющее и эффектное, что затрагивает чувства верующих и приводит их в особое духовное состояние — это исполнение молитв в низком регистре, представляющее собой настоящее искусство, чему специально учатся. Такое исполнение заполняет храм таинственно-монотонным звучанием как будто нисходящим с небес. При этом происходит плавный пере-

²⁸ Позднеев А. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего к народу. СПб., 1887. (Записки Императорского русского географического общества по отделению этнографии. Том XVI). С. 306.

²⁹ См.: Дылыкова В. С. Тибетская литература. М., 1986. С. 194—195.

³⁰ Цаньян Джамцо. Песни, приятные для слуха / Изд. текста, пер. с тибетского, исслед. и коммент. Л. С. Савицкого. М., 1983. С. 79.

³¹ Stein R. Tibetan Civilization. Stanford, California, 1972, P. 253.

ход в средний и высокий регистры и наоборот. Все тексты в основном исполняются речитативом, иногда окончания фраз интонационно спускаются вниз или поднимаются вверх. Это своеобразное исполнение мантр производит сильное эмоциональное впечатление, и не только на душу верующих, но и всех присутствующих на хурале-богослужении.

К тому же, как и полагается в буддийском молебствии, Агван Доржиев использовал ритуальные музыкальные инструменты: ваджру, колокольчик и дамару. Каждый из этих инструментов имеет свое традиционное назначение и символику, которая определяет их роль в ритуальном богослужении. Так, ваджра (санскр. «молния», «алмаз») символизирует силу и твердость духа, а также вечность и нерушимость. Помимо того, ваджра, выступая знаком мужской силы, во время ритуала используется часто в паре с колокольчиком, который олицетворяет женский символ мудрости. При этом ваджру держат в правой руке, а колокольчик, изготавливаемый из специальной бронзы техникой песочного литья, — в левой. Он издает тонкий мелодичный звук, передающий как бы хрупкость и пустоту всего сущего. Дамару (молитвенный барабанчик, который держат в правой руке вместе с ваджрой) при вращении издает звуки разной высоты, что «знаменует единство мужского и женского начал, блаженства и пустоты, искусных средств и мудрости»³².

Все эти инструменты необходимы при совершении обряда, создаваемый ими богатый разнообразный звукоряд усиливает эмоциональное воздействие на слушателей — на фоне иконографических изображений будд и красочных храмовых украшений — *В капризно созданном среди музея храме*, как сказано у Анненского. Несомненно, всем арсеналом музыкальных средств и техникой исполнения ритуальных текстов Агван Доржиев как настоящий мастер — практик буддийского учения владел в полной мере. Он получил прекрасное буддийское образование в монастырях Монголии и Тибета, что позволило ему удостоиться высшей философской ученой степени лхарамба (цаннид хамбо лхарамба). Кроме того, Агван Доржиев имел ряд сакральных религиозных посвящений, свидетельствующих о его избранничестве на Среднем Пути буддийского вероучения, о чем он сам образно выразился в своей автобиографии, написанной на тибетском языке: «Я впитал столько нектара Дхармы (имеется в виду Закон Вселенной, открытый Буддой, и его Учение. — Б. Д.), сколько был способен»³³.

³² Андросов В. П. Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь. С. 171, 203.

³³ Агван Доржиев. Предание о кругосветном путешествии, или Повествование о жизни Агвана Доржиева. С. 17.

Не случайно об Агване Доржиеве еще при жизни ходили легенды, а он сам в силу своих неординарных способностей и особой энергетики, исходящей от него, воспринимался в буддийской среде земным воплощением божества Ямантака (информация Эрдэни-ламы). Согласно буддийской мифологии, Ямантака считается одним из главных идамов — божеств-охранителей тибетского буддизма и гневной формой бодхисаттвы Манджушри, олицетворяющего мудрость, разум и волю. Также символичным для характеристики личности Агвана Доржиева служит его литературный псевдоним Вагиндра — индийская форма тибетского имени Агван, что означает «Владыка красноречия»³⁴. Так он подписывал свои собственные сочинения, в том числе стихотворную автобиографию, написанную на вертикальном монгольском письме, которую, по мнению ученых-монголоведов, можно отнести с полным правом к «шедеврам бурятской литературы»³⁵.

Следует сказать, что посещение Агваном Доржиевым в 1898 году Франции оставило глубокий след в его памяти. В своей автобиографии на монгольском языке он отзываясь о проведенном им в Музее Гиме буддийском хурале-богослужении как о деянии, которое, по его мнению, было предопределено кармически и в котором, как он пишет, «претворились [мои] прежние заслуги»³⁶. А в автобиографии на тибетском языке Агван Доржиев оставляет следующие примечательные строки относительно этого же памятного события: «не могло не произойти, чтобы во время этой церемонии некоторые устремления (aspirations) не нашли отклика в душе присутствующих и чтобы это не оставило [там своего] благодатного кармического отпечатка»³⁷. Стихотворение Анненского «Буддийская месса в Париже» показывает, что этот «благодатный кармический отпечаток» нашел отзыв в душе поэта, которому «в таинстве была лишь музыка понятна» и который через уловленные созвучия «ритмами дышал, как волнами кадил...». И потому для Анненского молебствие, проведенное «базальтовым монголом», прозвучало как откровение: «...непонятая фраза, / Рожденная душой в мучении экстаза, / Чтоб чистые сердца в ней пили благодать...». Это и есть, с точки зрения буддийского учения, проявление бодхичитты — «пробужденного сознания», или просветления на пути

³⁴ Кара Д. Книги монгольских кочевников. М., 1972. С. 97.

³⁵ См.: Агван Доржиев. Предание о кругосветном путешествии, или Повествование о жизни Агвана Доржиева. С. 4.

³⁶ Агван Доржиев. Занимательные заметки. С. 50—51.

³⁷ Цит. по: Ковзун А. А. Несколько комментариев к «Буддийской мессе в Париже» И. Анненского. С. 283.

духовного усовершенствования к обретению состояния Будды ради блага всех живых существ.

На наш взгляд, приближают к пониманию сакрального контекста стихотворения Анненского и авторской позиции в целом некоторые мысли и положения, высказанные им в статье «Что такое поэзия?» (1903). По содержанию она имплицитно перекликается с рассматриваемым стихотворением, что дает основание предположить о временной и семантической связи этих двух текстов. В статье поэт делится своими размышлениями о поэзии и ее предназначении. Исходя из собственного мировосприятия, он обращается к «тревожной душе человека XX столетия», стоящего перед вечной дилеммой гамлетовского вопроса. «Сами по себе создания поэзии не только не соизмеримы с так называемым реальным миром, но даже с логическими, моральными и эстетическими отношениями в мире идеальном. По-моему, вся их сила, ценность и красота лежит вне их, она заключается в поэтическом гипнозе», который «оставляет свободной мысль человека и даже усиливает в ней ее творческий момент»³⁸. Данный тезис вызывает определенную ассоциацию с авторской аксиологической концепцией, выраженной в «Буддийской мессе в Париже». В символике таинства иного восточного мира, не понятого праздной толпой, для поэта приоткрывается завеса, сквозь которую сквозит, выражаясь словами самого Анненского, тот самый «поэтический гипноз» как прелюдия к «новой поэзии», арсеналом которой может служить «мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолетного»³⁹.

Последняя фраза, на наш взгляд, ассоциативно связана с восприятием поэтом буддийского богослужения и внутренней необходимостью поэтического отклика на это событие. В данном контексте уместно напомнить высказывание М. Волошина об Анненском: в нем как в поэте, бывшем «звездой с переменным светом», скрывалась «тайная склонность к мистике, свойственная умам, мыслящим образами и ассоциациями» и «в каждом произведении, в каждом созвучии он понимал только самого себя»⁴⁰. Также представляется не случайным и даже символичным, что в статье Анненского содержится упоминание Будды, в которого перевоплощался «идеальный поэт» в ряду других воплощений: пророка, кузнеца, гладиатора, пахаря, демона и т. д.⁴¹

³⁸ *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 202.

³⁹ Там же. С. 206.

⁴⁰ *Волошин М. И. Ф.* Анненский — лирик // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 521—523.

⁴¹ *Анненский И.* Книги отражений. С. 201.

«Буддийская месса в Париже» — стихотворение несколько необычное для поэтического реноме Анненского. В нем совершенно очевидно звучит ориенталистский мотив с буддийским акцентом, который отражает новую грань поисков творческого самовыражения автора на рубеже веков как попытка ответа на вызовы времени. В посмертном сборнике Анненского «Кипарисовый ларец» данное стихотворение помещено в цикле «Трилистник толпы»: композиционно оно построено как бы на контрасте «суетной празднично одетой толпы и не доходящего до нее таинства» буддийского богослужения⁴² и выражает дисгармонию между пошлой будничностью повседневности и внутренним миром поэта. Вместе с тем, по сути своей в контексте стихотворения происходит подспудная контаминация образа «базальтового монгола» как центрального персонажа стихотворения и самого автора, выразившего через поэтическую интерпретацию буддийского богослужения «собственную систему ценностей».

III

К. Бальмонт и буддийский Восток: карма поэта

К плеяде художников слова, обладавших широтой поэтического видения и проявлявших глубокий интерес к восточным культурам, несомненно, принадлежал Константин Бальмонт, один из лидеров русского символизма. В его лире отчетливо звучала индийская струна, вобравшая в себя многовековое эхо евразийского духовного пространства. Вместе с тем восточный акцент в произведениях поэта воспринимается как дань тому времени, в котором он жил и творил.

Бальмонту принадлежат известные, часто цитируемые строки: «Я — изысканность русской медлительной речи, / Предо мною другие поэты — предтечи...». Думается, поэт имел в виду прежде всего свои творческие изыскания в сфере поэтики. Если же говорить применительно к восточной теме, а именно к Индии и буддизму, Бальмонт прекрасно осознавал, что и на индобуддийской стезе у него тоже были предшественники в русской поэзии. Среди них в первую очередь следует назвать Дмитрия Мережковского, приобретшего во второй половине 1880-х годов известность в литературных кругах своими стихами буддийского содержания.

⁴² *Иванов Вяч. Вс.* Темы и стили Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы / Сост. Л. Е. Черкасский, В. С. Муравьев; послесл. Вяч. Вс. Иванова. М., 1985. С. 456.

Бальмонт, чей литературный дебют состоялся в 1885 году публикацией в «Живописном обозрении», закрепленный изданием в 1889 году первого его «Сборника стихотворений», в котором доминировали традиционные «надсоновские» образы и мотивы, характерные для поэтической стилистики 1880-х годов, безусловно, был знаком с восточным вектором творческих поисков Мережковского, оказавшего заметное влияние на «буддийские настроения» в русской поэзии. Не случайно ему посвящает Бальмонт, уже целенаправленно определивший свои восточные приоритеты, цикл стихотворений в сборнике «Будем как Солнце» (М., 1903), в которых есть знаменательные строки:

Я полюбил индийцев потому,
Что в их словах — бесчисленные зданья,
Они растут из яркого страданья,
Пронзая глубь веков, меняя тьму.

По всей видимости, это был ответ своему старшему современнику, имплицитно содержащий признание его заслуг как автора популярных тогда стихотворений «Нирвана» и «Будда»⁴³.

Именно в индийской палитре Бальмонта прослеживаются «черты» буддийского направления в русской поэзии, обозначенного в раннем творчестве Мережковского — не только его оригинальными стихами, но и, главным образом, поэтическими переложениями и переводами. Следует подчеркнуть, что Мережковского и Бальмонта сближает в первую очередь переводческая деятельность, открывавшая русской словесности окно в мир древнеиндийской литературы и знакомившая читателя с наиболее выдающимися произведениями буддийской поэзии.

В этом отношении особенно показательной является поэма Мережковского «Песнь баядер», источником которой служит один из эпизодов сутры «Лалитавистара». В отличие от своего предшественника, Бальмонт обращается к переводу наиболее полной канонической версии биографии Будды, изложенной в поэтической форме древнеиндийским поэтом Ашвагхошей в поэме «Буддхачарита» («Жизнь Будды»), и полностью ее переводит на русский язык. Эта огромная работа явилась результатом многолетнего постижения поэтом духовной культуры Индии еще с молодости, благодаря путеводному стечению обстоятельств. В 1897 году во время пребывания в Англии тридцатилетний Бальмонт познакомился с Максом Мюллером (1823–1900),

⁴³ Бонгард-Левин Г. М. Из «Русской мысли». СПб., 2002. С. 49.

известным ученым-востоковедом, посещавшим его лекции по русской литературе в Оксфордском университете.

«Встречи с одним из корифеев мировой индологии, выдающимся санскритологом, блестящим знатоком литературы и религии Древней Индии не могли не оказать влияния на молодого поэта», — отмечает известный российский индолог Г. М. Бонгард-Левин⁴⁴. Общение с М. Мюллером побудило молодого поэта обратиться к его востоковедческим трудам, в частности к переводам ведийских гимнов, изданных в Оксфорде в 1891 году. Это было первое знакомство русского поэта с письменными памятниками индийской культуры, приоткрывшими ему завесу над знаменитой серией — «Священные книги Востока», созданной его наставником и ставшей для поэта своего рода маяком в море ориенталистской литературы. Работа над источниковыми текстами в английских переводах М. Мюллера, а также Г. Ольденберга обнаружила в поэте исследовательскую жилку, которая способствовала углубленному знанию древнеиндийской классики, что позволило ему в начале 1900-х годов самому приступить к переводу гимнов «Ригведы» и сказаний Упанишад на русский язык. Эти переводы составили целый раздел, посвященный Индии, в сборнике, подготовленном и изданном Бальмонтом под названием «Гимны, песни и замыслы древних» (СПб., 1908).

Что касается авторских стихотворений Бальмонта, то наиболее отчетливо индийская тема выступает в поэтическом сборнике «Горящие здания. Лирика современной души» (М., 1900). Об этом свидетельствуют стихи, составившие цикл под названием «Индийские травы», — цикл, насыщенный древними мотивами духовной и культовой поэзии, в которых переплетаются отголоски различных религий Индии, в том числе буддизма, имеющих общую мировоззренческую основу. Показательным в этом плане является стихотворение «Майя», содержащее образы вселенской иллюзии, исходящие из Упанишад и воспринятые буддийской философией.

При сравнении оригинальных поэтических произведений Бальмонта с его переводами древнеиндийских текстов обнаруживается их несомненная внутренняя переключка. Этот творческий синтез поэта и переводчика в одном лице как ответ на «зовы времен отшедших» плодотворно воплотился в работе над переводом поэмы «Буддхачарита» («Жизнь Будды») Ашвагоши, ставшем органичным продолжени-

⁴⁴ Там же. С. 45.

ем разработки индийской темы, близкой духовному настрою самого Бальмонта. Необходимо отметить, что буддийский этап, обозначившийся в многогранной переводческой деятельности Бальмонта, оказался тесно связанным с именем видного ориенталиста, члена Французской академии Сильвена Леви (1863—1935) — второго, после Макса Мюллера, профессионального наставника поэта в области индологии. Как гласит восточная мудрость, учитель появляется тогда, когда созревает ученик.

Значительную роль французского санскритолога, лучшего в то время знатока творчества Ашвагхоши, в подготовке перевода поэмы подчеркивал Г. М. Бонгард-Левин. Документы свидетельствуют, что С. Леви не только ввел переводчика «в мир Ашвагхоши и буддизма», но и обсуждал с ним различные теоретические проблемы, давал необходимые разъяснения, помогал в трактовке сюжетов, реалий, терминов⁴⁵. Сама биография Ашвагхоши, который считается «самым сложным гением Индии»⁴⁶, и значимость его творчества вызывала у Бальмонта глубокий и искренний интерес.

Приступая к работе над переводом поэмы, Бальмонт углубленно изучал и буддологические труды. Мечта не раз уносила его мысленно в древнюю Индию, страну «первичных поэтов», к которым он относил Ашвагхошу (в транскрипции Бальмонта — Асвагоша), жившего на заре I тысячелетия. Думается, не случайно маршрут своего грандиозного путешествия, предпринятого в феврале 1912 года и продолжавшегося одиннадцать месяцев с посещением Южной Африки, Австралии, Новой Зеландии, Самоа, Фиджи, Новой Гвинеи, Явы, Суматры, Бальмонт завершает в Цейлоне и Индии — исторической родине Будды. Примечательно, что во время своей заморской одиссеи поэт продолжал интенсивно работать над переводом поэмы Ашвагхоши.

Бальмонта повсюду сопровождал образ Будды. Он пишет о «*священном дереве Бодхи, под тенью которого Сакьямуни достиг обладания истиной*» и которое «*живет до сих пор, внушая всем, кто к нему приближается, мысли, отмеченные спокойной мудростью*»⁴⁷. Ему видится,

⁴⁵ *Ашвагхоша*. Жизнь Будды. *Калидаса*. Драмы / Пер. К. Бальмонта; введение, вступ. статья, очерки, науч. ред. Г. М. Бонгард-Левина. М., 1990. С. 13, 277.

⁴⁶ *Леви С.* Предисловие // *Асвагоша*. Жизнь Будды / Пер. К. Бальмонта со вступит. статьей Сильвена Леви. М., 1913. С. XVI.

⁴⁷ *Бальмонт К.* Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1991. С. 518.

что лик Будды проступает на просторах Индии — как «Освобождающий Свет Понимания»⁴⁸. Для него было первостепенно важным посетить Бенарес, вблизи которого Будда произнес свою первую проповедь, обозначающую «поворот колеса Дхармы». Не здесь ли, осененный памятью об этом священном для всех буддистов месте, родился под пером Бальмонта перевод 15-й главы — «Вращенье колеса» — поэмы Ашвагхоши. В ней описывается путь Будды после обретения им Просветления — в сторону Бенареса, там, где «реки сливались, мерца: / Варана — имя прохладной, / Имя пленительной — Ганг», и где Будда впервые изложил учение о «четырех благородных истинах» и восьмеричном «благородном пути», составивших его первую проповедь.

...Мир ослепленный не видит,
 Я же мой путь увидал.
 Я прекращаю течение
 Токов, несущих страданье.
 Истин высоких — четыре.
 Мысля о них, ты спасен.
 Это есть з н а н и е скорби,
 Это есть — срезать причину,
 Во избежанье завязок
 В сложных узлах бытия.
 ...С уничтоженьем смятенья
 Восемь открылось путей⁴⁹.

Под небом Индии слагаются стихотворения, отразившиеся в сборниках «Белый зодчий (Таинство Четырех Светильников)» (1914) и «Ясень» (1916). В них поэт обращается к образу Будды, который передается в традиционной манере, исходящей из буддийских канонических представлений: «спокойный, мудрый, просветленный», со взглядом полузакрытых глаз, устремленным «внутрь души»,⁵⁰ и созерцающим земную реальность как зыбкий поток сансарических явлений. При этом поэт вносит лирическую ноту в личностном восприятии Просветленного:

⁴⁸ Там же. С. 525.

⁴⁹ *Асвагоша. Жизнь Будды / Пер. К. Бальмонта со вступит. статьей Сильвэна Леви.* С. 163, 170—171.

⁵⁰ *Бальмонт К. Белый Зодчий. Таинство Четырех светильников.* СПб., 1914. С. 309—310.

Как привет «Отдохни» иноверцу,
Как горящая тихо лампада, —
Он дает утомленному сердцу
Все, что сердцу взметенному надо⁵¹.

Многое дают для понимания отношения поэта к Индии и буддийской культуре его дневниковые записи, они дополняют поэзию Бальмонта и нередко воспринимаются как стихотворения в прозе. Например, лирическая миниатюра или этюд «Малое приношение» — о величественном буддийском храме Боробудуре, «где дышат воскурения и, молитвенно брошенные, лежат на камне цветы»⁵², перекликается со стихотворением «Боро-Будур», завершающемся торжественной строкой: «Жив навек — Просветленный»⁵³.

Путешествие обогатило поэта духовно, его впечатления выплеснулись в стихотворения, заметки и творческие планы. В пути он достиг главного результата, в чем он признался по возвращению в Россию в мае 1913 года, отвечая на вопросы корреспондентов о цели его кругосветного путешествия: «В Индии мне удалось сделать большую работу — перевести русскими стихами древнюю санскритскую поэму «Жизнь Будды» поэта Асвагоши»⁵⁴.

Действительно, работа была проделана значительная, причем не в тиши кабинета, а можно сказать, в «полевых условиях» во время путешествия, что было возможно только благодаря исключительной работоспособности Бальмонта и увлеченности поэмой Ашвагоши «Буддхачарита». Это солидное по объему эпическое полотно, насчитывающее в русском переводе около десяти тысяч поэтических строк, представляет собой многозвучный гимн основателю буддийского вероучения, чей Срединный путь, зародившись на берегах Ганга, стал судьбоносным для многих народов Азии.

Бальмонт, погружаясь в поэтический мир Ашвагоши, передает образ Будды как земного человека, наделенного мудростью и благостью. Эта человечность Учителя сближает и роднит его с людьми, мятущими от своих страстей, слабостей и горестей, которым он несет избавление от страданий, внушает веру и надежду. Присущая индийской поэзии лиро-эпическая традиция, которой следует в своем переводе

⁵¹ Там же. С. 268.

⁵² *Бальмонт К.* Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. С. 568.

⁵³ *Бальмонт К.* Белый Зодчий. Таинство Четырех светильников. С. 267.

⁵⁴ *Ашвагоша.* Жизнь Будды. Калидаса. Драмы. С. 20.

Бальмонт, наполняет симфоническим дыханием все двадцать восемь песен поэмы, завершающихся в эпилоге «хором благословений, славящих нирвану».

Поэма Ашвагхоши в переводе Бальмонта увидела свет в 1913 году в очередном выпуске серии «Памятники мировой литературы» издательства М. В. и С. В. Сабашниковых. С издателями поэта связывали давние творческие и деловые отношения, и они поддержали его устремления — «за передачу стихотворных подлинников стихами же»⁵⁵. Выход поэмы Ашвагхоши получил высокую оценку критики. Так, незамедлительно откликнулся обстоятельной рецензией В. Брюсов, который увидел в этом издании «ценный подарок», преподнесенный русской литературе и восполняющий пробел в знании «поэзии индусов и священных писем буддистов», важных как по их высокой художественной ценности, так и «по громадному историческому значению буддизма»⁵⁶. Авторитетный рецензент счел необходимым подчеркнуть, что «многое из того, что, при передаче в современных философских терминах, кажется нам повторением давно известного, здесь, в поэме, будучи воплощено в художественных образах, приобретает всю яркость новизны и открывает мысли новые кругозоры», в чем видится, на взгляд Брюсова, заслуга переводчика, его умение «находить слова яркие и выразительные, говорить сжато и метко»⁵⁷. К вышесказанному представляется уместным добавить мнение современного буддолога В. П. Андросова, который отмечает, что Бальмонту удалось в ряде эпизодов «намного точнее отразить значения и смыслы буддийской поэзии (но не догматики)», при этом «поэтично и очень красочно передать по-русски»⁵⁸.

Воодушевленный изданием поэмы Ашвагхоши, поэт переводит на русский язык драмы Калидасы (V в.), еще одного светила древнеиндийской литературы. Индия напоминает о себе и в переводах лирики и философских афоризмов замечательного поэта Бхартрихари (VI—

⁵⁵ *Шервинский С. В.* Памятники мировой литературы // Издательству М. и С. Сабашниковых. К 35-летию деятельности. М., 1926. С. 34.

⁵⁶ *Брюсов В. Я.* [Рец.] Асвагхоша. Жизнь Будды. Перевод К. Бальмонта, со вступительной Сильвана Леви. Памятники мировой литературы. Издательство М. и С. Сабашниковых. М., 1913 // Русская мысль. 1913. Кн. XI. С. 413.

⁵⁷ Там же. С. 413—414.

⁵⁸ *Андросов В. П.* Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь. С. 49.

VII вв.), опубликованных Бальмонтом в журнале «Северные записки» (1914. № 10—11; 1915. № 1). Индийская культура оказалась необычайно притягательной и духовно близкой поэту, она явилась источником, питающим его вдохновение. Не об этом ли признательные строки Бальмонта: «Когда я думаю об Индии, в ее прошлом и в ее, теперь означаемом, освободительном будущем, мне кажется, что я чувствую бесчисленные крылья в Воздухе»?⁵⁹

Безусловно, в личности Бальмонта и его горячей приверженности индийской теме наиболее органично выразился интерес русской общественности к Востоку, интенсивно проявившийся на рубеже XIX—XX веков. Многие представители Серебряного века (И. Анненский, И. Бунин, А. Белый, В. Хлебников, М. Волошин и др.) в духовных и творческих поисках обращались к обширному философскому и культурному наследию Индии, в том числе буддизму. Однако отличие бальмонтского подхода состояло не только в необычайной широте его интересов, но и в личной сопричастности индийской культуре⁶⁰. В этом проявилась, говоря на языке буддизма, его кармическая связь с Индией, которую осознал и сам поэт. «Мне явственно кажется, — писал Бальмонт, — что очень давно я уже много раз был и в Стране Мечты, и в Стране Мысли (т. е. в Индии. — Б. Д.), что я лишь в силу закона сцепления причин и следствий, волею сурового закона Кармы попал в холодный сумрак Севера, и огненные строки поют во мне»⁶¹.

Не эта ли кармическая связь со страной — колыбелью буддизма дала осуществить именно Бальмонту перевод «Буддхачариты» Ашвагхоши — шедевра древнеиндийской литературы? Не об этом ли свидетельствуют сопутствующие жизненные обстоятельства, сводившие поэта с наставниками — выдающимися индологами, направлявшими его на стезе постижения индийской культуры? Не тень ли самого Гаутамы следовала за ним в Индии, осеняя его поэтические прозрения? Действительно, Константин Бальмонт оказался достоин своего высокого предназначения, и грандиозная поэма Ашвагхоши в переводе вдохновенного русского поэта впервые озарила отечественную словесность светом буддийского Востока.

⁵⁹ Бальмонт К. Д. Белые зарницы. Мысли и впечатления. СПб., 1908. С. 41—42.

⁶⁰ Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы. С. 26.

⁶¹ Бальмонт К. Д. Белые зарницы. Мысли и впечатления. С. 20.

Ю. Б. Орлицкий

СВОБОДНЫЙ СТИХ В КУЛЬТУРЕ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

Переход национальных стиховых систем к свободному стиху — одна из общих закономерностей развития модернистской поэтики в целом. В начале XX века, вслед за обращением к верлибру ведущих европейский литератур, намечается это явление и в русской поэзии — в значительной степени именно под влиянием европейского модернизма. В этом смысле особенно важен опыт В. Брюсова, Вл. Гиппиуса, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, А. Блока, позднее — русских футуристов, которые сознательно вводят в практику отечественной версификации принципиально новый способ работы со словом, действительно свободный от массы чисто формальных ограничений.

Не менее важной оказывается и неожиданная подпитка этого явления за счет активизации в раннем русском модернизме влияния фольклора, прежде всего — религиозного, что особенно проявилось в свободном стихе А. Добролюбова, Вяч. Иванова, М. Кузмина, И. Бунина, С. Есенина, А. Ремизова.

Однако в условиях крайнего разброса мнений о природе русского верлибра необходимо прежде всего договориться о том понимании названного типа версификации, на которое мы будем опираться. Наиболее кратко и четко оно было сформулировано М. Л. Гаспаровым, причем не в его главных работах по русскому и европейскому стиху, где дается расширительное и подчас недостаточно четкое определение,

а в работе, связанной с его собственным практическим использованием свободного стиха и основанной именно на этом опыте — в послесловии к «экспериментальному», говоря словами самого ученого, переложению од Пиндара и Вакхилида, выполненному как раз верлибром. Здесь свободный стих определяется как «стих без метра и без рифмы, отличающийся от прозы только членением на строки»¹. В тех или иных вариантах эту точку зрения разделяют и многие другие специалисты: Ю. М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, Б. Я. Бухштаб, Б. Ф. Егоров, О. И. Федотов, С. И. Кормилов, автор этих строк и ряд других исследователей². Однако некоторых ученых не устраивает негативистский, как им кажется, характер гаспаровского определения: «стих, в котором нет и не должно быть того-то и того-то». Так, один из наиболее последовательных и основательных исследователей истории русского верлибра А. Л. Жовтис предлагал определять его как результат «смены мер повтора фонетических сущностей» ряда уровней³; В. С. Баевский рассматривает в качестве свободного стиха минимально урегулированную периферию всех традиционных типов русского стиха⁴; у А. П. Квятковского свободным стихом оказываются все формы, не укладывающиеся в традиционные каноны силлаботоники и многие вполне упорядоченные типы тоники⁵.

Характерно при этом, что все три названных теоретика отказывали в признании права называться свободным стихом как раз «негатив-

¹ *Гаспаров М. Л.* Комментарии // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 389.

² *Бухштаб Б.* Об основах и типах русского стиха // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1973. Vol. XVI. P. 96–118; *Егоров Б. Ф.* Аксиоматическое описание русских систем стихосложения // Искусство слова. М., 1973. С. 392; *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1969. С. 120 – 121; *Федотов О. И.* Между стихом и прозой // Основы русского стихосложения. М., 1997. С. 288–297; *Орлицкий Ю. Б.* 1) О природе русского свободного стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 321; 2) Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 322.

³ *Жовтис А. Л.* 1) Границы свободного стиха // Вопросы литературы. 1966. № 5. С. 105–123; 2) О критериях типологической характеристики свободного стиха // Вопросы языкознания. 1970. № 2. С. 63–77 и др. работы этого автора.

⁴ *Баевский В. С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С. 57–91.

⁵ *Квятковский А. П.* Русский свободный стих // Вопросы литературы. 1963. № 12. С. 60–77.

ным» или «нулевым» формам, то есть тем, которые и называет верлибром в полном смысле слова М. Л. Гаспаров и его последователи.

Тому, как формировался русский свободный стих на первых этапах его истории, когда его ненормативность по отношению к традиционной рифмованной и строфически организованной силлаботонике долгое время воспринималась как маргинальность, посвящена наша специальная работа⁶.

А новая история русского верлибра парадоксальным образом начинается с пародии на него: подписанной «графом Алексисом Жасминовым» (постоянный псевдоним Виктора Буренина в 1890-е годы) книги «Голубые звуки и белые поэмы» (1895). В выпусках «Русских символистов» В. Брюсова, сатирическим откликом на которые считается книга Буренина, много оригинальных стиховых форм, но свободного стиха там нет. Зато в «Голубых звуках» их целых семь.

ПРИДИ

В золотых предместьях моей души
 Гуляют голубые курицы с белокурыми волосами:
 Они клохчут в сонной неге, а зеленое сомнение
 Запеваёт свою печальную, трупную песню.

Белые думы, оранжевые мечты о счастье,
 Будто мотыльки в вечерний час над тростником,
 Кружатся и трепещут над лазурью моего сердца,
 Отражающего теплые муки и отблески любви.

Приди, о приди, мое божество, моя тихая ласка!
 Месяц уже завел бледную музыку своих
 мечтательно-вдумчивых лучей:
 Фиолетовые тоскующие ароматы
 Обвивают замирающую от страсти землю...
 Приди!⁷

Первый раздел книги написан верлибрами малой формы, а во второй входят две большие вещи, тоже выполненные свободным стихом (условно говоря, поэмы) — «Последняя песнь» и «Quasi una fantasia funebre»; правда, здесь наблюдается определенная выравненность

⁶ Орлицкий Ю. Б. Верлибр как другой в истории русской поэзии // Чистая образность. К 60-летию Игоря Алексеевича Каргашина. Сб. научных трудов / сост. Е. А. Балашова. Калуга, 2017. С. 168–189.

⁷ Граф Алексис Жасминов. Голубые звуки и белые поэмы. СПб., 1895. С. 7.

строк по числу слогов и ударений — в отличие от абсолютно раскованной лирики; вот как начинается первая поэма:

При белом сиянии месяца
Блеснула золотая цепь герцога,
Когда, откинув черный плащ с плеча,
Он властным и резким движением руки
Указал сопровождавшему его шпиону Варнаве
На мраморную скамью в уютном гроте
И, сверкая мстительными, горящими глазами,
Прохрипел задыхающимся голосом:
— «Ты говоришь, они сходились здесь?»⁸

Еще один верлибр находим в следующей книге стихотворных пародий Буренина «Горе от глупости. Чтения в О-ве “Бедлам-модерн”. Поэтические козероги и скорпионы» (1905) в годы, когда новый русский свободный стих уже получил распространение.

В том же 1895 году, что и книга пародий Буренина, выходит первая книга стихов Александра Добролюбова, в которой было пять написанных верлибром стихотворений; пять лет спустя, в «Собрании стихов» их уже девять; наконец, в 1905 году появляется составленный Брюсовым сборник произведений Добролюбова «Из книги Невидимой», содержащий более тридцати верлибров, перемежающихся прозаическими миниатюрами и объединенных с ними в прозиметрические циклы.

Верлибр Добролюбова ориентирован в первую очередь на традиции молитвословного стиха и выглядит более раскованным, чем его французский аналог этих же лет. Вот пример этого — вторая часть стихотворения «Всем» (первые четыре строки его написаны раешным стихом):

Юноша! тоска бесконечного тебя сломила,
Разложила на половины, заронив семя клетки другой,
Но боль исполнила члены ребенка,
И ты долго протяжно в пустыне горячей кричал.
Окупись в счастье, умри от любви!
Царство идет неизменное, царство плоти и крови!
Солнце, вселенную к славе маня, далеко заходит.
Кровь, ты плоть! утешься на вечный закат не гляди.

⁸ Граф Алексис Жасминов. Голубые звуки и белые поэмы. С. 37–38.

Я зажгу этот труп, этот камень о могучие краски небес.
Обойму, зацелую святое...

А утешенья тебе выдумывал человек все разные!
...Так на мое
Странно и пенять!

Собака рыдающая о властелине!
Кто правду скажет, тому лжет.
Конечно, не главное страдать, но рана твоя разбережена.

Учи себя утешаться и отчаиваться⁹.

Позднее Добролюбов продолжает писать свободным стихом, в том числе и литургические тексты для основанной им церкви, некоторые из которых были опубликованы только в 2005 г.

В 1897 году создает два стихотворных наброска верлибром другой ранний символист — Иван Коневской: фольклорную стилизацию «Сва-тался за Катиньку первый из Москвы купец...» и пейзажную зарисовку, ставшую затем основой его же прозаической миниатюры:

Облака, это — кони с веющими белыми гривами
И эти лазурные озера — их ристалища
О эта прозрачная колышущаяся влага неба!
Запах ковыля, запах медвяных трав!
Небо весь мир, все движение его и раздолье,
С островами, морями, брегами¹⁰.

В том же году верлибр появляется и в первой книге Владимира Гиппиуса «Песни»:

Какие у меня тихие песни, о какие тихие песни!
Широкие светы,
Поступь белых ночей...
Порой я боюсь тишины моих песень,
Странно боюсь...
Видишь ли, я знал, что ты подойдешь
И, устало ласкаясь детскими ручонками,
Заждешься моего поцелуя...

⁹ Минский Н., Добролюбов А. Ранние символисты. Стихотворения и поэмы. СПб., 2005. С. 502—593.

¹⁰ Коневской И. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2008. С. 188.

Только — видишь — тихи, так тихи мои песни,
Что я порой мучительно боюсь
Их тишины...¹¹

В книге Вл. Гиппиуса «Возвращение» (1910), содержащей стихотворения 1896—1906 годов, находим еще семь верлибров, пять из которых объединены в цикл «Томление духа», открывающееся таким стихотворением:

Пустые зеленые волны.
Вечно бегут
И — целуют прибрежные камни;
Безрадостные чайки
Вечно кружатся над волнами.
Идут корабли, восходят звезды, —
Скучно на бедном берегу...
Томятся высокие прибрежные скалы,
Томятся длинные, унылые деревья —
Томятся люди, —
Только — на тихой вечерней заре —
В прозрачных голубых волнах
Играют веселые рыбы...¹²

Наконец, в книге «Ночь в звездах» (1915) снова находим еще один верлибр — «Помазание».

Нельзя считать случайностью появление свободного стиха и в репертуаре Зинаиды Гиппиус, к которому поэтесса впервые обращается в стихотворении «Круги» (1899):

Я помню: мы вдвоем сидели на скамейке.
 Пред нами был покинутый источник
 и тихая зелень.
Я говорил о Боге, о созерцании и жизни ...
И, чтоб понятней было моему ребенку,
 я легкие круги чертил на песке.
И год минул. И нежная, как мать, печаль
 меня на ту скамейку привела.
 Вот покинутый источник,
 та же тихая зелень,

¹¹ Гиппиус Вл. Песни. СПб., 1897. С. 10.

¹² Бестужев Вл. [Гиппиус Вл.] Возвращение. СПб., 1910. С. 105.

те же мысли о Боге, о жизни.
Только нет безвинно-умерших, невоскресших слов,
и нет дождем смытых,
землей скрытых,
моих ясных, легких кругов¹³.

Характерно, что первая строка этого стихотворения написана традиционным шестистопным ямбом, однако начиная со второй перед нами — безусловный верлибр, хотя в тексте спорадически возникают еще четыре строки, совпадающие с разными силлабо-тоническими метрами, а также случайная рифма в конце стихотворения.

К свободному стиху следует отнести также «Песни русалок» из драмы З. Гиппиус «Святая кровь» (1901), стихотворение «Сегодня на земле» (1916) и «Тему для стихотворения», сохранившуюся в «Литературных воспоминаниях» П. П. Перцова и опубликованную только в 1933 году:

У меня длинное, длинное черное платье,
я сажу низко, лицом к камину.
В камине, в одном углу, черные дрова,
меж ними чуть бродит вялое пламя.
Позади, за окном, сумерки,
весенние, снежные, розово-синие.
С края небес подымается большая луна,
ее первый взор холодит мои волосы.
Звонит колокол, тонкий, бедный, редкий.
Спор идет неслышно в моем сердце:
Спорит тишина — с сомненьями,
Любовь — с равнодушием¹⁴.

По ритмической природе практически не отличается от «Темы» и опубликованная в 1924 году в рижской газете «Сегодня» большая стихотворная баллада «Три сына — три сердца».

Таким образом, можно говорить о шести свободных стихотворениях З. Гиппиус, два из которых оказываются полиметрическими композициями, включающими верлибрические блоки. Интересно, что в 1915 году, уже имея опыт работы с верлибром, она пишет «метапоэтическое», как сказали бы сейчас, стихотворение «Свободный стих»,

¹³ Гиппиус З. Стихотворения. СПб., 1999. С. 101.

¹⁴ Там же. С. 292.

адресованное «молодым поэтам», в котором определяет точное место этой новации в своем метрическом репертуаре — в едином «хоре неслучайном» с «созвучно-длинными, стройными строфами», которыми написано большинство ее стихотворений.

К последним годам XIX в. относятся и первые опыты работы со свободным стихом Валерия Брюсова. Так, еще в 1894 году он создает самые ранние из известных нам верлибров — «Молитва» и «Рушатся грозные лавины...», в следующем году — текст «Roemes en prose», который можно интерпретировать и как свободный стих, и как прозаическую миниатюру. Однако все эти произведения при жизни поэта опубликованы не были и увидели свет только в 1935 году¹⁵.

1895 годом — годом выхода первой книги Брюсова «Chefs d'oeuvre» — датировано и стихотворение «Три свидания», представляющее собой сложный конгломерат метров и отдельных фрагментов, приближающихся по природе к верлибру. Еще ближе к нему оказывается стихотворение «К народу» (1905), хотя и оно имеет отчетливую трехсложниковую основу:

Давно я оставил высоты,
Где я и отважные товарищи мои,
Мы строили быстрокрылый Арго, —
Птицу пустынных полетов, —
Мечтая перелететь на хребте ее
Пропасть от нашего крайнего края
До сапфирного мира безвестной вершины.

Давно я с тобой, в твоём теченьи, народ,
В твоём многошумном, многоцветном водовороте,
Но ты не узнал моего горького голоса,
Ты не признал моего близкого лика —
В пестром плаще скомороха,
Под личиной площадного певца,
С гуслиями сказителя былых времен.

На полях под пламенным куполом,
На улицах в ущельях стен,
Со страниц стремительной книги,
С подмостков, куда вонзаются взоры,
Я слушал твой голос, народ!

¹⁵ Брюсов В. Неизданные стихотворения. М., 1935. С. 306, 375, 173.

Кто мудрец? — у меня своя мудрость!
Кто венценосец? — у меня своя воля!
Кто пророк? — я не лишен благодати!
Но твой голос, народ, — вселенская власть.
Твоему желанию — лишь покоряться,
Твоему кумиру — только служить.

Ты дал мне, народ, мой драгоценнейший дар:
Язык, на котором слагаю я песни.
В моих стихах возвращаю твои тайны — тебе!
Граню те алмазы, что ты сохранил в своих недрах!
Освобождаю напевы, что замкнул ты в золотой скорлупе!
Я — маг, вызывающий духов, тобою рожденных, нами убитых!

Без тебя, я — звезда без света,
Без тебя, я — творец без мира,
Буду жить, пока дышишь ты и созданный тобою язык.

Повелевай, — повинуюсь.
Повяжи меня, как слепого, — пойду,
Дай мне быть камнем в твоей праще,
Войди в меня, как в одержимого демон,
Я — уста, говори, кричи мною.

Псалтырь моя!
Ты должна звенеть по воле властителя!
Я разобью тебя об утес, непослушная!
Я оборву вас, струны, как паутины, непокорные!
Раскидаю колышки, как сеют зерна весной.
Наложу обет молчания, если не подчинишься, псалтырь!
Останусь столпником, посмещением праздных прохожих;
здесь, на большом перекрестке!¹⁶

Стихотворение того же 1905 года «Книга пророчеств», тоже при жизни поэта не публиковавшееся, практически лишено рецидивов и силлабо-тонической и тонической упорядоченности, хотя их дисциплинирующую роль отчасти берут на себя повторы, в первую очередь анафорические.

Еще несколько стихотворений верлибром и близким к нему освобожденными формами стиха Брюсов создает в начале 1910-х годов

¹⁶ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1974. Т. 3. С. 286-287.

в стихах для незавершенной книги «Сны человечества» («Поклонение Нилу», «Надпись», «Заклинание», «Песня гренландцев»), следуя в этом недавнему примеру К. Бальмонта с его «Зовами древности». Однако в своих многочисленных переводах Брюсов обычно пользуется традиционной силлаботоникой с редкими отступлениями.

Таким образом, Брюсов на протяжении всего творчества пробует свои силы в свободном стихе, однако так и не создает его убедительные примеры — по крайней мере не публикует их.¹⁷

Зато не будет преувеличением сказать, что Брюсову принадлежит безусловное первенство в теоретическом осмыслении верлибра. Насколько нам известно, он же впервые употребил и сам термин «vers libre» в 1900 году в своей статье «О русском стихосложении» (предисловии к книге стихов А. Добролюбова), где писал: «Стихи <...> замечательны и своим складом. В них сделана попытка освободиться от всех обычных условий стихосложения. Иногда в них чувствуется тонический размер, потом он исчезает, иногда возникает рифма, иногда ее нет. Стих повинуеться только внутреннему размеру настроения, а не внешним правилам. Этот склад скорее всего напоминает вольные стихи (vers libre) современных французских поэтов. А. Добролюбов читал некоторых из них, но стоит обратить внимание, что он <...> любовно и внимательно изучал и русские народные стихи»¹⁸.

На следующий год в статье «Ответ г. Андреевскому» Брюсов заявляет, что новая поэзия «окончательно освобождает поэта от уз “стихотворных правил”. Современный стих должен подчиниться вибрации души художника, а не счету стоп. Каждый стих, а не целое стихотворение, должен иметь свой размер, в зависимости от того, что выражает. Слова, сходство которых достаточно отмечает конец стиха, уже признаются созвучием, не обращая внимания на то, “точная” ли это рифма или только “ассонанс”. Наиболее совершенные образцы этого нового “свободного стиха” (Vers libre) можно найти в творчестве Верхарна, Вьеле-Гриффина, Эверса, Делиля»¹⁹.

Вслед за этим в «Весак» одна за другой появляются несколько статей и рецензий Брюсова, посвященных русским и западным поэтам,

¹⁷ Подробнее практика приближения Брюсова к верлибру описана в работе: *Кормилов С. И.* Опыты свободного стиха в лирике В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С. 67–79.

¹⁸ *Брюсов В.* Русское стихосложение // Добролюбов А. Собрание стихов. М., 1900. С. 14.

¹⁹ *Брюсов В.* Ответ г. Андреевскому // Мир искусства. 1901. № 5. С. 247.

использующим свободный стих: так, в 1904 году, отмечая рост поэтической культуры у Ивана Рукавишников, называет среди его «интересных попыток» и «пробы свободного стиха»²⁰, а в рецензии на книгу Э. Верхарна объявляет его «бесспорно величайшим мастером “свободного стиха”» и отмечает: «У Верхарна каждый стих по ритму соответствует тому, что в нем выражено. Во власти Верхарна столько же ритмов, сколько мыслей»²¹. Тогда же Брюсов публикует в «Весях» «Письма о французской поэзии» Рене Гиля, в которых комментируется дискуссия французских поэтов и теоретиков по поводу «свободного» и «освобожденного» (*Vers libere*) стиха и пересказывается теория свободного стиха Густава Кана²², а также две рецензии французского критика на книги современных поэтов-либристов.

В 1909 году в предисловии к книге «Французские лирики XIX в.» Брюсов, оценивая вклад символистов, пишет, что «они ввели в поэзию и разработали особый прием творчества — “свободный стих” (*Vers libre*), при котором в одном стихотворении сменяется целый ряд ритмов, подчиняющихся только ходу мысли и смене выражаемых чувств»²³.

Спустя девять лет выходят брюсовские «Опыты», в которых приведены три примера, относимых Брюсовым к свободному стиху: это «Ночная песнь странника (Свободный стих Гёте)», «Друзья (Ритм)» и «Дождь (Свободный стих Верхарна)». Соответственно, в комментариях поэта дается краткая характеристика свободного стиха зарубежных и русских поэтов²⁴.

Краткие замечания о свободном стихе, высказанные в «Опытах», были развернуты затем в книге «Наука о стихе. Метрика и ритмика» (1919), где делается первая в России попытка научного истолкования свободного стиха и ему дается такое определение: «Свободные стихи называются метры, образуемые сочетанием произвольных стоп в произвольном количестве»²⁵.

²⁰ *Аврелий* [Брюсов В.] [Рец.] Иван Рукавишников. Кн. 3-я. Стихотворения. Спб., 1904; Ник. Т-о. Тихие песни. Спб., 1904 // *Весы*. 1904. № 4. С. 62–63.

²¹ *Брюсов В.* [Рец.: Verhaeren T. *Les Villes Tentaculaires*. Paris, 1904] // *Весы*. 1904. № 3. С. 55.

²² *Гиль Р.* Письма о французской поэзии // Там же. С. 19–32.

²³ *Брюсов В.* Французская лирика XIX века // Французские лирики XIX в. / Пер. В. Брюсова. Спб., 1909. С. XXII–XXIII.

²⁴ *Брюсов В.* Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918. С. 72–75.

²⁵ *Брюсов В.* Наука о стихе. Краткий курс науки о стихе. Ч. I. Частная метрика и ритмика русского стиха. М. 1919. С. 118–119.

Наконец, в 1924 году появляется книга Брюсова «Основы стиховедения», в котором существенно конкретизированы положения, выдвинутые в «Науке о стихе»: дается определение свободного стиха, как «системы метров», в которой отдельные метры образованы «сочетанием произвольных стоп в свободной последовательности»; уточнено разграничение свободного стиха «французского типа» (который «на практике есть система метров, разделенная на части (строфоиды), где каждая часть имеет самостоятельный метр, чисто-тонический или дольникный (В. Маяковский, А. Крайский, М. Герасимов) и «немецкого типа», который «суть вольные дольники» (А. Фет, А. Мариенгоф)²⁶. Проводится также разграничение свободного стиха и вольной белой силлаботоники, логзедов, раешного стиха.

Особо выделяются Брюсовым «смешанные стихи» так называемого «смыслового склада», построенные «не на основе звуков слов, а их значения, смысла», в которых «стопу стиха образует каждое значимое выражение, т. е. одно слово или несколько слов, тесно связанных между собой как одно понятие или один образ», а «каждый стих имеет и свое тоническое строение, но произвольное, т. е. не подчиненное общим условиям единого метра, а лишь согласованное со строением других стихов, чтобы не являлись в системе резким нарушением звуковых последовательностей». Говорится о близости стихов «смыслового склада» (то есть верлибра в современном понимании) к дольникам, с одной стороны («провести между ними точную границу невозможно»), и к художественной прозе — с другой (последняя «большой частью может быть разложена на стихи смыслового склада»²⁷).

Таким образом, Брюсов по сути дела относит к верлибру достаточно широкий круг разнообразных отклонений от силлабо-тонического канона, в том числе и достаточно робких: так, в разряд свободного стиха попадает у него и то, что позднее стало определяться как дольник и литературный раешник. Собственно же свободный стих в современном понимании Брюсов определяет как «ритмизованную прозу».

В 1903 году выходит в свет первая книга стихов Вячеслава Иванова «Кормчие звезды», в которую вошло четырнадцать стихотворений, соотносимых по форме со свободным стихом. Это — стихи с короткими строками, большинство которых можно рассматривать как принадлежащие к тому или иному силлаботоническому размеру (то есть,

²⁶ Брюсов В. Основы стиховедения. Курс В.У.З. Части I и II. Общее введение. Метрика и ритмика. Изд. 2-е. М., 1924. С. 119–128.

²⁷ Там же. С. 132.

как раз то, что понимал под свободным стихом Брюсов-теоретик); к тому же, как правило, большинство строк в них имеет равное количество ударений, то есть это еще и тонический стих.

Однако некоторые строки в этих стихах выпадают из традиционного метра или несут большее число ударений, что и позволяет говорить о близости этих опытов к верлибру. Самым раскованным из этих стихотворений, ориентированных на хоры (причем не только античные, но и характерные для второй части «Фауста») можно назвать «Грозу» из цикла «Песни Диониса»:

Ты помнишь луч

По благоуханной увлажненной зелени,
И дальнего грома «прости» благосклонное,
И крупные слезы Дриады смеющейся,
Полновесные капли, звончатые,
И буйство роз
В твоих кудрях?

О, флейты любви!
Вы куда, куда ведете,
К стремнинам каким?..

Младенческой
Рукою веноч отрясала ты, резвою
Рукою веноч отрясала развеянный

И капли играли с улыбкой ланит твоих,
И крупные капли, алмазные

Ласкали печаль
Твоих ресниц...

Кроме того, в книгу вошел «Стих о Святой горе» — еще один образец верлибра, ориентированный на традицию фольклорного духовного стиха, значительная часть строк которого урегулировано на количестве ударений, то есть перед нами — не чистый случай, а переходная форма.

В следующей книге Иванова «Прозрачность» (1904) находим четыре стихотворных произведения, по указанию самого автора, стремящихся воспроизвести ритмику античного дифирамба: их тоже можно считать переходными формами верлибра. К этим стихам примыкает

и трагедия «Тантал», опубликованная в «Северных цветах ассирийских» в 1905 году.

Наконец, в сборнике «Cor Ardens» (1911–1912) со свободным стихом соотносится еще два стихотворения, причем первая часть «Псалма солнечного» значительно свободнее предверлибров из «Кормчих звезд», но затем рифмы становятся практически регулярными, превращая стихотворение в специфический вариант раешного стиха; стихотворение «Есть в Оптиной пустыни...» снова ориентировано на духовный стих.

Таким образом, можно говорить об интересе поэта к свободным формам русского стиха, однако настоящий верлибр из-под его пера так и не вышел.

Несколько вполне полноценных верлибров написал Ф. Сологуб. Семь из них созданы в те же 1900-е годы, причем два — «Маленькие кусочки счастья, не взял ли я вас от жизни?..» и «Свободный ветер давно прошумел...» (оба — 1904) — появляются в самой известной книге поэта «Пламенный круг»:

Маленькие кусочки счастья, не взял ли я вас от жизни?

Дивные и мудрые книги,
таинственные очарования музыки,
умилительные молитвы,
невинные, милые детские лица,
сладостные благоухания,
и звёзды, — недоступные, ясные звёзды!

О, фрагменты счастья, не взял ли я вас от жизни!

Что же ты плачешь, мое сердце, что же ты ропщешь?

Ты жалуешься:

«Кратким,
и более горьким, чем сладким,
обманом промчалась жизнь,
и её нет».

Успокойся, сердце мое, замолчи.

Твои биения меня утомили.

И уже воля моя отходит от меня²⁸.

²⁸ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979. С. 293.

В 1906 году Сологуб создает еще четыре верлибра: «Моя верховная Воля...», «В мантии серой...», «Приветствуем Еву...», «Я должен быть старым...». Наконец, началом 1920-х датируется последнее известное нам обращение Сологуба к свободному стиху:

Радуйся, радуйся, Ева,
 Первая и прекраснейшая из жён!
 Свирепый Адонаи
 Лишил тебя земной жизни,
 За то, что ты преступила
 Его неправый завет.
 Свирепый Адонаи
 Поразил твоё нежное тело,
 И обрѣк его смерти,
 Тѣмной и смрадной, —
 Но твоё потомство
 Населило землю.

Радуйся, радуйся, Ева,
 Всеблагий Люцифер с тобою,
 Люцифер с тобою и с нами!

Но первые опыты свободного стиха поэт создает еще в 1880-е — 1890-е годы: это не печатавшиеся им при жизни полиметрические стихотворения «Когда купцы Измаильтяне...» (1883), «Кто любит мать?..» (1884) и «На острове Файала» (1895), а также поэма «Ночное воспоминание» (1884). Верлибром пишет Сологуб также пять своих танка 1913 и 1916 годов.

Наконец, Сологуб использует свободный стих в переводах из А. Рембо, Ивана Голла, Георга Гейма, Франца Верфеля, Курта Гейнике («Народ» и «Труба бури»).

С переводами и стилизациями иноязычной поэзии связано появление свободного стиха и в творчестве Константина Бальмонта. Первой его попыткой освоить принципиально новый тип русского стиха, можно назвать «Гимн огню» (1900), впервые опубликованный в «Северных цветах»²⁹ и вошедший затем в знаменитую книгу «Будем как солнце». Однако активное освоение верлибра Бальмонт осуществляет в своей уникальной книге «Зовы древности», вышедшей в 1909 году и послужившей толчком к созданию уже упоминавшихся «Снов чело-

²⁹ Северные цветы. Альманах первый. М., 1901. С. 85—69.

вещства» Брюсова. В ней содержится в общей сложности тридцать пять верлибров, созданных по мотивам ассирийской, древнеиндийской, древнескандинавской, китайской и мексиканской поэзии.

Особенно известна «Аккадийская надпись», которую С. С. Прокофьев выбрал для своей «Халдейской кантаты» (1917–1918), заметно переработав при этом ее текст в сторону приближения к раскованной ритмике свободного стиха.

Вот как выглядит «разночтение второе» этого стихотворения — «уникальный пример конгениального сотворчества поэта и композитора», как пишет современный исследователь³⁰. Характерно, что текст опубликован Бальмонтом рядом с первым вариантом не только во втором, берлинском издании «Зовов» (1923), но и в составленном самим поэтом издании его избранных стихов и переводов «Светлый час» (Париж, 1921):

Семеро их! Семеро их!
В глубине Океана семеро их!
В высотах Небесных семеро их!
В горах Заката рождаются, семеро.
В горах Востока вырастают, семеро.
Сидят на престолах в глубинах Земли они.
Заставляют свой голос греметь на высотах Земли они.
Раскинулись станом в пространствах Небес и Земли они.
В сокрытых вертепах.
Семеро их! Семеро их!
Они не мужчины, не женщины;
Как ветер бродячий они.
Как сети, они простираются, тянутся,
Нет у них жен, не родят они сына.
Как кони они, что внезапно возникли меж гор.
Злые, из пропасти Эа.
Благоговенья не знают они, благотворения не знают.
Молитв не услышат, нет слуха у них к мольбам.
На больших проезжих дорогах
Препоной встают, ложатся на путь.
Злые они, злые они.
Семеро их! Семеро их!
Дважды семеро их!

³⁰ Вишневецкий И. Прокофьев-стихотворец // Сергей Прокофьев. Письма. Воспоминания. Статьи. М., 2007. Сб. 3. С. 234.

Дух Небес, ты закляви их!
 Дух Земли, ты закляви их!³¹

Именно в связи с интересом к культуре Востока пишет свой единственный верлибр и Д. Мережковский; это перевод «Псалма царя Ахенатона», опубликованный в 1926 году в парижской газете «Звено» и снабженный объяснением: «Предлагаемый русский перевод псалма — первый. Он точен, иногда почти дословен. Но в египетском подлиннике нет разделения на стихи, а есть только внутренний ритм, который я старался угадать».³² Таким образом, выбор формы обусловлен у Мережковского, как и у Бальмонта, апелляцией к иноязычному источнику, построенному по принципу, отличному от русского и европейского, что и позволяет поэту обратиться к непривычной для него форме.

Позднее еще несколько верлибров-«подстрочников» обнаруживается у Мережковского в романе и переработанном из него киносценарии «Данте», созданных в начале 1930-х годов; здесь они даются непосредственно перед оригинальным итальянским текстом и призваны продемонстрировать его подлинность:

«Стоя у открытого окна, за письменным поставцом-аналоем, Данте пишет первые стихи:

Всякой любящей душе и благородному сердцу...
 Привет, в их Владыке, чье имя: Любовь.

A ciascun'alma presa e gentil core...
 Salute in lor signor, cioè Amore»³³.

В дальнейшем сонеты из «Новой жизни» также цитируются Мережковским в форме свободного стиха:

Сладкие стихи любви мне должно оставить
 навек, потому что, явленные в ней
 презренье и жестокость
 замыкают уста мои.

...Долго таил я рану мою ото всех;
 теперь она открылась перед всеми:

³¹ Бальмонт К. Зовы Древности: Гимны, песни и замыслы древних. М., Азбуковник», 2020. С. 288.

³² Мережковский Д. Стихотворения и поэмы. СПб., 2001. С. 897.

³³ Мережковский Д. Драматургия. Томск. 2000. С. 464.

я умираю из-за той,
чье сладостное имя: Беатриче...
Я смерть мою прощаю той,
Кто жалости ко мне не знала никогда!
Столько же, как прежде, казалась мне любовь жестокой,
кажется она теперь милосердной...
и чувствует душа моя такую в ней сладость,
что об одном только молит любимую, —
дать ей больше этого блаженства³⁴.

С 1904 по 1909 годы пишет семь верлибров Александр Блок, наиболее известные из которых, ставшие затем примерами свободного стиха во многих учебниках и хрестоматиях «Когда вы стоите на моем пути...» и «Она пришла с мороза...», приходятся на 1908 год. Однако верлибрам Блока и истории их появления в творчестве поэта посвящено несколько специальных работ (в первую очередь — А. Л. Жовтиса и С. И. Кормилова³⁵), поэтому мы не будем здесь на них останавливаться.

Однако первый образец профессионального монографического описания свободного стиха был, как известно, посвящен не Блоку, а Михаилу Кузмину и его «Александрийским песням»: это специальная глава в известном исследовании В. М. Жирмунского³⁶.

Верлибр Кузмина интересен тем, что он структурно неоднороден, тяготеет к разным источникам, он впитал и переосмыслил традиции русского духовного стиха и античных логоэдов, европейского свободного стиха и восточных традиций.

Первые опыты кузминского верлибра относятся к самому началу 1900-х годов. Это два стихотворения, открывающие цикл «Духовные стихи. Хождение Богородицы по мукам» (1901), и стихотворение «О старце и льве» (1902). Акцентная основа этих первых опытов очевидна, поскольку они, как и положено духовным стихам, рассчитаны на пение, связь с музыкой. В этом смысле названные стихи правильнее

³⁴ *Мережковский Д.* Драматургия. С. 465.

³⁵ *Жовтис А. Л.* Верлибры Блока // Жовтис А. Избр. статьи. Алматы, 2013. С. 241–260; *Кормилов С. И.* Новаторская структура свободного стиха А. А. Блока // Вестник Московского университета. Филология. 1989. № 3. С. 12–20.

³⁶ *Жирмунский В. М.* Композиция лирического стихотворения. Пб., 1921. С. 87–96.

всего интерпретировать не как «чистый» свободный стих, а как переходную форму, верлибр с отчетливой акцентной доминантой.

В 1904–1908 годы Кузмин работает над «Александрийскими песнями»; двадцать восемь из тридцати двух стихотворений, составивших этот цикл, — верлибры, правда, тоже с выраженной акцентной доминантой. Еще два верлибра находим в стихотворениях, не вошедших в окончательную редакцию «Песен». Кроме того, свободным стихом написано еще пять стихотворений этого периода: «Если б я был небесный ангел...» (1906), «Мои предки», «В старые годы», «Утро» и «При взгляде на весенние цветы...». Таким образом, всего в первый период творчества Кузмин создал тридцать шесть верлибров. Все эти стихи отличает отчетливая акцентная основа, а также урегулированность клаузул (в некоторых из «Александрийских песен» — до ста процентов женских).

Вторую группу свободных стихов Кузмин создает в 1913–1914 годы. Это цикл «Ночные разговоры» (четыре стихотворения) и «Воспоминанье» — текст к музыке, не публиковавшийся автором как стихи. «Ночные разговоры» — верлибр в полном смысле слова, наиболее «чистый» образец свободного стиха у Кузмина.

Период 1917–1924 годов можно назвать кантатным. В эти годы Кузмин особенно охотно использует свободный стих в протяженных полиметрических стихотворениях. Так, кантата «Святой Георгий» (1917), написана в основном акцентным стихом, рифма в котором пропадает в начале и конце текста; в стихотворении «Иосиф» (1918) четыре последних строфоида представляют собой свободный стих, в то время как первая половина текста — рифмованная, урегулированная по числу слогов и ударений. Следом возникает стихотворение «Ангел Благовествующий» из цикла «Плен», отдельные строки которого можно трактовать как верлибр, большое стихотворение «Тразименские тростники», отдельные строки которого зарифмованы, а другие содержат силлабо-тонический метр. В 1921 году вновь появляются правильный верлибр «Сквозь розовый утроем лепесток посмотреть на солнце...» и «Пламень Федры», с фрагментами свободного стиха в середине и финале произведения. Как видим, большинство перечисленных произведений можно отнести не собственно к верлибру, а скорее к гетероморфному стиху³⁷, содержащему более или менее объемные фрагменты собственно свободного стиха.

³⁷ См.: Орлицкий Ю. Б. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 187–202.

Новый пик увлечения Кузмина верлибром падает на 1922–1923 годы: в 1922-м им создаются полиметрические композиции, включающие фрагменты свободного стиха «А это — хулиганская — сказала...», «Лесенка», «Серым тянутся тени роем...», «Шелестом желтого шелка...», «Медяный блеск пал на лик твой...», «Косые соответствия», в 1923-м — чистый верлибр «Воскресенье» (седьмое стихотворение цикла «Пальцы дней») и полиметрические стихотворения «Германия», «Зеркальным золотом вращаясь...», «Встала заря над прорубью...», «Крашены двери голубой краской...». Наконец, 1924-м годом датируется последний из известных нам верлибров — «Идущие».

Таким образом, самый плодовитый из верлибристов Серебряного века использует свободный стих как изолированно, так и — значительно чаще — в разного рода полиметрических и гетероморфных композициях. Однако наряду с этим у него встречаются и образцы чистого свободного стиха.

В отличие от Кузмина, Николай Гумилев обращается к свободному стиху лишь однажды, однако его верлибр «Мои читатели», написанный в 1921 году, нередко считается своеобразным завещанием поэта и принадлежит к числу наиболее известных стихотворений поэта.

Принято считать, что Марина Цветаева пишет в 1916 году свой единственный верлибр под непосредственным влиянием своих более именитых современников:

...Я бы хотела жить с Вами
 В маленьком городе,
 Где вечные сумерки
 И вечные колокола.
 И в маленькой деревенской гостинице —
 Тонкий звон
 Старинных часов — как капельки времени.
 И иногда, по вечерам, из какой-нибудь мансарды —
 Флейта,
 И сам флейтист в окне.
 И большие тюльпаны на окнах.
 И может быть, Вы бы даже меня любили...

Посреди комнаты — огромная изразцовая печка,
 На каждом изразце — картинка:
 Роза — сердце — корабль. —

А в единственном окне —
 Снег, снег, снег.
 Вы бы лежали — каким я Вас люблю: ленивый,
 Равнодушный, беспечный.
 Изредка резкий треск
 Спички.
 Папироса горит и гаснет,
 И долго-долго дрожит на ее краю
 Серым коротким столбиком — пепел.
 Вам даже лень его стряхивать —
 И вся папироса летит в огонь.³⁸

Но дальше единичного опыта дело у нее не пошло, молодая поэтесса очень скоро нашла собственный стихотворный стиль, опирающийся в первую очередь на урегулированные формы тоники.

Самый ранний верлибр Волошина «Tete inconnnue» написан в 1904 году, следующий — «Я люблю тебя, тело мое...» — в 1912-м, «Серенький денек» — в 1915-м; наиболее известные — «Заклятье о русской земле» и «Иуда-апостол» — датированы 1919-м. Кроме того, верлибром выполнены семь переводов Волошина из Анри де Ренье в 1910—1920-е годы, из которых, правда, только один, «Медали из глины», был опубликован при жизни поэта.

Первый опыт поэта представляет собой совершенно свободный стих в духе французских символистов:

TETE INCONNUE

Во мне утренняя тишь девушки.
 Во мне молчанье непробужденной природы,
 Тайна цветка, еще не распустившегося.
 Я еще не знаю пола.
 Я вышла, как слепая жемчужина, из недр природы.
 Мои глаза еще никогда не раскрывались.
 Глубокие нити связывают меня с тайной,
 И я трепещу от дуновений радости и ужаса.
 Меч вожделения еще не рассек моей души.
 Я вся тайна. Я вся ужас. Я вся тишина.
 Я молчание³⁹.

³⁸ Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 110—111.

³⁹ Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 401—402.

В этой же манере, ориентируясь на раскованную ритмику оригинала, поэт переводит спустя шесть лет стихотворение Анри де Ренье. Следом за этим появляется шуточное стихотворение, посвященное И. Эренбургу, — своего рода пародия на вселенский масштаб его творчества «Серенький денек». В стихотворении «Иуда-апостол» большинство строк — четырехударные, однако некоторые фрагменты (например, финал) можно рассматривать как настоящий верлибр.

Если генезис верлибров Волошина восходит в основном к французской поэзии, то свободный стих стихотворения О. Мандельштама «Нашедший подкову» (1923) обычно возводят к переводам античной метрики, прежде всего — стиху од Пиндара, переведенных Вяч. Ивановым⁴⁰. Стихотворение Мандельштама представляет собой попытку создать оригинальный свободный стих с явной опорой на квазиантичную метрику русского логаяда: во-первых, большая часть строк носит либо метрический характер (традиционный или составной), либо состоит из комбинации метрического и дисметрического фрагментов; при этом размер строк (в том числе соседствующих в стихотворении) обычно не совпадает; строки различаются также по количеству слогов и ударений; композиция стихотворения складывается из относительно протяженных и соразмерных строфоидов, во многом напоминая композицию состоящего из строф разной длины логаяда.

Интересно, что и в переводах свободных стихов, выполненных Мандельштамом, — «Оде нескольким людям» Ж. Дюамеля, стихотворениях М. Бартеля и Р. Шикеле — также нетрудно заметить использование отдельных метрических строк и акцентную урегулированность некоторых фрагментов текста, а иногда и обращение к окказиональной рифме. Однако все эти «рецидивы» традиционных стиховых систем Мандельштам применяет в своих переводах принципиально несистемно. Вполне соотносимы со свободным стихом также два стихотворения Мандельштама из цикла «Армения».

Особое место в истории русского свободного стиха занимают опыты Сергея Есенина, которые — вслед за опытами А. Добролюбова, Вяч. Иванова и М. Кузмина — показывают, что русский верлибр вызревал не только благодаря прививке иноязычной музыки, но и на соб-

⁴⁰ Подробнее см.: Орлицкий Ю. Б. О роли переводов Пиндара в развитии русского стиха (силлаботонический логаяд Иванова и «пиндарический отрывок» Мандельштама «Нашедший подкову») // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб., 2016. С. 229–247.

ственной национальной традиции — в первую очередь, народного духовного стиха.

Есенин обратился к нему в своих «маленьких поэмах» 1917—1918 годов. Можно говорить о трех небольших вкраплениях верлибра в «Певущем зове», о третьей главке «Отчаря», четвертой и шестой — «Пришествия», третьей — «Преображения» (все — 1917) и во всех четырех главках «Сельского часослова» (1918).

Выстроив все названные опыты поэта в единый хронологический ряд, мы без труда увидим постепенный путь Есенина к овладению техникой верлибра. Так, в «Певущем зове» можно говорить о небольших фрагментах верлибра в финалах второй, седьмой и девятой строф; в «Отчаре» свободным стихом написана уже целая глава, в «Пришествии» — две, «Сельский часослов» написан свободным стихом целиком⁴¹.

Отдельные опыты свободного стиха встречаются и у других поэтов так называемого новокрестьянского направления — Н. Клюева, П. Орешина, однако наиболее интересными оказываются свободные стихи Александра Ширияевца. Причем наиболее яркие образцы его верлибра связаны с имитациями среднеазиатской поэтики, которые поэт, проживший в Туркестане значительную часть своей недолгой жизни, создает в 1919—1920 годах:

МОЯ ПЕСЕНКА

А. Рахову

Не пойду в Мекку —
в глазах девушек Мекка моя!

Не буду сидеть за священными свитками —
ласковое девичье слово мой Коран!

Пусть падают ниц пред Аллахом в мечетях,
я буду смотреть на зацветающий урюк!⁴²

Алексей Толстой, начинавший свою творческую биографию стихами, написанными в фольклорном духе, тоже использует в своих стилизациях народной поэзии свободный стих. Пять написанных им вер-

⁴¹ Подробнее см.: *Орлицкий Ю. Б.* Маленькие поэмы Есенина 1917—1918 годов как ритмический отклик на «музыку революции» // Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. М.; Константиново; Рязань, 2016. С. 86—96.

⁴² *Ширияевец А.* Песни волжского соловья. Тольятти, 2007. С. 158.

либров вошло во второй сборник стихов; еще четыре — в раннюю рукописную книгу «Голубое вино».

Главная особенность стихотворений молодого Толстого «Весенний дождь», «Осеннее золото» и «Заморозки» — их функциональная полиметричность: каждое из них состоит из повествовательной «рамы», написанной свободным стихом и призванной имитировать прозаические связки между песенками, и самих этих рифмованных тонических «песенок».

Однако совершенно особая роль принадлежит свободному стиху футуристов и их ближайших последователей; приверженность к новым ритмам была заявлена уже в «Садке судей 2» (1913): «Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение рождает новый свободный ритм поэту»⁴³. Хотя под свободными ритмами футуристы понимали и акцентный, и гетероморфный стих, и стихоподобную прозу.

Чаще всего обращались в своей практике к верлибру Е. Гуро, В. Каменский, В. Хлебников, Д. Бурлюк; отдельные опыты свободного стиха находим у А. Кручёных, И. Терентьева, В. Гнедова, Ф. Платова, Г. Петникова, С. Вермеля, С. Боброва и Д. Петровского, единичные опыты — у В. Маяковского, Игоря Северянина, Б. Пастернака, Н. Асеева.

Елена Гуро оставила три десятка стихотворений и стихотворных набросков, которые можно интерпретировать как верлибры; в некоторых из них появляется окказиональная рифма, некоторые непосредственно граничат с версейной прозой, а иногда и сочетаются с ней в рамках одного текста.

Вот пример ее свободного стиха из первого сборника «Шарманка» (1909):

ПЕСНИ ГОРОДА
(Вступление)

Было утро, из-за каменных стен
гаммы каплями падали в дождливый туман.
Тяжелые, петербургские, темнели растения
с улицы за пыльным стеклом.
Думай о звездах, думай!
И не бойся безумья лучистых ламп,
мечтай о лихорадке глаз и мозга,

⁴³ URL: http://rozanova.net/second_page.pl?id=411&catid=14.

о нервных пальцах музыканта перед концертом;
 верь в одинокие окошки,
 освещенные над городом ночью,
 в их призванье...
 В бденья, встревоженные электрической искрой!
 Думай о возможности близкой явленья,
 о лихорадке сцены.

.....

Зажигаться стали фонари,
 освещаться столовые в квартирах...
 Я шептал человеку в длинных космах;
 он прижался к окну, замирая,
 и услышал вдруг голос своих детских обещаний
 и лихорадок начатых когда-то ночью.
 И когда домой он возвращался бледный,
 пробродив свой день, полуумный,
 уж по городу трепетно театрами пахло —
 торопились кареты с фонарями;
 и во всех домах многоэтажных,
 на горящих квадратах окон,
 шли вечерние представленья:
 корчились дьявольские листья,
 кивали фантастические пальмы,
 таинственные карикатуры —
 волновались китайские тени⁴⁴.

В дальнейшем Е. Гуро переходит в основном к миниатюрным верлибрам.

Значительно меньше верлибров, чем можно было бы предположить, написал Велимир Хлебников; это объясняется в первую очередь тем, что он часто использовал в своей поэзии не свободный, а гетероморфный стих. Тем не менее верлибр начиная с 1907 года встречается в 131-м стихотворении поэта. Приведем пример раннего относительно протяженного свободного стиха «будетлянина»:

Я не знаю, Земля кружится или нет,
 Это зависит, уложится ли в строчку слово.
 Я не знаю, были ли моими бабушкой и дедом
 Обезьяны, так как я не знаю,
 хочется ли мне сладкого или кислого.

⁴⁴ Гуро Е. Сочинения. Oakland, 1996. С. 15—16.

Но я знаю, что я хочу кипеть и хочу, чтобы солнце
И жилу моей руки соединила общая дрожь.
Но я хочу, чтобы луч звезды целовал луч моего глаза,
Как олень оленя (о, их прекрасные глаза!).
Но я хочу, чтобы, когда я трепещу,
 общий трепет приобщился вселенной.
И я хочу верить, что есть что-то, что остается,
Когда косу любимой девушки заменить,
 например, временем.
Я хочу вынести за скобки общего множителя, соединяющего меня,
Солнце, небо, жемчужную пыль⁴⁵.

А вот пример позднего (1920) миниатюрного верлибра Хлебникова:

Приятно видеть
Маленькую пыхтящую русалку,
Приползшую из леса,
Прилежно стирающей
Тестом белого хлеба
Закон всемирного тяготения!⁴⁶

Значительное количество верлибров оставил большой энтузиаст этой формы футурист-авиатор Василий Каменский. Его опыты свободного стиха появляются сначала в «Садке судей» и другой футуристической периодике, а потом в первой книге поэта — повести «Землянка» (1910), где верлибром написано восемь вставных стихотворений-«песен» из тринадцати; в большинстве из них встречаются окказиональные рифмы.

В следующей книге, «Танго с коровами. Железобетонные поэмы» (1914), Каменский публикует еще несколько верлибров:

ТАНГО С КОРОВАМИ

Жизнь короче визга воробья.
Собака, что ли, плывет там —
На льдине по весенней реке?
С оловянным веселием
Смотрим мы на судьбу.
Мы — Открыватели Стран —

⁴⁵ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. М., 2000. Т. 1. С. 206.

⁴⁶ Там же. Т. 2. С. 447.

Завоеватели Воздуха —
 Короли апельсиновых рощ
 И скотопромышленники.
 Может быть, выпьем
 Чарку вина
 За здоровье Комет,
 Истекающих бриллиантовой кровью.
 Или лучше — заведем граммофон.
 Ну вас — к черту —
 Комолые и утюги!
 Я хочу один — один плясать
 Танго с коровами
 И перекидывать мосты —
 От слез
 Бычачьей ревности
 До слез —
 Пунцовой девушки⁴⁷.

Кроме того, к числу верлибров в этой книге следует отнести также стихотворения «Вызов», «Босиком по крапиве», «Детство» и «Кинематограф».

В сборнике «Девушки босиком. Стихи» (Тифлис, 1917) находим девять верлибров, включая уже публиковавшиеся: «Письмо домой», «Ю», «Мemento», «Блондинка», «Танго с коровами», «Девушки босиком», «Кишановская 8», «Я — в цирке», «Тосты друзьям».

Еще больше верлибров в следующей, самой большой стихотворной книге Каменского — «Звучаль веснеянки» (1918). Это двенадцать стихотворений и несколько частей в цикле «Детство мое».

При этом в некоторых стихотворениях, написанных свободным стихом, активно используются элементы зауми и других характерных для Каменского приемов экспериментальной работы со словом («Кто Я», «Камень», «Звездолыны», «Смотрите ясно», «Печаль творит красоту», «Персидская», Именины», «Солнцегреюсь»):

КТО Я

Я — КТО — я —
 Я — вроде утровоетра
 по втуманах долине
 будь березкой я обниму—покачаю.

⁴⁷ Каменский В. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 67.

Я — КТО я —
Я — вроде небожаворонка
над втишине полями
СЛУШАЙ ЧУТКО
Я звеню солнцелучами.

Я — КТО я —
Я — вроде яркоплатка
на с ягодами девушке
пой со мной
Я ПЕСНЕПЬЯНСТВУЮ⁴⁸.

Характерно, что и в стихотворном творчестве советского периода Каменский время от времени использует вкрапление отдельных строк свободного стиха в традиционную силлаботонику или тонику. Так, в поэме «Север» (1937) непосредственно в тексте помещены две авторские «справки», написанные верлибром и изображающие, по замыслу автора, прозаические комментарии, отчетливо перекликающиеся ритмически со вставками свободного стиха в поэмах В. Маяковского и И. Сельвинского.

Таким образом, можно констатировать, во-первых, устойчивый интерес Каменского к свободному стиху практически во все периоды его прихотливой творческой эволюции; во-вторых, тот факт, что используемые им варианты свободного стиха весьма разнообразны: от «чистых» форм, в основном в лирике 1910-х годов, до разного рода гибридных и переходных.

В отличие от Каменского, Алексей Кручёных обращается к свободному стиху, особенно в чистом виде, достаточно редко. Один из первых по времени примеров этого — стихотворение, посвященное «первой художнице Петръграда О. Розановой», характеризующееся большим разбросом строк по слоговой длине.

В других свободных стихах Кручёных может появляться (как правило, в конце текста) окказиональная рифма или ее отголоски:

ВОМБАТ
(маленький ленивый зверек)
Любите ли вы улыбку ленивого
Вомбата? —

⁴⁸ Поэзия русского футуризма. СПб., 2001. С. 252.

Пропел ацетелин
На ухо ангелу

— Она мяхче
Повязки на лбу,
Она снисходительней
Куриного пера,

Она нежнее, чем пещера
Где ходят босоногие адмиралы!..⁴⁹

Позднее Кручёных все более тяготеет к настоящему свободному стиху, особенно в больших формах; в этом смысле образцовым можно считать его цикл «Арабески из Гоголя». Однако и здесь можно обнаружить на концах строк приблизительные рифмоподобные созвучия, основанные на повторе одного — иногда двух звуков.

В 1910—1912 годах пишет два нетипичных для себя верлибра и эго-футурист Игорь-Северянин: вот одно из них, построенное на принципе параллелизма:

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Как смеют хоронить утром, когда на небе солнце?
Как смеют ковать цепи, когда не скован венец?
Как смеют срывать розу, когда она благоухает?
Как смеют бросать женщину, когда она полна любви?
Как смеют пить воду, когда в воде падаль?
Как смеют улыбаться, когда существует скорбь?
Как смеют надеяться, когда есть разочарованье?
Как смеют жить, когда жизни нет?!..⁵⁰

В 1913—1915 годах в сборниках московских футуристов и в собственных книгах публикует более двадцати верлибров Сергей Бобров. Продолжает писать свободные стихи он и в 1920-е годы (более десяти произведений), и в 1930-е — 1950-е. Как и у большинства товарищей по футуристическому цеху, в его стихах встречается много переходности: спорадически возникающие метр и рифма, встречается и заумь.

Вот пример раннего верлибра Боброва:

⁴⁹ Кручёных А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001. С. 292.

⁵⁰ Северянин И. Стихотворения. Поэмы. Архангельск, 1988. С. 35.

КИНЕМАТОГРАФ

Ужель уберечься
Слева — рева, взрыва — справа?
Горой бульварного песка
Трамвай равнодушно бегущий снизу.
Когда блеска ее
Кушей порывает выси,
Мчится.
О, отрясывайся, —
Небо, сводящее дорогой,
Суд походи мелкой
Молочнистый.
И вот (не может быть! ужели!
Что вы, что вы! помилуйте! —):
Скорченными ногами
Пробегает изречений
Вялый поток,
Как сон изрешетений...
Но тут лучше мне остановиться?
Не думайте, все же,
Ошибочно приписывая...
— Плисовые огни, снятся рожи —
Как этот каждый удар
Есть совершенно — трепет
Телефонных болтовней,
Перси головней расстрелив... —
И бросивши карандаш о земь,
Забыв про озимь и про все,
Презрительно забыл про что⁵¹.

В предреволюционные годы выступает с несколькими верлибрами, в том числе заумными, автор знаменитой минималистской «Поэмы конца» Василиск Гнедов. Вот как выглядит его «Поэма начала» (1914):

Темнота родит звезды,
Звезды родят тишину.
Месяц рождается в сказке,
Сказки — томи любви.

⁵¹ URL: https://45parallel.net/sergey_bobrov/stihi/#kinematograf.

Откуда ж белый ветер родится?
Из сказок? —
Может, из сказок;
Может, из белых ночей;
Может, из белого тела;
Может, из томных очей.

Все так и реет,
Все так и веет,
Все так и сеет,
Белое все:
Белое счастье, белый восторг,
Белое — белое — часто былое...
Радость несущи и бело — былого,
Белое лью и белым смотрю —
И душу, и радость свою обеляю.
Мой восторг, радость, мой белый чертог —
Твое белое тело, а я — покрывало;
Приникнем, и белое будет для нас покрывало —
Не саван, а белый покров...

Ивы смотрели — плакали ивы,
Горы взглянули — в счастье уснули,
Месяц по сказке поплыл.
Я, ненаглядная, радость бескрылую
Тихо на грудь тебе перелью.

О волны мои сарафаном овитые,
Океан полевых маргариток,
Вихревой аромат обнаженной сирени!
А тебя для меня обнажил белый ветер,
Обнажил, положил, аксамитом укрыл.
Ты у меня лежишь на белых березках,
Твой поцелуй растаял над лесом:
Белый медведь целуется с белым ветром.

Мы нитку порвали и сеть вышиваем...
Свяжем нитку,
Как белый ветер вяжет волосы наши!⁵²

⁵² Гнедов В. Сама поэзия. Стихотворения. М., 1919. С. 67—68.

Участие Федора Платова в движении русского футуризма продолжалось недолго (1915–1916), его поэтические произведения были опубликованы во «Втором сборнике Центрифуги» (М., 1916) и в альманахе «Пета» (М., 1916). Заумные стихи Платова были практическим подтверждением разрабатываемой им теории «гаммы гласных», согласно которой «правила гармонии и контрапункта действительны и в гамме гласных» вследствие ее равенства «с обыкновенною музыкальною гаммою». В соответствии со своей теорией Платов оформлял названия своих стихов как наименования музыкальных произведений:

DOLCE

Op. 13

Один над брюзгливою чувством
Один вешу пар
Всюду ютят юродиву
Глаголя петь пароль
Плеск уют струйства стуть
Юрок юр мерила
Гуляет в лете гудок
Гулко помирь
Чут юра юродиву ують
Спуск челя чуток
Чум гу⁵³.

Примерно в те же годы начал печататься поэт футуристического цеха Григорий Петников (именно ему Хлебников передал титул Председателя Земного шара), а в 1920-х он переводил стихи — в том числе и верлибром — с разных языков мира, в том числе и китайского. В течение всей жизни Петников писал свободным стихом, но современному читателю он известен в основном как переводчик сказок с немецкого, украинского и белорусского языков.

Вот пример его раннего свободного стиха:

Как медленный полёт птицы,
Летающей к знакомому вечернему дереву,
Как ясеня серебряного сень
Несет отблеск всеневозможной выси
И доводы ветра, как блески полесий

⁵³ Поэзия русского футуризма. С. 513.

Узорами северной вицы
Воспетая теплым поморьем мысль.
И ветви зеленой виры
Осеняют, отдав списки
В поединок тяжелое лето.
Небодара ходонущий серп.
Значит пламенно облаку верить,
Заростать купиною звезд,
Чтоб полуденно голубоперой
Высинела вечаная повесть⁵⁴.

Еще один футурист, Сергей Третьяков, начинает свой путь на Дальнем Востоке, поэтому в его книге «Железная пауза» он помещает миниатюры, состоящие из нескольких строк, в чем можно видеть влияние японских танка:

НОЖНИЦЫ

Стрекозы над прудом, а солнце жарит
Люди в белых балахонах.
И из зеркал на них —
Два конца, два кольца
Материя хрюкнула.
Ловко⁵⁵.

Радикальный футурист Игорь Терентьев пробует свои силы и в верлибре, и в зауми, и в абсурдистской поэзии, предвосхищая тем самым поиски обэриутов. Вот один из его верлибров 1919 г.:

Плохое отличается от хорошего очень мало
Немудрено что иногда все кажется ясным
Можно читать Апухтина с удовольствием
Прибавляя щепотку сиролеха
А вокруг палочки дирижера витают бегемоты⁵⁶.

Почти четыре десятка стихотворений написал верлибром также примыкавший одно время к футуризму Дмитрий Петровский — большинство из них вошло в сборник «Пустынная осень» (1920). Вот его посвященная М. Матюшину заумная «Рождественская песня» (1916), написанная с использованием слов финского языка:

⁵⁴ Петников Г. Поросль солнца. М., 1918. С. 5.

⁵⁵ Третьяков С. Итого. М., 2019. С. 26.

⁵⁶ Поэты русского футуризма. С. 541.

В этой избе нет не смерклося.
Елки ветки — (еще азбука — всякий знает) — висят.
 Дай Бог всем Дид Ладно счастья:
Яйму Я ему иор! —
Шум шум Шур бревен.
Окрест лег сойрей ветрами; —
Оддайся шурма рес —
 Койла, Койма, Холлига, ре!
Дам-муух, Дам муух...
 и долу
 и дому — Идолу моему —
 Ла!⁵⁷

Очень поздно обратился к свободному стиху В. Маяковский, до этого вполне довольствовавшийся рифмованным акцентным стихом. Имеет смысл говорить о пяти опытах поэта: это датированное октябрём 1921 г. «Окно РОСТА» («ВОТ ЧТО ГОВОРИЛ ЛЕНИН НА СЪЕЗДЕ ПОЛИТПРОСВЕТА. ПОСМОТРИ, ПРОЧТИ И ВДУМАЙСЯ В ЭТО!»), два стихотворения 1923 года, включающие верлибрические фрагменты («1-е мая» и «Баку»), знаменитая 15-строчная вставка в поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924) («Пятиконечные звезды / выжигали на наших спинах / панские воеводы»), а также написанный в 1930 г. текст «Лозунги для выставки “20 лет работы”»:

1

Помните!
Мы работали
без красок,
без бумаги
и
без художественных традиций,
в десятиградусном морозе
и
в дыму «буржук»,
с
единственной целью —
отстоять Республику советов,
помочь

⁵⁷ Поэзия русского футуризма. С. 595.

обороне,
чистке,
стройке!

2

Чтоб эта выставка стала полной, —
надо перенести сюда
трамваи
и поезда,
расписанные боевыми строками,
атаки,
горланившие частушки,
заборы,
стены
и
флаги,
проходившие под Кремлем, раскидывая
огонь
лозунгов⁵⁸.

Как известно, не особенно жаловал верлибр и Б. Л. Пастернак. Самое известное его высказывание об этом — в статье «Несколько положений»:

«А “свободный стих” это — слюна, на которую обращаешь внимание только тогда, когда она — бешеная. Только такая заражает меня. Тогда на короткое время я заболеваю водобоязнью, по излечении от чего здоровая боязнь воды заставляет меня бегать vers libre’a, на этот раз всякого. О, только бы подальше от слюны!»⁵⁹

В 1956 году в письме к переводчику и поэту Олегу Малевичу Пастернак напишет: «Свободный стих, которым очень давно пишут на свете, в редких случаях убеждает меня, а то бы я сам писал им»⁶⁰. Тем не менее, поэт начинал строфой верлибра стихотворение 1914 года (из книги «Поверх барьеров», не включенное автором в собрание):

Артиллерист стоит у кормила,
И земля, зачерпывая бортом скорбь,

⁵⁸ *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1958. Т. 10. С. 211–212.

⁵⁹ *Пастернак Б.* Полн. собр.: В 11 т. М., 2004. Т. 5. С. 472.

⁶⁰ Там же. Т. 10. С. 133. .

Несется под давлением в миллиард атмосфер,
Озверев, со всеми батареями в пучину.

Далее идет рифмованный стих, но в последних строках Пастернак вновь возвращается к верлибру:

Голосом пересохшей гаубицы,
И вот-вот провалится голос,
<...>
И вселенная стонет от головокруженья,
Расквартированная наспех в размноженных головах⁶¹.

Отдельные нерифмованные и безразмерные строки и группы строк встречаются еще в трех ранних стихотворениях Пастернака: «Полярная швея», «Тоска, бешеная, бешеная...» и «Шарманка ль, петух или окрик татар...». Наконец, большой фрагмент свободного стиха находим в фантазии 1917 года «Поэма о ближнем».

В 1926 году Пастернак выступает на страницах известного сборника «Молодая Германия», где свободным стихом переведено три стихотворения: это «Броневая баллада» и «Подготовка» И. Бехера и «Воскресение Жореса» В. Газенклевера.

Наконец, первый русский футурист Давид Бурлюк приходит к свободному стиху позже всех своих соратников, опубликовав полтора десятка верлибров в книге «Энтелехизм», выпущенной в Америке только в 1930 году; в основном это миниатюрные «этюды»:

ЭТЮД НА БАТТЕРИ

Небо как призма лучи разложило
И мальчик воскликнул заря
и чулки оправляет дева
Глядя на луч и на черный дым
Что медом по небу намазан
Не замай... Отче
Желтый и красный исчезли
Вечер как нищий бредет
Ищи... не надо речей. Вечеру отдан...⁶²

После Октября свободные ритмы, разработанные представителями основных «буржуазных» течений русской поэзии, на первых порах

⁶¹ Пастернак Б. Полн. собр.: В 11 т. Т. 1. С. 348–349.

⁶² Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб., 2002. С. 243.

оказались востребованными в революционных кругах как непосредственное проявление всеобщего освобождения.

Однако свободный стих в полном смысле слова создают всего несколько поэтов пролетарской генерации: Михаил Герасимов, Геннадий Санников, Илья Садофьев, Антон Крайский, Степан Щипачев, а также «крестьянские» по терминологии того времени поэты Сергей Есенин, Александр Ширяевец, Петр Орешин и Александр Неверов.

Но критиков 1920-х годов заботит не стихотворная техника, а социальная природа свободного стиха, его непосредственная связь с ритмами революционной эпохи. Например, для В. Фриче возникновение стиховых форм, свободных от «ортодоксальной старой метрики», прямо объясняется необходимостью передачи «лихорадочно-возбужденного ритма современной жизни и современной души»⁶³. О том же пишет и Б. Перелешин: «Поэзия наших дней выдвинула свободный стих и метод ритмической детализации образа. Это противоречие временное. Свободный стих для поэзии — прежде всего средство приблизиться к выражению новой жизни, и в настоящее время он до некоторой степени вступил на путь собирания (появление теории свободного стиха). Только свободный стих может охватить все богатство и сложность того ритмического потока, в котором и движется рабочий на современном заводе. Для этого свободный стих, следуя характеру индивидуальной ритмики, подмеченному Богдановым, должен строиться на сильных и частых ритмических постоянных, состоящих из перебоев элементарных ямбов и хореев»⁶⁴.

Вскоре, однако, недолгая эйфория свободы стиха завершается: к концу 1920-х верлибр оказывается, по сути дела, под запретом — жирную точку в его судьбе ставит знаменитый И. Маца: «Как всякий стиль и всякая форма, так и свободный стих (как форма стихотворения и стиль поэзии) в конце концов отражают сущность всей структуры общества. Развитие свободного стиха тесно связано с развитием индивидуалистических тенденций буржуазного общества — точнее: индивидуалистических тенденций мелкой буржуазии»⁶⁵.

Таким образом, реальный опыт «пролеткультовского верлибра» оказывается достаточно ограничен, в том числе и во времени: очень

⁶³ Фриче В. Новейшая европейская литература (1900—1914). Вып. 1. Капитализм и социализм в литературе. М., 1919. С. 26.

⁶⁴ Перелешин Б. Об индустриальных ритмах в пролетарской беллетристике // Твори! 1921. № 2. С. 17—18.

⁶⁵ Маца И. Литература и пролетариат на Западе. М., 1927. С. 140.

скоро на смену ему приходит призыв к «учебе у классиков» — через голову модернизма, т. е. с явной ориентацией в первую очередь на «умеренный» XIX век. Соответственно, в стихе в полном соответствии с этим происходит предельная унификация стиховой структуры по моделям середины прошлого века, отголоски чего слышны и по сей день.

Тем не менее, в 1920-е годы в России продолжают писать авторы, напрямую пришедшие из эпохи модернизма. Среди них Сергей Нельдихен (1891—1942) — одна из наиболее фантастических фигур в русской словесности первой трети XX века.

В книгах по теории стиха Б. В. Томашевского и Вл. Пяста именно он, наряду с Блоком, выступает как автор примера новой в поэзии тех лет формы — свободного стиха, которым написано примерно половины его стихотворений; можно сказать, что он был в национальной традиции первым поэтом, решительно отдававшим предпочтение свободной стиховой форме, верлибру.

Нельдихен настаивал на «синтетичности» своего творчества, вбирающего, как он полагал, черты и стиха, и прозы — недаром современники иногда называли его «русским Уитменом», имея в виду в том числе и использование поэтом сверхдлинной строки.

Вот как выглядит третья глава его «поэморомана» «Праздник» (1920), приводимое Томашевским и Пястом как пример верлибра:

За летние месяцы в печке набралось много бумаги —
 Скомканные черновики, папиросные коробки и окурки;
 Одной спички довольно, чтоб печку разжечь.
 Вспыхнула серая бумага, рыжесиняя кайма поползла по ней,
затрещали щепки,
 Тепло, светло, пахнет смолой и яблоками,
 Медленно дышится...
 Было б сейчас совсем хорошо,
 Если бы со мной сидела на коврике женщина, —
 Когда так тепло и покойно,
 Невольно хочется любовных удовольствий,
 Когда в такие минуты женщины нет,
 Разве может не думать о ней всякий мужчина?..
 Женщины — двухполовиноаршинные куклы,
 Хохочущие, бугристые, телье,
 Мягкогубые, прозрачноглазые, завитоволосые,
 Носящие веселожелтые распашонки и матовые висюльки-серьги,
 Любящие мои альтоголосые проповеди и плохие хозяйки —

О, как волнуют меня такие женщины!..
По улицам всюду ходят пары,
У всех есть жены и любовницы,
А у меня нет подходящих; —
Я совсем не какой-нибудь урод,
— Когда я полнею, я даже бываю лицом похож на Байрона.
Тех, которым я нравлюсь, но которые мне не нравятся,
Я тех не целую, —
От них пахнет самым неприятным мне запахом,
Запахом красной икры...
Рая, — где она теперь? —
— Глупая, она меня променяла на толстого учителя из Смоленска.
Когда узнал я это, я вошел в ее комнату,
Хотел только сказать Райке, что она глупая;
Ее не было дома, — я не стал ожидать, —
Увидал на ночном столе электрический карманный фонарь,
Подаренный мной прошлой осенью,
Сунул его себе в карман и вышел...
Где теперь Рая? — если б я ее встретил,
Я бы женился на ней!..
Фу, — подставлю затылок под кран,
Надо успокоиться...
— Странные женщины, — попробуй сказать им:
Поцелуй это то же, что у собак обнюхиванье.
Целуя женское тело, слышишь иногда,
Как в нем переливаются соки;
Я знаю, из чего состоят люди,
Но мне ведь это нисколько не мешает целовать.⁶⁶

Нельдихен пытался теоретически обосновать появление свободно-го стиха и его актуальность; вот что он писал об этом в своей главной теоретической работе «Основы литературного синтетизма»:

«Синтетическая форма характеризует:

- 1) Уничтожение, вообще, “рифм” в стихе, как дальнейшее и крайнее развитие стремления к приблизительным созвучиям.
- 2) Усложненность композиции, как следствие организации мелких, сжатых отрывков.

⁶⁶ Нельдихен С. Органное многоголосье. М., 2013. С. 55–56.

3) Неподсчитанность ритма и, вообще, протест против подчеркнутой ритмизации; или подсчет по фактическим ударениям как в отдельном слове, так и в сочетании со вспомогательными.

4) Свободная искусственная расстановка слов, независимых от метра, строф.

5) Протест против сравнений и метафор, против доведенных до крайностей имажинистических требований, что дает право в поэтическую речь вводить и разговоры, и всякие вставные отрывки, подлинную речь, пользоваться разнотипной речью.

<...>

Стихотворная форма приобретает вид “заданий на стихи”, — разбитой на строчки (строчку определяет более или менее самостоятельная часть предложения, часть фразы), искусственной, сжатой, выразительной прозы, позволяющей вмещение любого “содержания”, любых отрывков, монологов, диалогов и пр. Ориентация на стихотворную форму помогает лучше следить за всеми элементами речи. Со стороны произнесения так разбитая фраза указывает на необходимость искусственного произнесения.

Эта синтетическая форма заставляет находить ее некоторое родство с литературными формами первоисточников человеческой мысли (библейская проза, формы древне-классической литературы) и делает закономерным возвращение к “обычному” стихосложению, в котором постепенно конструировались все элементы речи.

Эта же синтетическая форма в ее окончательно-осознанном и утвержденном виде и есть та форма записанной, или произносимой человеческой речи, какая мнится, как конечная цель литературы»⁶⁷.

В другой своей статье, названной «Пути русской поэзии», Нельдихен дает более подробную характеристику верлибра и акцентного стиха: «Построение стиха в ритмическом отношении может исходить из следующих соображений: в употреблявшемся т. наз. свободном стихе ритмические (фактические) ударения (основанные на том, что каждое слово имеет по одному ударению; предлоги, союзы, местоимения, иногда прилагательные (короткие слова) и др. мелкие части речи входят в состав ударения того слова, к которому они принадлежат, или никак не подсчитывались (к этому типу относится и уитменовская поэзия), или подсчитывались только ударения, — неударяемые же промежутки между фактическими ударениями были совершенно произвольными.

⁶⁷ Нельдихен С. Органное многоголосье. С. 343—344.

При одновременном переходе от одного ритмического ударения к другому, эти промежуточные слоги, произносятся скорее или медленнее, в зависимости от их количества. При известной их систематизации, они могут дать новые ритмические фигуры. Здесь возможны различные комбинации: напр., построение всех строчек по одному избранному типу; различное чередование частей ритма на протяжении всего стиха»⁶⁸.

На практике использование Нельдихеном верлибра и «длинной» строки уитменовского типа позволяет ему насытить текст многочисленными подробностями и практически не ограничивает автора в выборе лексики и синтаксических конструкций (напомним, что Маяковский и его последователи использовали для этой цели альтернативное стиховое решение — раскованный акцентный стих), что дает эффект максимального приближения к бытовой, обыденной речи с ее естественными интонациями («запись непосредственно текущей мысли»).

Всего в шести книгах Нельдихена опубликовано около двух десятков верлибров — чуть менее половины общего количества стихов, причем в том числе — пара поэм. Не случайно, что в 1926 году появляется пародия на них Евгения Геркена — по сути дела, первая в русской традиции пародия верлибром на верлибр.

«Торговля продуктами питания».
Испеку калач — продам — куплю дом трехэтажный,
Пусть посмотрят из чего сделано тесто.
Конечно, там нет ни мух, ни тараканов, ни прочей гадости,
Но может быть найдут что-нибудь новое:
Отчего такой пышный, величественный и сдобный.
Сегодня день моего рождения;
Мои родители, люди весьма неудачливые,
Чему я — живое доказательство.
С детства приглашали мне учительницу,
Но она ничему хорошему меня не научила.
Кто меня научил этому занятию? — Не помню,
Кажется, Георгий Иванов⁶⁹.

И наконец, последнее явление русской поэзии, целиком обращенное к опыту модернизма и, соответственно, к органичному для него свободному стиху, — Объединение реального искусства (ОБЭРИУ).

⁶⁸ Там же. С. 322.

⁶⁹ Геркен Е. Башня. Стихи. Л., 1926.

Интересно, что Н. Олейников никогда не обращался к свободному стиху в названном выше понимании; К. Вагинов делал это только в ранних «Петербургских ночах» (то есть до 1922 года, в стихотворениях «Бегает по полю ночь...» и «Снова утро. Снова кусок зари...»), А. Венденский — в дебютных же стихах, представленных им для поступления в Цех поэтов (1924) — то есть, в то время, пока в России свободный стих еще не попал под негласный запрет.

Принципиально по-другому складываются отношения с русским верлибром у трех других обэриутов: Н. Заболоцкого, Д. Хармса и И. Бахтерева. Заболоцкий обращается к нему несколько позднее и работает в этой технике очень недолго (особенно если принять во внимание его беспрецедентное для обэриута долголетие в русской поэзии). Все опыты, так или иначе соотносимые со свободным стихом, он создает в очень короткий период — в самом начале 1930-х годов. Бахтерев начинает несколько позднее, в конце 1930-х — начале 1940-х — самое тяжелое время для русского свободного стиха, по сути дела, объявленного в эту пору вне закона как в советской России, так и в консервативном русском Зарубежье.

У Заболоцкого свободный стих можно обнаружить в четырех стихотворениях: «Искусство», «Битва слонов», «Школа жуков», «Деревья» и «Безумный волк» (все — 1931). Везде это — более или менее объемные вставки в сложные полиметрические композиции, вообще характерные для стихосложения обэриутов.

Так, в «Школе жуков» свободным стихом написано тридцать девять из ста тридцати трех строк (29%), здесь большие по объему куски одного метра следуют подряд, количество слогов в строке колеблется от двух до тринадцати. Строки свободной структуры сосредоточены в основном в первом монологе Женщин. Вот как они реально располагаются в тексте стихотворения (цифры перед строками обозначают их позицию в стихотворении):

1. Мы, женщины, повелительницы котлов,
3. Толкачихи мира вперед,—
5. Полные любовного трудолюбия,
6. Рождаем миру толстых красных младенцев.
8. Младенцы имеют полную оснастку органов;
9. Это теперь пригодится, это — потом.
10. Горы живого сложного Мяса
11. Мы кладем на руки человечества.
12. Вы, плотники, ученые леса,

13. Вы, каменщики, строители хижин,
15. Загадочными фигурками нашей истории,
16. Откройте младенцам глаза,
17. Развяжите уши
19. На первые подвиги.
20. Мы, плотники, ученые леса,
22. Построим младенцам огромные колыбели
32. Ясень,
33. На котором продолговатые облака,
56. Мы нарисуем пляску верблюдов
76. Вот что нарисуем мы
83. У которых отпилены черепные крышки,
84. Мозг исчез,
87. И в ней купаются голуби, —
90. Держа в руках окончанья своих черепов.
91. Каменные шляпы
93. Согласились отдать свой мозг
94. И переложить его
105. Маленькие граждане мира
116. Катают хлебные шарики,
120. Сколько кому осталось
124. Из одного тела в другое,
126. Время кузнечика и пространство жука
128. Ваши слова достойны уважения,
129. Плотники, живописцы и каменщики!

В стихотворении «Битва слонов» тоже нерегулярно чередуются строки разных силлабо-тонических размеров, среди которых встречаются не совпадающие не с какими метрами и нерифмованные, т. е. верлибрические.

Наконец, в стихотворении «Деревья» свободных строк пятьдесят три (21,1%). Верлибр здесь образует два протяженных фрагмента: в главе 1-й «Приглашение на пир» это речь Бомбеева, а в главе 3-й «Ночь в лесу» — фрагмент, помещенный в окружение белого стиха.

Таким образом, можно сказать, что верлибр занимал в творчестве Заболоцкого крайне скромное место; он появляется в его стихах во вполне определенный период, свидетельствуя о готовности поэта к переменам.

А наиболее плодовитым верлибристом среди обэриутов оказывается Хармс: ему принадлежит более сорока стихотворений, написанных

свободным стихом с конца 1920-х до начала 1940-х годов. Вот его стихи «На смерть Казимира Малевича» (1935):

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе Казимир.
Ты глядишь как меркнет солнце спасения твоего.
От красоты якобы растерзаны горы земли твоей.
Нет площади поддержать фигуру твою.
Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
Что, ты человек, гордостью сокрушил лицо?
Только муха жизнь твоя и желание твое — жирная снедь.
Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
Пе — чернильница слов твоих.
Трр — желание твое.
Агалтон — тощая память твоя.
Ей Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его и желание твое трр.
Ей Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей пе.
Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,
Пятьдесят минут простучало в сердце твоём,
Десять раз протекла река пред тобой,
Прекратилась чернильница желания твоего Трр и Пе.
«Вот штука-то», — говоришь ты и память твоя Агалтон.
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего;
Исчезает память твоя и желание твое трр⁷⁰.

Интересно, что в 1920—1930-е годы несколько верлибров написал и сам Малевич.

В поэзии первой волны русской эмиграции свободный стих по разным причинам встречается крайне редко. Однако и здесь можно отметить ряд выбивающихся из общей однообразной картины индивидуальных экспериментов — например, поэзию Бориса Поплавского или радикальные опыты Сергея Шаршуна и Ильи Зданевича; единичные опыты русского верлибра находим также у И. Бунина, Саши Черного, Ю. Одарченко.

⁷⁰ Хармс Д. Полн. собр. соч.: [В 4 т.] СПб., 1997. Т. 1. С. 271.

Так, Бунин свой единственный верлибр пишет, по собственному признанию, под непосредственным впечатлением от чтения книги Е. Ляцкого «Словеса золотые» и особенно — напечатанного в ней духовного стиха о плаче Адамовом. Бунин проецирует изгнание первого человека из Рая небесного на судьбу своего круга и отождествляет себя с героем, используя для этого модель молитвословного верлибра:

ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ

У райской запретной стены,
В час полуденный,
Адамий с женой Еввой скорбит:
Высока, бела стена райская,
Еще выше того черные купарисы за ней,
Густа, ярка синь небесная;
На той ли стене павлины сидят,
Хвосты цветут ярью-зеленью,
Головки в зубчатых венчиках;
На тех ли купарисах птицы вещи
С очами дивными и грозными,
С голосами ангельскими,
С красою женскою,
На головках свечи восковые теплятся
Золотом-пламенем;
За теми купарисами пахучими —
Белый собор апостольский,
Белый храм в золоченых маковках,
Обитель отчая,
Со духи праведных,
Убиенных антихристом:
— Иусе Христе, миленький!
Прости душу непотребную!
Вороти в обитель отчую!⁷¹

Совсем немного свободного стиха оказывается, вопреки ожиданиям, и у Бориса Поплавского: его стих отличается большим разнообразием, а его автор — пристальным вниманием к разного рода переходным и гибридным формам. Однако главное место в его репертуаре

⁷¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 8. С. 10.

занимает все-таки силлаботоника. При этом наибольшего разнообразия Поплавский достигает в «Автоматических стихах», где он в полной мере реализует используемый им и ранее принцип гетероморфности стиховой формы, вполне соответствующий любимой им идее автоматизма. В это же время поэт создает несколько образцов собственно свободного стиха «международного» (а точнее — французского) типа. Вот один из образцов его верлибра, хотя три строки в нем (в том числе и самая первая!) имеют силлабо-тоническую природу, а несколько строк связано окказиональной рифмой:

В Африке шумели паровозы
В черном небе
Средь странных желтых песков
У самого входа в гробницы
Где столько зал и коридоров
А окна выходят в небо
А внизу не видно земли
Паровоз уходил поднимаясь на небо
Змеился воздух болот вдали
Мы жили там
Мы строили маленькую башню
А ночью она росла
До неба добра и зла
Мы просыпались с своим удивленьем вчерашним
И уже были звезды в нас
И прошедшие годы в окнах
И по белым камням шла в раскаленном молчании сна
Мадонна в белом халате
Неся на ладони
Стеклянный поющий шар⁷².

Начинает писать в эмиграции верлибры и Саша Черный; в основном это «длинные» описательные верлибры — например, с обращением к президенту США в защиту послевоенной Европы, с осуждением «коллективных красных кретинов» или с восхищением «величавым, оперным миром» великого Гёте.

Все они появляются между 1924 и 1933 годами. Их отличает, кроме солидных размеров, большой разброс длины строки. Интересно, что

⁷² URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/poplavskiy-ss03-01/poplavskiy-ss03-01.html>

в одном случае («Дубовые стихи») свободный стих появляется в середине стихотворения и вводится высказыванием «К черту рифмы!». Вот наиболее лирическое, ностальгическое стихотворение Саша Черного, датированное 1930 годом:

В ОСЕННИЙ ДЕНЬ

Сквозь небесное сито весь день моросил
Тусклый, серенький дождик.
Хлопья туч паутиною рваной носились
Над Северным морем...
Мы бегали к морю прощаться —
Смеялись, толкались,
Писали на старых купальных будках
Свои имена,
Махали, как дураки,
Хмурому морю платками...
Итальянец, быть может, завыл бы
От этой бескрайней мглы,
От ив прибрежных, пронизанных мокрою пылью,
От диких скудных песков, —
А мы обнимали глазами серый залив,
Серые будки, нашу серую дачку,
Даже серый, заплеванной грязью забор.
И запах прели:
Сыроежки, промокший вереск, кленовые влажные
листья, —
Въелся нам в складки души и портпледов
На долгие годы.
Бутылка пуста, но вино было густо:
Вспомни, закрой глаза и вдохни...
И вот теперь: юг, Прованс — благодать...
Но только небо обложат низкие, круглые тучи,
И синее море станет графитным,
И песок закурится в дюнах,
Свириля знакомым северным свистом,
А над холмами дымная опустится мгла,
И ветер сырой во всех кустах залопочет,
С усмешкою слушаешь жалобы
Фермеров здешних и рыбаков:

«Ах, какая погода! Какая, сударь, погода!»
В предчувствии долгих дождей душа оживает,
Как белый медведь в осенний холодный день
В своем парижском бассейне...
Даже банки с грибами в лавках местечка
Вдруг стали родными —
А летом глаза на них не смотрели.
Жду не дождусь:
Плеска, журчанья, мокрого блеска коры,
Гулкого плача воды, струящейся с кровли,
Запаха глины размытой,
Улиток, ползущих вдоль липкой скамейки...
Вереск оживший
Сиреневым дымом холмы расцветит,
И бодрая осень
Протянет волнистые пряди тумана
Из Прованса —
К далекой северной дачке...⁷³

В 1920—1940-е годы несколько стихотворений, так или иначе пере-кликающихся с верлибром, создает и Владимир Набоков. Так, можно говорить о двух его переходных к свободному стиху гетероморфных стихотворениях: «Снег» (1924) с несистемными (в том числе внутренними) рифменными созвучиями и «О правителях» (1944), постоянно сбивающемся на силлаботонику.

Особо хочется отметить длинное ностальгическое стихотворение Набокова «Река» (1923), начинающееся и кончающееся силлабо-тоническими фрагментами, между которыми заключена написанная верлибром отчаянная ламентация:

<...>

Повсюду —
в мороз и на зное —
встретишь
странников этих,
несущих, как чудо,

⁷³ *Саша Черный*. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 2. С. 346—347.

как бремя страстное,
 родину.
 Сам я, бездомный,
как-то ночью стоял на мосту
 в городе мгlistом,
 огромном,
и глядел в маслянистую
 темноту
рядом с тенью случайно любимой,
стройной, как черное пламя,
 да только с глазами
 безнадежно чужими⁷⁴.

Вслед за этим фрагментом, в котором тоже, говоря словами самого Набокова, «иногда пробегают» рифмы, повествование возвращается к вольному рифмованному трехсложнику. Интересно также, что этот текст Набоков публиковал первоначально в прозаической записи⁷⁵.

Нельзя также не вспомнить переводов Набоковым русской поэтической классики на английский язык, в том числе и с помощью свободного стиха; наиболее заметным среди них было переложение «Слова о полку Игореве».

Таким образом, свободный стих, в конце XIX — начале XX веков ассоциировавшийся у русских поэтов в первую очередь с европейским модернизмом, прошел в отечественной традиции долгий и сложный путь, что во многом обеспечило широкое распространение этого типа версификации в поэзии рубежа XX—XXI веков, ориентированной на модернистский художественный опыт.

⁷⁴ Набоков В. Стихотворения. СПб., 2002. С. 270—272.

⁷⁵ Наш мир. 1924. 14 сент.

Г. Н. Боева

ЕЩЕ РАЗ О ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА
КАК «ПРОМЕЖУТОЧНОМ» ФЕНОМЕНЕ:
ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

«**П**ромежуточность» положения Леонида Андреева в современном ему литературном процессе часто описывается в категориях социологического метода или рецептивной эстетики, что сформировало довольно устойчивое представление о нем как о литераторе «второго ряда», беллетристе «средней руки», писателе «для масс». Пристрастие Андреева к ужасному, страшному, аномальному действительно позволяло и позволяет воспринимать андреевскую поэтику как родственную массовой литературе, тяготеющую к «ошеломительным историям».

О неправомерности такого восприятия писателя, очевидной и в новейших исследованиях литературы (например, «популярным писателем “средней руки”» называет его Э. Ключ¹), справедливо пишет В. А. Келдыш²: Андреев «проигрывал» в сравнении с писателями-символистами — интеллектуалами, эстетам и метафизиками, он был чересчур популярный, чересчур массовый, и эта грань литературной репутации писателя не давала современникам увидеть в его стихийном экзистенциализме глубину прозрений. «Принижающий» взгляд на творчество Андреева в большой степени восходит к статьям символистов, влиятельных в критическом дискурсе. Общее место в их оцен-

¹ Ключ Э. Ницше в России: Революция морального сознания. СПб., 1999.

² Келдыш В. А. Леонид Андреев на рубеже 1890–1900-х годов и духовные искания времени // Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М., 2010. С. 378–380.

ках — констатация «глупости» андреевских героев³, незрелости и недостаточной глубины его творчества и метафизики, отсутствию у него «хоть какой-нибудь прикосновенности к истории человеческой культуры, хоть малейшей работы ума, хоть тени философии»⁴. У символистов новаторство ассоциировалось с эстетической изощренностью, интеллектуализмом, а традиционный «знаньевский» путь — с эстетической вторичностью. Впрочем, в нежелании учиться постоянно упрекал Андреева и его вечный оппонент, идеолог «знаньевцев» Горький. Уроженец Орла, провинциал, стремительно сделавший себе всероссийское литературное имя, Андреев и в статусе профессионального писателя продолжал сохранять свою отстраненность от кабинетно-книжной традиции.

«Двуадресность» андреевского творчества — следствие его причастности одновременно и к «высокой» русской литературе, и к массовой городской культуре, куда оно отчасти попадает вместе с эпатажными произведениями «порнографической литературы». В этом отношении интересна мысль К. Чуковского, который имел уникальную возможность следить за литературной карьерой Андреева и отражать ее этапы в дневниковых записях, в том числе позднейших, на протяжении почти шестидесяти лет. В контексте размышлений об общедоступности искусства Чуковский интерпретирует творчество Андреева как стремление культуры к «собирательности», «центростремительности», «среднему стилю» в русской литературе, традиционно разделенной на «высокую» и «низкую»: «...литература все больше раскалывается на утонченную для “господ” (например, “Весы”, “Шиповник”, “Оры” и т. д.) и на обыкновенную для “публики попроще” (например, “Знание” и др.), что явно не может долго существовать в такой демократической стране, как Россия; должны быть найдены общие формулы стиля, языка, переживаний, покрывающие обе расколовшиеся группы; таков был до настоящего времени язык Андреева...»⁵. Несколько иначе, но тоже с явным нежеланием приравнять популярность к второсортности, эту мысль Чуковский выражает в статье о нарождающейся массовой культуре: «Андреев — первый из писателей послеинтеллигентского периода. То, что он, ни разу не сделавший никакого призыва,

³ Антон Крайний [Гиппиус З. Н.]. Разочарования и предчувствия (1910 год) // Русская мысль. 1910. Кн. 12. Отд. 2. С. 178.

⁴ Там же. С. 177.

⁵ Чуковский К. Остерегайтесь подделок (Ан. Каменский. Рассказы. Т. 1. СПб. 1907) // Речь. 1907. 1 июля. № 154. С. 3.

никуда не ведущий и ничему не учащий, стал так сверхъестественно популярен — это зловещий признак для нашей интеллигенции. <...> нашему русскому читателю такой не учащий писатель понадобился впервые, и этого не случилось бы, если бы интеллигенция наша была жива»⁶.

Однако проблематичность литературной репутации Андреева в глазах современников и ее неустойчивость во времени «заложены» в самой его поэтике, что находится в постоянной зоне рефлексии литературоведения. Авторитетны интерпретации творчества Андреева как «промежуточного явления» между реализмом и модернизмом в контексте Серебряного века, понимаемого или как «сложная целостность»⁷, или «полифоническое единство», к которому причастны все современные духу эпохи по мысли и форме, независимо от направления⁸. Если в начале своего пути Андреев находился под влиянием миметического искусства («знаньевский» период), то затем, синтезировав элементы различных художественных систем, он оформил собственную, самобытную эстетику «промежуточного» характера, совпавшую с движением эстетической мысли и оказавшуюся крайне востребованной.

Печатным органом, сделавшим возможной «коллораацию» реализма и модернизма, на протяжении десятилетия, с 1907 по 1917 годы, выступал альманах «Шиповник», и неслучайно ведущую позицию автора и редактора там занимал именно Леонид Андреев. Как убедительно доказывает Ю. С. Ромайкина, он был в альманахе одним из «авторов-интеграторов», а его произведения (например, «Жизнь Человека», «Тьма», «Рассказ о семи повешенных») — «прецедентными», т. е. выражающими редакционную программу, задающими тон каждому отдельному выпуску (на уровне образов, лейтмотивов и тем — революции, судьбы России, предательства, пола, рока, судьбы, смерти, ужаса и др.)⁹. «Издательская удача» на некоторое время привела

⁶ Чуковский К. И. Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. М., 2003. С. 59.

⁷ Келдыш В. А. К проблеме литературных взаимодействий в конце XIX — начале XX века (о так называемых «промежуточных» художественных явлениях) // Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы... С. 375.

⁸ Богомолов Н. А. Об этой книге и ее авторах // Серебряный век: Мемуары / Сост. Т. Дубинская-Джалилова. М., 1990. С. 5–6.

⁹ Ромайкина Ю. С. Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник» (1907–1917): тип издания, интегрирующий контекст / под науч. ред. А. А. Гапоненкова: монография. Саратов, 2018. С. 183–184.

к упрочению позиций писателя: находившийся вне течений и не имевший своих институций, он обрел «площадку», позволившую совместить, казалось бы, несовместимое в пределах и эстетики, и мировоззрения (один из основателей альманаха, С. Ю. Копельман, и его жена, В. Е. Беклемишева, к которой был близок Андреев, придерживались социал-демократических убеждений).

Обозначу еще несколько дискурсивных «разломов», характеризующих положение Андреева в современном ему литературном процессе.

Живопись и графика Леонида Андреева свидетельствуют о том, что он был самобытным художником, чья манера в историко-культурной перспективе родственна одновременно и символистской, и экспрессионистской: его пастели «Иуда», «Архангел», «Искушение»¹⁰ в тематическом и стилевом отношении легко представимы в ряду картин О. Редона, А. Кубина, Э. Мунка. Сюжеты и образы андреевских работ зачастую позволяют расценивать их как визуальный «автокомментарий» к его же литературным произведениям. Кроме того, Андреев сполна проявил свою художественную одаренность (и техническое новаторство) в цветной фотографии, демонстрирующей композиционную выверенность, продуманность цветового решения, «идейную заданность» — даже в таких заведомо консервативных жанрах, как портрет и пейзаж. Наконец, сам дом писателя на Черной речке в контексте эпохи воспринимается как одно из воплощений стиля модерн, стремившегося к эстетизации приватного пространства¹¹.

В произведениях разной жанрово-родовой принадлежности и разных периодов творчества у Андреева часто встречается экфрасис — простейший способ взаимодействия вербального и визуального¹². Как будто пытаясь переориентировать читателя на иные каналы восприятия, визуализировать слово, Андреев прибегает еще и к «вероятному

¹⁰ См.: Photographs by a Russian Writer Leonid Andreyev: An undiscovered portrait of Pre-Revolutionary Russia / Ed. and Introd. by R. Davies; Foreword by O. Andreyev-Carlisle. London, 1989. Pp. 28 (ill. 4), 30 (ill. 6), 34 (ill. 10).

¹¹ Писатель лично участвовал в проектировании своего дома (архитектор А. А. Оль) и оформлении его интерьера (в частности, собственными копиями с офортов Ф. Гойи, оригинальными авторскими картинами) в едином ансамбле с внешним обликом дома, в свою очередь, вписанного в ландшафт.

¹² См. об «автоэкфрасисе» «Цари Иудейские» в поздних дневниках писателя: *Голдт Р.* Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 111–122.

экфрасису». Так, обрисовывая состояние героя в рассказе «Нет прощения» (1904), автор описывает *возможную* картину и называет ее «Самоубийца»¹³; облик матери заглавного героя в романе «Сашка Жегулев» (1911) отсылает к ликам Богородицы на византийских иконах; очевидна экфрастичность пьесы «Екатерина Ивановна» (1912), в которой намечен целый ряд параллелей между образом заглавной героини и визуальными образами модерна — вакханкой, Мессалиной, Магдалиной, Саломеей (в том числе на уровне сюжета: танец героини с блюдом). Не развернутые, а только намеченные экфрасисы найдем в последнем романе Андреева «Дневник Сатаны» (1919), где герой-повествователь сравнивает Марию с мадонной. Экфрасис имеет у Андреева и содержательную функцию, как, например, в повести «Мои записки» (1908): описание портрета героя-повествователя и его «разговор» с Христом, чье изображение помещено рядом с портретом, — своего рода ключ и к загадке преступления, совершенного автором «записок», и к авторской позиции по отношению к философии героя.

В свете общей типологии интермедийных корреляций, предложенной О. Ханзен-Лёве¹⁴, эти наблюдения над экфрастичностью андреевской прозы получают прочную методологическую основу. Так, применительно к прозе и драматургии Андреева можно вести речь о нескольких уровнях взаимной трансформации между языками художественных форм: о переносе мотивов — семантических (сюжет «Екатерина Ивановна» — Саломея), нарративных (стремление писателя к транспозиции — «автоиллюстративности»), дескриптивных и дискурсивно-абстрактных мотивов (экфрастичность), а также о переводе в слово конструктивных принципов из других видов искусства (в частности, характерный для живописи прием «trompe l'oeil», который в прозе Андреева усматривал М. Волошин¹⁵, или прием монтажа, роднящий андреевскую поэтику с кино¹⁶).

¹³ Андреев Л. Н. Нет прощения // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1990. С. 570.

¹⁴ Ханзен-Лёве О. А. Интермедийность в русской культуре // Интермедийность в русской культуре: от символизма к авангарду / Ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М., 2016. С. 40—41.

¹⁵ Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 444—445.

¹⁶ Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: в поисках новой эстетики // Художественная антропология Серебряного века: Материалы международной научной конференции «Литературные чтения» 20—21 окт. 2017 г. / Труды СПбГИК. СПб., 2017. Т. 215. С. 54—61.

По мнению Р. Якобсона, в разные эпохи все виды искусства в совокупности составляют культурную систему, иерархия которой определяется доминированием одного из языков искусств — музыкального, словесного или живописного¹⁷. XX век размывает эту доминантность, вновь делая актуальной идею синтеза искусств — *Gesamtkunstwerk*. Поколение писателей-авангардистов, пытавшихся в первые десятилетия XX века примирить в своем творчестве вербальное с визуальным или музыкальным началами, по определению Р. Голдта, — поколение «колеблющихся» (Маяковский, Пастернак)¹⁸, и Андреев, пересматривая традицию словоцентричности в пользу живописности, был одним из таких «колеблющихся». Однако здесь тоже налицо некое несовпадение, поскольку явление Андреева в литературу пришлось на эпоху зарождения символизма, когда «колеблющиеся» между литературой и живописью авангардисты еще не заявили о себе.

Еще один дискурсивный разлом, повлиявший на восприятие Андреева и современниками, и в исторической перспективе, связан со своеобразием геокультурного измерения его творчества.

Литературное самоопределение Андреева связано с московскими литературными кругами реалистической ориентации рубежа XIX—XX столетий. Однако топография его ранних рассказов — «орловская», и здесь молодой беллетрист поневоле зависим от литературных стереотипов в изображении провинции («Баргамот и Гараська», 1898; «На реке», 1900; «Весной», 1902 и др.). Однако для Андреева «провинция» или «столица» важны не в качестве географического или культурного пространства, а как некие «проекции» внутреннего мира человека — важна их субъективно-ценностная окраска. В этом смысле Андрееву, скорее, было «по пути» не со «знаньевцами», а с символистами, в текстах которых нерасторжимы «поэтика цитат» и «поэтика реалий» — это ощутимо в пьесе «Милые призраки» (1917), где образы городской жизни нарочито переплетены с образами условными, литературными и настолько мифологизированы, что не поддаются «расшифровке» и соотношению с петербургской конкретикой. Андреев весьма вольно обращается с топографическими реалиями, и нередко «московские» декорации можно у него обнаружить в произведении, близком к «петербургскому тексту» и по настроению, и по языковому

¹⁷ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193—230.

¹⁸ Голдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского. С. 111—112.

коду («Держите вора!», 1899), — и наоборот («В холоде и золоте», 1892).

Диалог двух столиц «внутри» частной биографии и творчества Андреева во многом определял отношение к нему современников: на пересечении этих двух традиций и воспринимали его критики, а затем мемуаристы, «варьируя» образ писателя как «московского» или как «петербургского», т. е. уклонившегося от первоначального, реалистического пути. Выбор места жительства в Финляндии, *вне* геокультурных отечественных традиций, можно рассматривать как особую стратегию духовного развития писателя — поиск им гармонии между средой обитания, образом жизни и духом творчества. В то же время перед нами проявление нового типа культурного сознания: в этом акте «ухода» из города на природу, к морю, в реальности обставленного как обустройство жизни в собственном доме на Черной речке, очевиден жизнотворческий жест человека модерна.

Преодолеть перечисленные «разломы» могут следующие параметры духовно-эстетической причастности Андреева к Серебряному веку — на уровне жанра, героя, мироощущения.

Леонид Андреев — мастер короткого жанра, и его рассказы, вследствие особой установки на искусственную «моделированность», заданность сюжета и характера, а также кумулятивной способности «накапливать весь свой вес к концу» (Б. М. Эйхенбаум), можно расценивать как новеллы. Это справедливо уже по отношению к ранним андреевским произведениям, воспринимавшимся современниками в русле реализма («Баргамот и Гараська», «Ангелочек» и др.). При всей внешней традиционности это тексты новаторские — с использованием принципов эстетики минимализма, парадокса и эксцентрики, провокативно-экспериментаторским конструированием как доминирующей художественной стратегией в построении сюжета и характера.

Новелла обладает синтезирующей мощью, способной вобрать в себя многое: анекдот, который заявляет о себе в творчестве Андреева на уровне жанра, сюжета, ситуации («Мои анекдоты», 1907), мистические откровения («готика» в рассказе «Он. Рассказ неизвестного», 1913), церковную проповедь («Жизнь Василия Фивейского», 1903), трактат (опусы героя «Моих записок», 1908), философский универсализм. В стремлении столкнуть два мира — видимый и невидимый, за *бытом* увидеть *бытие*, Андреев предпочитает экспрессионистскую схематичность, «спрямленность» и трансгрессивность изображаемых ситуаций.

Взвинченный, нервный диалог и мучительный самоанализ, поиски истины или Бога — «обычная» атмосфера андреевских рассказов. Его интересует Человек вообще, то мгновение, которое помещает его в пограничную ситуацию и настоятельно ставит перед ним вопрос: «кто ты?» Андреевский герой почти всегда сталкивается с невозможностью выйти из круга предначертанности, и творчество писателя являет собой множество репрезентаций *иного*, находящегося за пределами познания. *Некто в сером* из «Жизни Человека» — персонализация некой потусторонней силы, во власти которой оказывается судьба человека, — вариации этого образа увидим и в фигуре *Некто*, охраняющего входы («Анатема», 1907), и в таинственной «бабушке» из «протопансихической» пьесы «Анфиса» (1908), и в мистической власти моря в поздних произведениях Андреева («Океан», 1911). *Иное*, вытесненное культурой и социумом в «подвалы бессознательного», заявляет о себе звериным оскалом инстинкта в «Бездне», является вереницей подавленных идентичностей в «Черных масках» (1908).

Герой Леонида Андреева — это человек, не принимающий свою социальную роль или, шире, судьбу, смертность. Репутация Андреева как «певца ужасов и кошмаров» в начале XX века во многом была определена его «завороженностью» смертью. Гротесковый, анекдотичный вариант андреевского героя («Оригинальный человек», 1904) — инверсия такого типа героя. Писателя интересует противоречие между «культурными» и «естественными» ценностями — вот почему он предпочитает «художественно обживать» пограничные «зоны» города: «дача», «слобода» («провинция» в «провинции»), городская окраина, подвалы, населенные беднотой, — отражая в своей прозе сознание героя, «застрявшего» между двумя мирами, если под одним из них понимать природное, органичное бытие, а под другим — мир идей и книжной культуры. В то же время последняя заявляет о себе в андреевских текстах аллюзиями, реминисценциями, прямыми цитатами, а часто становится объектом рефлексии героев и даже сюжетообразующим фактором (открыто «ницшеанский след» в андреевском «Рассказе о Сергее Петровиче» (1900), герой которого решает умереть «по Ницше»), что говорит о причастности автора к духовно-интеллектуальному универсуму Серебряного века.

В андреевском герое массовый демократический читатель узнавал себя — и здесь мы опять вступаем в зону читательского сознания. Неклассическая художественная культура модерна актуализируется пре-

жде всего в эстетическом восприятии адресата¹⁹, а потому «Леонид Андреев» как феномен не столько сумма особенностей поэтики писателя, сколько сумма дискурсивных практик и характеристик воспринимающего сознания человека эпохи модерна²⁰.

Андреева можно причислить к тем творцам-медиаторам, чья литературная (и философская) идентичность выглядит неопределенной, колеблющейся, «промежуточной». Андреев — из числа «переходных творческих фигур», усваивающих, с одной стороны, «приемы письма и идеи, которым предстоит отойти в прошлое», а с другой — продвигающих «духовную культуру к новому состоянию», идеи которой авторитетны «для входящего в нее молодого поколения». Произведения Леонида Андреева в исторической перспективе можно расценивать как «тексты-медиаторы», которые и свидетельствуют об исчерпанности картины мира эпохи *fin de siècle*, и предуготовляют наступление будущего²¹.

Творчество Андреева, трансформируя традиции русской классики XIX века и обнаруживая непривычное, динамичное положение между «массовым» и «высоким», между современными ему школами и направлениями, метафизикой и публицистичностью, «московским» и «петербургским», предлагает художественный язык, который органичен в поле европейского модерна, «хаосогенной» кризисной эпохи, породившей «неклассичное» искусство²².

Дискурсивные «разломы», повлиявшие на восприятие творчества Андреева, — причина того, что с его именем связан оценочный культурный концепт. Понятие «леонидандреевщина» появилось уже при жизни писателя, а затем вышло за пределы своей эпохи и стало частью

¹⁹ Тюпа В. И. За гранью классической художественности // Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конф. «Эпоха “модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX—XX веков, Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / Редкол: Н. С. Павлова, О. В. Павленко и др. М., 2004. С. С. 354.

²⁰ Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008.

²¹ Смирнов И. П. Социокультурные кризисы и особенности развития восточнославянского ареала в новое и новейшее время. К постановке вопроса // Кризисы культуры и авторы на границе эпох в литературе и философии / Под ред. С. Гончарова, Н. Григорьевой и Ш. Шахадаг. СПб., 2013. С. 15.

²² См.: Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Исследования и разборы. Екатеринбург, 2010. С. 502—541.

массового сознания²³. Разнообразие контекстов его употребления доказывает, что по своему происхождению оно находится в тесной связи с прижизненной литературной репутацией Андреева, включавшей в себя немало негативных составляющих («певец ужасов и кошмаров», «некультурный писатель», «декадент и вырожденец» (В. Буренин)). Если оставить в стороне отрицательные коннотации, «леонидандреевщину» можно расценивать как явление стиля, восприятие которого обусловлено социокультурным фоном эпохи. Очевидно, что многие из негативных составляющих литературной репутации Андреева оказались крайне устойчивыми во времени и даже перейдя из разряда «магистральных» во «второстепенные» (И. Н. Розанов), продолжают доминировать в представлении о писателе и влиять на его «судьбу» в литературоведении.

²³ См.: *Боева Г. Н.* К вопросу о литературной репутации Леонида Андреева: понятие «леонидандреевщина» // Вестник СПбГУ. Серия: Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 17–30.

Д. З. Йожа

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ *VERSUS* ГНОСТИЧЕСКОЕ: «ТЮРЕМНЫЙ РАССКАЗ» ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА¹

Попытки определения точных пределов поля истолкования художественного текста нередко сталкиваются с проблемами установления границ литературного направления. Столкновение типов познания и различных кодов проникали в сферы всех художественных группировок начала XX века. Поэтому характерный для эпохи феномен саморефлексии неизбежно влечет за собой самоинтерпретацию и самокомментирование. Согласно дефиниции М. Ю. Лотмана, художественная ценность отдельного произведения зависит от потенциальных истолкований. Тем утверждается архетипичный темпоральный аспект как ценностный ориентир, детерминирующий сущность литературного произведения. «Художественный текст создает вокруг себя поле возможных интерпретаций, порой очень широкое. При этом чем значительнее, глубже произведение, чем дольше живет оно в памяти человечества, тем дальше расходятся крайние точки возможных (и исторически реализуемых читателем и критикой) интерпретаций»².

«Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева, на первый взгляд, резонирует с атмосферой, связанной с описанными в нем недавними событиями, и в качестве сейсмографического инструмента показывает

¹ Исследование осуществлено при поддержке гранта Венгерской Академии искусств (Magyar Művészeti Akadémia) в проекте MMA 1785-8/2020. За поддержку автор приносит свою искреннюю благодарность.

² Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 123.

тектонические процессы³. Однако читатель немедленно задается вопросом: неужели миметическая зеркальность удовлетворяет художественные амбиции Андреева, изыскателя вечных схем, который доходит до попытки восстановить новозаветную историю? Хвалебный отзыв Д. С. Мережковского, сконцентрированный на пропорции общественного и религиозного, эксплицирует вертикаль произведения: «Знаю только, что если существует в мире нечто большее, чем искусство, то оно есть в этой повести»⁴. Далее, и в силу закона Лотмана, и, в равной степени, ввиду предшествовавшего ему герменевтического подхода Х. Г. Гадамера, рассказ Андреева представляет собой открытый текст, порождающий множество интерпретаций. Нет сомнений — Андреев протестует против смертной казни, зато тематика значительно шире: как известно, Андреев, исследовавший всю жизнь природу смерти, — страстный танатолог, которому вовсе не чужды ни искушения, ни эмпирические опыты. Данный рассказ выделяется обостренной дилеммой греха мысленного и содеянного, так как казненных казнили несправедливо, ибо если даже преступление заранее замыслено, «виновники» не успеют выполнить план. Покушение терпит провал. На этом моменте ставится акцент. Высокопоставленный государственный чиновник же обеспечен безопасным кровом, он переночует еще накануне под защитой секретной полиции в изолированном убежище.

Андреев, квалифицированный и многоопытный автор «судебных отчетов», не уступает и в качестве беллетриста: бывший криминальный «хроникер» оперирует максимально сознательным опрошением структуры действия. Видно, что в оформлении сложного отношения фабулы и сюжета автор здесь ограничивается лаконичным, аккуратным и сухим изложением хода событий. Целесообразность и соблюдение хронологического порядка служит объективности, ясности, они же симультанно влекут за собой мысль о философском понятии «причинно-следственных связей», давно ставшем частью «обыкновенной философии» в европейской традиции. Вывести на чистую воду некого, так как перед судом предстают не преступники, на самом деле виновник есть план, намерение, умысел преступления, т. е. мысль — совершенно в манере Достоевского. Вот почему с самого момента сцены су-

³ Об этом см. мою статью на венгерском языке: *Józsa Gy. Z. Gimnasztika és gnózis: Leonyid Andrejev A hét akasztott ember története című elbeszélése szellemtörténeti kontextusban // Magyar Művészet. 2020. № 2. Old. 89–97.*

⁴ *Мережковский Д. С. Сошествие в Ад // Мережковский Д. С. Лица. В тихом омуте. М., 2018. С. 56.*

дебного разбирательства «детективная история» перенесена в другое измерение — в царство чистой абстракции. (Если даже «правдоподобность» сохраняется.) Если, согласно патрицидной парадигме сюжета романа «Петербург» Андрея Белого, бомба — в эпоху, когда невольно привыкли считать ее частью будничной жизни, — станет инструментом сознания, постижения высших миров, то у Андреева сюжет передает искаженную картину вполне реального события, которое было совершено членами Северного боевого летучего отряда, состоящего под командой латыша Альберта Трауберга. Более того, сюжет скорее всего служит лишь импульсом для размышлений над рядом вопросов, относящихся к кругу философии и теологии.

С учетом рамок предлагаемой работы мы обязаны зафиксировать, что в пандане разбираемого нами произведения, т. е. в «Моих записках», «кроме вины уголовной и нравственной» в равной степени поднимается вопрос о вине «метафизической»⁵. Среди факторов, еще более осложняющих ракурс интерпретации, необходимо считаться и с фрагментарностью окончательного варианта текста, так как пропущена «глава 12». Названная «Я говорю из гроба», эта глава содержит последние мысли Вернера, стоящего на пороге смерти. Данный кусочек текста уже своим названием суггестирует ключевую семантику в ракурсе творчества Андреева. На уровне генезиса дальнейшие трудности для интерпретатора представляют собой многочисленные автобиографизмы, приметы профессионального опыта юриста и, не в последнюю очередь, — устремленность к духовным исканиям, прямо связанным с русской литературной традицией, которая раскрывается перед взором писателя. При анализе нельзя вырвать из контекста апокрифический палимпсест, получивший название «Иуда Искарот» и в какой-то мере рефлексировавший на толстовский образец и на учение о непротивлении злу. Архитектоникой своей данное произведение опирается на переплетающиеся концепты преступления и спасения, жертвоприношения и освобождения. Выход книги произвел ошеломляющий эффект в обществе.

Уже упомянутые «Мои записки», которые в данном контексте имеют первостепенную важность, канонизированы как творение гениальнейшего предтечи грядущего экзистенциализма⁶. Они не поддаются

⁵ *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб., 2010. С. 330.

⁶ Подробнее об этом см.: *Силард Л. 1)* «Мои записки» Л. Андреева. I. К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // Stu-

правилам общей жанрологии, текст перекликается с несколькими «Исповедями» начала XX века, изобилует признаками философского дискурса. В качестве тюремного дневника «Мои записки» обеспечивают шанс самопознания через практику письма, вдобавок они обещают очертить картину мира заключенного. Повествователь, приговоренный к тюремному заключению, неустанно продолжает свои записки на воле, где он по инерции скоро изобретает способ трансформирования свободной, как ему кажется, жизни в церемонный порядок тюремного быта. Причиной такой вывернутой «эскапады» (герой же, которого отпустили на свободу из-за образцового поведения, выстраивает вокруг себя стены, парадоксально бежит на «волю» «изолированности») на первый взгляд является разночтение, фальшивое понимание собственного положения, а на самом деле представления грешника вписываются только в знакомое измерение древнего религиозного сознания.

Феномен Леонида Андреева переоценивается с дистанции, писатель практически до мозга костей овеян пессимизмом — утверждает, многосторонне освещая свой взгляд, М. Горький в письме 1911 года с Капри, адресованном критику В. Л. Львову-Рогачевскому, однако многократные поправки и зачеркивания в этом документе свидетельствуют об амбивалентном отношении автора к своему предмету (за горьковскими клише всегда скрывается утаенная зависть или неуверенность в собственных суждениях). Отталкивающая Горького атмосфера в первую очередь присуща как раз *тюремным рассказам* (в том числе и рассказу «Стена») ⁷. «Мои записки» излучают именно эту пессимистическую обездвиженность, апатию (конечно, такой мир не вмещается в планы по освобождению лучшей части человечества, сознательного пролетариата). Недаром Горький рассматривает «Мои записки» как некую квинтэссенцию, формулу мастерской Андреева: данное произведение есть «верный ключ, коим отпираются все тайны его

dia Slavica Hungarica. 1972. Vol. XVIII. P. 303–342; 2) «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // Studia Slavica Hungarica. 1974. Vol. XX. P. 41–69; 3) «Мои записки» Л. Андреева. III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // Studia Slavica Hungarica. 1974. Vol. XX. P. 271–304.

⁷ *Московкина И. И.* Между «PRO» и «CONTRA». Координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков, 2005. С. 151–154.

творчества — всюду холодного и надуманного»⁸. «Мои записки» благодаря тройственной структуре разделены в соответствии с метаморфозами, происходящими в сознании главного героя, автора. Осциллируя на грани впечатлений от индивидуально и коллективно постижимой действительности, произведение очерчивает пределы и фазисы пробуждения сознания. Тюрьма только служит моделью изначального состояния.

Недаром Мережковский испытывает чувство *déjà vu*: он просто выявляет некие корни действия «Рассказа о семи повешенных», уходящие в недра древнего сознания. Мартирология произведения Андреева заставляет его задуматься о римских христианах, которые подвергались гонениям: «Все это уж было: девятнадцать веков назад, в римских катакомбах и на арене Колизея, христианские мученицы, непорочные девушки и разбойники шли также на смерть, как на брачную вечерю <...>»⁹. В архетипичной сущности сюжета Мережковский максимально уверен.

Хотя реконструкция точной хронологии, по всей вероятности, оказывается задачей невыполнимой, в этом отношении мы считаем существеннейшим моментом то, что «Мои записки» появились в печатном виде лишь после выхода в свет «Рассказа о семи повешенных»¹⁰. О последнем свидетельство дошло до нас в переписке с Горьким, где замысел нового произведения впервые упоминается 21 — 23 марта 1908 года: «Пишу большой, листа три-четыре “Рассказ о семи повешенных” — на тему о смертных казнях. Чувствую, что сейчас голосу настоящего нет, а хочется крикнуть: не вешай, сволочь! Отдельные фигуры в рассказе недурны, а что в целом выйдет, не знаю. Тягостно писать»¹¹.

Метод интерпретации и выбор терминологии детерминируются и позицией, занимаемой автором в пестрой кавалькаде «измов» русского модернизма. На собственную неуверенность насчет его принадлежности к определенному течению Андреев, уже зрелый писатель, завоевавший себе отечественную и международную репутацию утонченного мастера слова, знатока души и стилиста, сам жалуется в 1912 году. Адресат жалобных слов все тот же Горький: «Кто я? — Для благородно

⁸ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М., 1965. С. 450 (далее — Литературное наследство. Т. 72).

⁹ Мережковский Д. С. Сошествие в Ад. С. 62.

¹⁰ Келдыш В. А. Реализм и модернизм // Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 251.

¹¹ Литературное наследство. Т. 72. С. 307.

рожденных декадентов — презренный реалист, для наследственных реалистов — подозрительный символист»¹². «Переходное явление» или «переломная эпоха» — термины, часто применяемые касательно эпохи Серебряного века, в некотором смысле становятся синонимами термина «инкубационный период»¹³. Колеблющаяся позиция Андреева была общеизвестна, даже автор первой посвященной ему монографии об этом упоминает¹⁴. На наш взгляд, однако, историки литературы, предпринимавшие попытки определить векторы интерпретации «Рассказа о семи повешенных», исходя из высказываний Л. Толстого и современных критиков, нередко шли неправильным путем. Вопреки этому, наряду с публичным протестом против смертной казни «Не могу молчать» (1905), произведение Л. Толстого «Божеское и человеческое» (1905), плод восьмилетних размышлений, имеет многочисленные и очевидные интертекстуальные связи с рассказом Андреева¹⁵. Среди двух следующих факторов, оказавших непосредственное воздействие на появление «Рассказа о семи повешенных», на первый план выходит практика «бредового письма», о которой сообщает в своих воспоминаниях Б. Зайцев¹⁶, что моментально вызывает ассоциации с методом «автоматического письма», культивировавшимся еще до Андреева Вл. Соловьевым (и вслед за ним — Вяч. Ивановым), т. е. подчинением себя силам сверхъестественного. Рукой писателя в таком состоянии, как известно, управляют силы, непостижимые для непосвященного. (Здесь прямо-таки затрагивается кардинальный аспект эзотерических увлечений Андреева.) Решающее значение имеет тот факт, что в перерывах творческой работы, отходя вдаль, Андреев как бы перевоплощается именно в фигуры собственных персонажей, живя их жизнью, говоря их говором, имитируя их жесты. Амальгамация этих двух методов скрывается за развитием той самобытной писательской техники и программы «панпсихизма» — своего рода манифеста, объявленной в области драматургии.

¹² Литературное наследство. Т. 72. С. 351.

¹³ См. об этом в содержательной монографии: *Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерн*. СПб., 2016. С. 4, 7–8.

¹⁴ *Брусянин В. В. Леонид Андреев: жизнь и творчество*. М., 1912. С. 65.

¹⁵ Пользуюсь случаем принести глубокую и искреннюю благодарность Агнеш Дуккон, профессору эмеритус Будапештского университета, которая обратила мое внимание на данный параллелизм.

¹⁶ *Зайцев Б. Воспоминания о Л. Андрееве // Книга о Леониде Андрееве*. Берлин; Пб.; М., 1922. С. 82.

М. Я. Ермакова, формулируя свою оценку, прибегает к концептам, которые близки терминам, канонизированным марксистской школой: согласно ее концепции, Андреев строит свой текст, сосредоточиваясь на примате философского содержания, преобладающего над всеми остальными аспектами артефакта. Философичность вытесняет общественную направленность даже по сравнению с Достоевским. Если у Достоевского в оформлении персонажей строго наблюдается принцип сохранения психологической глубины, то тексты Андреева отличаются выражением философской мысли, если даже автор рискует создать безжизненные, бумажные фигуры, таким образом, «стилевой тип» Андреева отличается «от классического реализма XIX века»¹⁷. А. В. Татаринов с полным правом выдвигает на первый план в случае Андреева мифопоэтический принцип и суммирует объяснение: в период 1906—1910 годов писателя привлекает революционная атмосфера вследствие влияния Горького, потом она постепенно соотносится с религией, что заставляет Андреева все решительнее отдаляться от эстетики реализма. В итоге получается современный вариант «неомифологизма» (на наш взгляд, выражение слишком широкого значения как «зонтиковое понятие» все-таки нуждается в уточнении), граничащий с герменевтикой мифа, ведь Андреев исходит из «логики и символики» мифологического сознания. В доказательство указываются повести «Бен-Товит», «Елеазар» и «Иуда Искариот»¹⁸. После выхода в свет собрания своих сочинений в 1915 году на предложение Горького «ехать в Европу» с целью «учиться», Андреев реагирует высказыванием о найденном высшем идеале: «Не то. Надо найти себе бога и поверить в мудрость его»¹⁹.

Амбивалентное отношение к Горькому, распри между двумя писателями, несомненно, привели к усилению некоторых «голосов» в полифонии андреевского письма. Как констатирует наблюдательный Мережковский по поводу соперничества двух писателей за популярность, Андреев уже в 1908 году, без сомнения, вышел на первое место²⁰. Спустя тридцать лет счастливый лауреат Нобелевской премии

¹⁷ Ермакова М. Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л. Андреев, М. Горький). Горький, 1973. С. 173.

¹⁸ Татаринов А. В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) / Отв. ред. В. А. Келдыш. М., 2001. С. 304.

¹⁹ Литературное наследство. Т. 72. С. 382.

²⁰ Мережковский Д. С. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С. 186—187.

И. Бунин признается в письме к Б. Зайцеву, что Андреева некогда несправедливо лишали «нимба»²¹. Значительный поворот вызвали усиленные атаки против писателя в 1905 году. Согласно оценке некоторых исследователей, в результате Андреев надолго выпал из канона по причине размолвок с Горьким и наступлений со стороны марксистских критиков, обвинивших его в «буржуазных симпатиях» в связи с пьесой «Царь-Голод». Корифей культуры светлого будущего А. В. Луначарский неуважительно обозвал Андреева «эmissсаром смерти», причислив его к декадентам — Д. Мережковскому и З. Гиппиус²².

Наряду с аспектами трансцендентного, вскрытыми в глубинных прочтениях символистской критики начала века (Мережковского, Блока и Андрея Белого), английский исследователь впервые в андрееведении серьезно затронул вопрос о метафизическом компоненте творческого мира писателя, говоря о метафизической конструкции и загробной судьбе персонажей «Рассказа о семи повешенных», об интенсификации духовного опыта Вернера перед смертью, зафиксированной в оставшейся в рукописи главе «Я говорю из гроба», где Вернер выявляет Истину, познаваемую им в потустороннем мире²³. Эта тема, интригующая писателя, налицо и в письме от 11 февраля 1908 года, где он сообщает Горькому о наступлении нового периода, провозглашая примат «утверждения» жизни вместо «отрицания» ее. Практически он «догадывается», что «есть только жизнь»²⁴. (Последнее, кстати, звучит достаточно неожиданно из уст автора, творческая карьера которого проходила «под знаком смерти».) Дж. Вудворд лаконично указывает на хронологическое совпадение данного высказывания с выходом в свет «Рассказа о семи повешенных» 6 мая 1908 года в 5-м выпуске альманаха «Шиповник»²⁵. Подобное просветление появляется в качестве клиффхэнгера, инварианта прозы Андреева, как выявляет Й. Догнал, выделяя использование «единственного по своему характеру яркого события» (курсив мой. — Д. З. Й.), которое в жизни героя оказывается как «сход с рельсов», и цель которого — «связать

²¹ См.: Андреев Ник. Бунин о Л. Андрееве // Новый журнал. Нью-Йорк, 1978. Кн. 131. С. 210–211.

²² Луначарский А. В. Тьма // Литературный распад. СПб., 1908. Т. 1. С. 149–150.

²³ См.: Woodward J. B. Leonid Andreyev. A Study. Oxford, 1969. P. 193.

²⁴ Литературное наследство. Т. 72. С. 304.

²⁵ Woodward J. B. Leonid Andreyev. A Study. P. 190.

его <...> настоящую жизнь с чем-то высшим, с принципом, который необходимо уважать, потому что он глубже, старше, первобытнее»²⁶. Этот момент как бы соответствует первоначальному стимулу метафизического опыта просветления. Если угодно, мотив этого нарушения табу выкристаллизовывался в результате духовно—интеллектуальных поисков писателя, ориентированных на сферы трансцендентного, мистического, — достаточно здесь упомянуть о нескольких перевоплощениях Иова²⁷, опыте решения дилеммы «двоящегося лица», основополагающей в духовной архитектонике ряда произведений, начиная с повести «Иуда Искариот», «Тьма», вплоть до «Моих записок»²⁸.

В восприятии Андреева новый подход Ф. Ницше к мифу корреспондирует с осмыслением тесного пространства игры, которое выпадает на долю героев Вс. Гаршина: Ницше, опираясь на богатый потенциал метафор, создает язык концептологии, которая в свою очередь дает толчок расшифровке литературного текста. У Гаршина в замкнутом мире человека, завораживающем Андреева, выход из чрезвычайной ситуации заблокирован парализованной беспомощной личностью («Сигнал»), индивид способен переступить преграды собственного замкнутого мира только отходом от мира («Красный цветок») или открытием для себя вульгарного дарвинизма. Родство между членами триады распространяется и на тот промежуточный тип текста, который доминирует у Гаршина, предпочитавшего «сказания», притчи, относящиеся к поучительной литературе. Столкновение с обыденностью настолько детерминирует судьбы этих персонажей, что Гаршина принято считать певцом Мирового зла²⁹. Андрееву пришлось наблюдать подобный феномен при изучении классиков западноевропейской фи-

²⁶ Догнал Й. Русская малая проза рубежа XIX—XX веков в контексте изучения европейских моделей мира. Монография. Нижний Новгород, 2014. С. 166.

²⁷ Вопрос Иова как эхо звучит в повестях Андреева (об этом также см.: *Бруснин В. В.* Леонид Андреев: жизнь и творчество. С. 109), в том числе в «Рассказе о семи повешенных», «Губернаторе», «Красном смехе». Предсмертные мысли героев о том, как и почему это дозволил Бог, об отсутствии Бога, восходят к проблеме, трактуемой на страницах антицедента, повести «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого (см.: *Келдыш В. А.* Реализм и модернизм. С. 218).

²⁸ *Татаринев А. В.* Леонид Андреев. С. 306—308.

²⁹ *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и Вс. Гаршин // Вестник Ленинград. гос. ун-та. 1964. № 8. С. 106.

лософии. Это сыграло немаловажную роль в формировании его пессимистического мироощущения: «Преодоление идеи трансцендентного Бога и предпринятый Шопенгауэром синтез буддизма, платонизма и кантовской философии оказали заметное влияние на становление андреевского художественного мифа о мировом пространстве, враждебно относящемся к личности»³⁰. В 1908 году в письме к критику В. Львову-Рогачевскому «на первое место по степени воздействия на себя» Андреев «поставил Гаршина и лишь затем назвал Чехова, Толстого, Э. По, Достоевского и К. Гамсуна». Толстому в 1910 году говорил, «как он подделывался под Чехова, под Гаршина»³¹. К последнему, мастеру жанров повести—дневника и рассказа—аллегии, где кроме социума мотив блуждания индивида и его психики сочетается с ужасом новелл По, Андреев тенденциозно обращается как к своему «милому призраку»³². Благодаря этому жесту от феномена Гаршина веет демонизмом. Схожим образом, иррациональное, по слову интерпретатора — «таинственное», т. е. независимые от «причинных связей» факторы, определяющие повороты в судьбах героев, «двойственность объяснения «таинственного»» «сближают Андреева и Тургенева»³³.

В подобном духе, в целях определить стиливые признаки прозы Андреева, стоит зафиксировать стремление к преодолению социума как требования к литературному артефакту. Эта тенденция эксплицитно обнаруживается в широкой трактовке темы Иуды, что подтверждается и выводами науки: «Андреев отказался от традиционного социального и бытового детерминизма литературы XIX века», в конструкции сюжета он считается и с метафизикой, и с психологией³⁴, и мнением современников: «...всегда в своих книгах касался извечных

³⁰ Татаринов А. В. Леонид Андреев. С. 291. Об этой проблеме также см.: Козьменко М. В. Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших работах Леонида Андреева. К проблеме корреляции философской и художественной картин мироздания // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2010. Т. 69. № 6. С. 21—30.

³¹ Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Вс. Гаршин. С. 100.

³² Чуваков В. О творчестве Леонида Андреева // Андреев Л. Повести и рассказы: В 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 12—13.

³³ Курляндская Г. Б. О «таинственном» в прозе И. С. Тургенева и Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы / Отв. ред. Г. Б. Курляндская. Курск, 2000. С. 267.

³⁴ Ясенский С. Ю. Особенности психологизма в прозе Л. Андреева // Там же. С. 36.

вопросов, трансцендентных, метафизических тем»³⁵, имел «особый внутренний опыт, скажем, «мистический»»³⁶.

Таинственное и невидимое как категории, воздействовавшие на поэтику Андреева, приходят к нему, в частности, благодаря юношеским впечатлениям от чтения трактата Л. Толстого «В чем моя вера?» и проповеди Шопенгауэра об иррациональном, первый тезис которой гласит: явление есть видимость, а не суть³⁷. Вересаев, близко знавший и посетивший Андреева на Капри в 1907 году, в своих мемуарах фиксирует «обоих сильно и глубоко мучившее, — “чувство зависимости”, — зависимости души человека от сил, стоящих выше его» и «ощущение непрочности всего, к чему приходишь “разумом”, мыслью»³⁸.

Идеализм и реализм оказываются взаимоисключающими категориями в трактовке В. А. Келдыша. Несмотря на цитированное выше высказывание Андреева об утверждении жизнерадостного начала исследователь в основном противоречиво рассуждает по поводу места трансцендентного в мысли писателя: «Правда, сам Андреев тоже тяготеет к представлению о трансцендентном характере сущностных начал, но — расходясь с символизмом — видит в них не освобождающую человека, а губительную силу»³⁹. Данная оценка ставится под вопрос не только в силу выявления Андреевым своей неуверенности в принадлежности к символизму или реализму, но также из-за неправильного и манипулятивного смешения критериев, определяющих литературное течение и качества сверхъестественного. Выходит, что мировоззрение отдельных писателей и стилистические особенности направления в искусстве или литературе соотнесены.

Поле истолкования, как об этом мы уже говорили, может варьироваться в соотнесении с кодами литературных течений. Даже автор первой монографии, посвященной Леониду Андрееву, сильно сомневается в том, к какому направлению его отнести⁴⁰. Исходя из дилеммы, конкретизируемой в колебаниях писателя между реализмом и символизмом, некоторые андрееведы склонны к компромиссным решениям. Этому, якобы, способствует ориентировка самого писателя, стремившегося «занять некую промежуточную позицию между реалистами

³⁵ Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965—1969. Т. 2. С. 221.

³⁶ Чулков Г. Воспоминания о Л. Андрееве // Книга о Леониде Андрееве. С. 123.

³⁷ См.: *Скорход Н.* Леонид Андреев. М., 2013. С. 34—36, 39.

³⁸ *Вересаев В. В.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 398.

³⁹ *Келдыш В. А.* Реализм и модернизм. С. 216.

⁴⁰ *Брусянин В. В.* Леонид Андреев: жизнь и творчество. С. 65.

и декадентами»⁴¹. На основе рассказов «Ложь», «Стена», «Вор», однако, «трудно говорить о реалистических традициях», ибо в них «судьба героя тяготеет к знаку, теряет социальную конкретность и становится проводником отрицательной метафизической энергии»⁴². В. Е. Беклемишева пишет, что Андреев сам отлично понимал, что он был «ближе» к Блоку, Андрею Белому и Сологубу, чем, например, к Чирикову⁴³. Андрей Белый, констатируя смесь стилей в прозе Андреева, прибавляет к списку натурализм: «А где Андреев символист, там он — не русский вовсе: там звучат в нем ноты Эдгара По, Пшибышевского, дурно усвоенного Ницше, Метерлинка. Символизм и натурализм, личность и общество не соединяет Андреев, но смешивает»⁴⁴. В той же статье, подчеркивая «промежуточное» место Андреева, Андрей Белый классифицирует его как «импрессиониста». Он отдает должное таланту Андреева, «выразителя неопределенности», который «как будто <...> рос в двух враждебных лагерях»⁴⁵. С учетом большой доли субъективности, руководящей мемуаристом, слова Андреева, произнесенные им во хмелю и воспроизводимые в мемуарах Горьким, едва ли можно принять вполне всерьез: «Я брат, декадент, вырождок, больной человек»⁴⁶. При этом у Андреева болезненность (и следовательно — декадентство!) ассоциируется с даровитостью, она — признак гения, в этом отношении писатель прямо указывает на свой пример: «Но Достоевский был тоже больной, как все великие люди»⁴⁷. Эти слова не оставляют никаких сомнений, что данные понятия воспринимаются в качестве синонимов, иначе говоря, — отражают узус разговорного языка, где коннотации слова «декадент» скорее выражают мнение общества. Г. Чулков, упрекая Андреева в «религиозной слепоте», просто-напросто называет его «романтиком», провозглашает его певцом «голубого цветка» и указывает на «одну религиозную правду» Вечно-Женственного начала, которую он принял⁴⁸. В «Рассказе о семи повешенных» именно этот «романтизм достигает кульминации», на взгляд

⁴¹ Сиволов Б. М. В. Брюсов и Л. Андреев // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 395.

⁴² Татаринов А. В. Леонид Андреев. С. 294.

⁴³ Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 259.

⁴⁴ Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 358.

⁴⁵ Там же. С. 355.

⁴⁶ Литературное наследство. Т. 72. С. 378.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Чулков Г. Воспоминания о Л. Андрееве. С. 116.

Татаринова⁴⁹. Не претендуя на целостность изложения, мы должны считаться и с тем фактом, что в лице автора «Красного смеха» мы чтим родоначальника русского экспрессионизма. Касательно «Моих записок» симультанно отмечается полный расцвет «авангардизма»⁵⁰. Вопреки общему месту, на самом деле еще в глазах современников соперничество школ символизма и реализма — феномен, который заслуживает дальнейшего серьезного изучения, — предстает как вопрос противостоящих начал веры и материализма. Свидетельство тому — критика Ю. Айхенвальда, направленная, по-видимому, не на писателя, а, увы, — на человека: Андреев де «разностильно перемежает реалистический и символический моменты (быт и мистику)»⁵¹.

Впрочем, ввиду — в первую очередь — устойчивой тенденции устремленности русской литературы к духовному, категории и определения специфических черт «измов», традиционно воспринимаемых запоздалыми в истории русской культуры, в целом требуют радикального переосмысления.

Выйдя «из тени Горького», Андреев обратился в «факел», «корифея русского модернизма», сближаясь с символистами Блоком, Чулковым, Ф. Сологубом⁵². Неслучайно при определении специфики модернизма выдвигается ключевое понятие «тайна», «новая религиозность» — как его «субстрат», решающая роль приписывается погруженности в «традицию»⁵³. «Мощь традиции» предстает как другой значительный фактор, но, пожалуй, самое главное — это обретение «второго языка» литературы⁵⁴. Модернистское творчество Андреева в последнее время в специальной литературе все более приобретает черты радикального отказа от мимесиса и переоценки традиций реализма. Сущностные признаки этой тенденции усматриваются в переходе к методу «большой художественной обобщенности, символизации, «обнажении»

⁴⁹ Татаринов А. В. Леонид Андреев. С. 311.

⁵⁰ Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб., 2010. С. 317.

⁵¹ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 105.

⁵² Скорород Н. Леонид Андреев. С. 211.

⁵³ Сегал Д. М. Творчество Вяч. Иванова и модернизм // Загадка модернизма: Вячеслав Иванов. Материалы XI Международной ивановской конференции. «Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism». The Hebrew University of Jerusalem, May 5–7, 2019 / Отв. ред. Н. Сегал-Рудник; ред.-сост. Д. Сегал, О. М. Левитан, А. Шишкин, М. Вахтель. М., 2021. С. 18, 21, 27.

⁵⁴ Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб., 2002. С. 32, 30.

сущностей» вместо «детальной изобразительности». Мы обязаны учесть и тенденциозность «сложностей отношений <...> между мирозерцанием и художественным методом». Разрыв с реализмом *per definitionem* осуществляется в силу «иррациональных» корней «концепции» «творчества»⁵⁵. Модернизм параллельно с символизмом осознает принцип «a realibus ad realiora», как правило, атрибутируемый символизму. Андрей Белый в статье 1908 года предупреждает об опасности отождествления модернизма с символизмом, категорично отрицает возможность определения модернизма как школы, что подразумевает «совмещение разнообразных литературных приемов», «углубление методов какой бы то ни было школы» или «характер высказываемых убеждений»⁵⁶. Не в последнюю очередь, модернистскую философичность, характерную для Андреева, мы вовсе не считаем результатом его «урбанизма»⁵⁷.

Гносеологические поиски и богоискательство начала века, сочетаясь, нередко оказываются в эпицентре идейного оформления прозаического произведения, центрированного на герое. Перечень ключевых понятий, характеризующих путь героя в андреевской прозе: «перемена, перерождение, перевоплощение души человеческой», приводимых из статьи К. Чуковского в раннем, тщательном обзоре творчества писателя⁵⁸, — свидетельствует о том, что современники осознали духовные стремления индивида, закодированные в персонажах Андреева. Кажется, вокруг конфликта индивидуализма и веры выкристаллизовываются духовные векторы неправильно понятого «богоборчества» Андреева⁵⁹ — примерно так можно подвести итоги идей, которые сжато передаются в формуле Н. Минского (практически повторившего в 1937 году тезис Горького) относительно замысла Андреева: «там, где умирает вера, рождается личность»⁶⁰. Упрощение такого рода являет-

⁵⁵ Келдыш В. А. Реализм и модернизм. С. 212—213.

⁵⁶ Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 338—339.

⁵⁷ В своей монографии Г. Н. Боева, опираясь в том числе на суждения К. Чуковского, во многом связывает модернизм с городским образом жизни (*Боева Г. Н.* Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна. С. 252, 408, 432, 440).

⁵⁸ Брусянин В. В. Леонид Андреев: жизнь и творчество. С. 37.

⁵⁹ См. формулировку «бунт против Бога» (*Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX—XX вв. М., 1990. С. 131).

⁶⁰ Цитата из статьи Н. Минского «Абсолютная реакция: Леонид Андреев и Мережковский» приведена по эл. ресурсу: <https://biography.wikireading.ru/182694>.

ся искажением и непониманием христианского богословия. Природа данного конфликта более точно формулируется адекватными терминами Дж. Вудворда: на контрасте между мистическим коллективизмом и принципом индивидуализма⁶¹ базируются «все главные произведения» Андреева⁶². Далее, мы предлагаем тезис, согласно которому путь самопознания открывается перед героями благодаря «ломке», — и, мы заметим, этим обуславливается шанс на просветление и «перерождение». Итак, прав Й. Догнал, когда утверждает, что появление момента «ломки» в сознании героя наитипичнейшим образом составляет текстообразующий принцип «Рассказа о семи повешенных»⁶³.

Обстоятельства генезиса отдельных частей диптиха тюремных рассказов Андреева с максимальной точностью исследованы в специальной литературе и комментариях к критическому изданию, поэтому мы ограничимся выделением некоторых событий и фактов из современной автору жизни, биографии писателя и перечнем текстов, имевших влияние на генезис произведения. При этом необходимо заметить, что Андреев весьма систематично приступал к работе над текстом, после того как долго вынашивал замысел и накапливал материал: в случае «Иуды Искарота» «работе с источниками и обдумыванию замысла» он посвятил не меньше пяти лет⁶⁴. Вместе с тем, «каждый мотив, образ, «факт», ситуация освещены и осмыслены Андреевым как некая *проблема*»⁶⁵. «Схематизации», тенденциозному абстрагированию, вытеснению конкретного отвлеченным уделил внимание уже В. В. Вересаев⁶⁶. Л. А. Иезуитова акцентированно обращается к феномену «книжности» в творчестве писателя, ее формулировка «о системе, язык которой открывает ключ от тайнописи» моментально приводит к мысли о «втором языке» и феномене недоговоренности, характерной для символистского письма. Интертекстуальные связи, «факты самой

⁶¹ Гипертрофия его представляет собой «философию эгоцентризма», в равной степени интригующую Л. Андреева (*Келдыш В. А. Реализм и модернизм. С. 233*).

⁶² *Woodward J. B. Leonid Andreyev. A Study. P. 148.*

⁶³ *Dohnal J. К вопросу об инварианте рассказа в творчестве Леонида Андреева // Litteraria Humanitas II. Genologické studie. II. К postě profesora Franka Wollmana. Brno, 1993. S. 376.*

⁶⁴ *Западова Л. А. Источники текста и тайны рассказа-повести «Иуда Искарот» // Русская литература. 1997. № 3. С. 85.*

⁶⁵ *Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. С. 319.*

⁶⁶ *Вересаев В. В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 397.*

жизни» обретают «статус мифа или символа». Констатировано функционирование «второго языка» в андреевском тексте — языка «политики, философии, социологии, даже богословия». Утверждается, что «большинство формул восходит к множеству разнородных источников»⁶⁷.

Главным событием периода возникновения замысла «Рассказа о семи повешенных» явилась смерть жены писателя в 1906 году. В начале того же года он с семейством путешествует по Западной Европе, в берлинских и мюнхенских галереях его особенно поражает живопись швейцарского символиста А. Бёклина, его полотно «Остров мертвых»⁶⁸.

После пережитой семейной трагедии Андреев отзывается на приглашение Горького, и этот каприйский период (декабрь 1906 — весна 1907) отличается особой плодотворностью. В феврале он пишет рассказ «Иуда Искариот», для которого само местечко послужило источником инспирации: можно предположить, что скалистый ландшафт острова, живая атмосфера, жители средиземноморского поселка дали творческие импульсы писателю. Капри имеет свою семиотику, а русская литература — свой каприйский текст⁶⁹. Остров, приобретенный еще императором Августом у граждан Неаполя, носит название с не до конца проясненной этимологией: согласно версии, известной в начале века, его связывали с латинским именем *caprea* ‘коза’. Капри овеян старинными мифами и амбивалентной аурой беззаботности и преступности. Сын Августа, Тиберий, склонный к болезненной подозрительности, прожил здесь последние 10 лет, устраивая скандальные оргии, увековеченные пером Светония. Став предметом ненависти, после смерти он едва избежал обряда «похорон» для преступника, ведь по римским улицам разносились ожесточенные крики «Тиберия в Тиберий!». Андреева, бывшего судебного репортера, «переквалифицировавшегося» в криминального психолога⁷⁰, давно занимала психология

⁶⁷ *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и литература Серебряного века. С. 319–320.

⁶⁸ *Скорород Н.* Леонид Андреев. С. 183.

⁶⁹ Об этом см.: *Ревакина И. А.* Русский Капри: 1907–1914 // Россия и Италия. Вып. 5: Русская эмиграция в Италии в XX веке / Отв. ред. М. Г. Талалай, Е. С. Токарева. М., 2003. С. 12–32.

⁷⁰ Об этом рассказал секретарь редакции «Курьера» И. Д. Новик, утверждавший, что в своих нестандартных судебных отчетах внимание Андреева «сосредоточивалось на характеристике подсудимого и среды, в которой он вращался» (*Брусянин В. В.* Леонид Андреев: жизнь и творчество. С. 56).

и философия преступления⁷¹ и акцентированная в современной ему науке проблема взаимосвязи преступления и среды, поэтому он питал еще и профессиональный интерес к острову. (Отнюдь не исключено, что ему были известны имя и учения знаменитого психиатра-криминолога Чезаре Ломброзо, объяснявшего в своем всемирно известном труде «Преступный человек» (1876) преступный склад биологическими и физическими, в том числе *географическими* параметрами. Психиатр изучал взаимосвязанность гениальности и помешательства. Его труды были переведены на русский язык еще в 1880-х годах, а в статье, помещенной в т. XVII «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона, обстоятельно излагались его теории⁷².) Криминологический аспект, однако, явно сталкивается с этическим. Достопримечательностью острова является и плаха — крутой отвесный утес высотой 330 метров, названный Сальто-ди-Тиберио (Прыжок Тиберия). Как гласит легенда, с этого места негодных императору особ сбрасывали в море. С точки зрения стимулов, способствовавших рождению повести «Иуда Искариот», важно, что именно царствование Тиберия хронологически совпадает с появлением Иоанны Предтечи, а под упомянутым в Библии римским «императором» по преимуществу подразумевается Тиберий. Остров живописен благодаря своим руинам, памятникам эллинской, древнеримской и средневековой культуры (напомним, вилла Сеттани, тогдашнее обиталище Горького на Капри, где собирались обитатели русской колонии, была расположена рядом с августовскими садами), духу пиратского романтизма, прекрасным видам. Отгороженный морем от суши, он внушает мысль об идеальном убежище, укрытии для авантюристов, отшельников и интровертов. Неаполитанская Ривьера стала Меккой для художников, начиная с первой трети XIX века. Путешественников здесь ожидала космополитическая, приятная обстановка. В карманном путеводителе, изданном прославленной фирмой Бедекера в 1908 году, значится имя Акселя Мунте, легендарного швед-

⁷¹ Андрееву, поклоннику Ницше, был прекрасно известен трактат «Так говорил Заратустра», ведь он чуть ли не стал переводчиком этого сочинения в молодости. В главе «О бледном преступнике», относящейся к кругу умозрений Ницше о природе греха и преступления, делается пессимистический вывод о преступных инстинктах человека.

⁷² Имя Ломброзо, насколько нам известно, пока не упоминалось в критической литературе об Андрееве, за исключением единственной работы, где трактуется взаимоотношение психического здоровья и творчества писателя. См.: *Лихтенштейн И. Е.* Леонид Андреев: Страдания души. Эл. ресурс: <https://www.academia.edu/21389240>.

ского врача-психиатра⁷³ и ученика великого Шарко, обитателя острова Капри, имевшего здесь виллу Сан-Микеле. Можно допустить, что во время экскурсий в музеи Неаполя, куда Горький нередко сопровождал своих гостей, заходила речь о многочисленных тюремных островах, расположенных как раз по пути в Тирренском море, включая островок Прочида, находящийся в треугольнике Неаполь — Капри — Прочида. Величественный форт острова, Палаццо д'Авалос, полтора века служивший тюрьмой, издаലെка бросается в глаза с борта судна. Рядом с Прочидой известный своим Арагонским замком-тюрьмой большой остров Искья, приютивший на год М. А. Бакунина, — отсюда чувство незаконности и революционного романтизма. Пресловутый остров св. Стефана (Сан-Стефано) находится недалеко от Сардинии. Революционная романтика усиливается благодаря встречам Андреева с эсером П. М. Рутенбергом, организатором убийства Гапона, поселившимся у Горького в январе 1907 года. Эпизод из жизни Рутенберга, рассказанный им самим писателю, вошел в основу рассказа «Тьма»⁷⁴. В. В. Лебединцев под псевдонимом Марио Кальвино возвратился в Россию почти одновременно с Андреевым. Он также стал жертвой предательства, доноса Азефа, был задержан в начале 1909 года и приговорен к смерти за участие в покушении на великого князя Николая Николаевича и министра юстиции И. Г. Щегловитова. Еще в Петербурге, работая в Пулковской обсерватории, он давал уроки итальянского жене Андреева⁷⁵. Его фигура увековечена Андреевым в Вернере из «Рассказа о семи повешенных»⁷⁶. Если фигура шпиона из повести Горького «Жизнь ненужного человека» возникает в атмосфере провокаторских манипуляций на Капри, то «Иуда Искариот» Андреева посвящен проблематике предательства.

Андреев в то же самое время предпринимает работу над тремя драмами. Процесс работы над первыми четырьмя главами «Моих записок» датируется как раз первой половиной 1907 года, периодом пребывания на Капри (в февральском анонсе «Шиповника» сообщается, что в следующих выпусках альманаха будут помещены повести Андреева

⁷³ Baedakers Italien von den Alpen bis Neapel. Leipzig, 1908., S. 384.

⁷⁴ См.: Русское присутствие в Италии в первой половине XX века: Энциклопедия. М., 2019. С. 584.

⁷⁵ Об этом подробнее см. в комментариях: Андреев Л. Полн. собр. соч.: В 23 т. М., 2013. Т. 6. С. 605—608.

⁷⁶ Русское присутствие в Италии в первой половине XX века. Энциклопедия. С. 401.

«Навуходоносор» и «Наша тюрьма»⁷⁷. Через год, 16 марта 1908 года, была завершена работа над «Рассказом о семи повешенных», который Андреев дописал через месяц после казни над реальными прототипами героев произведения⁷⁸. О роли импульса, поданного террористическим актом, подготовленным отрядом Трауберга, сообщается в статье В. П. Вильчинского⁷⁹. Такое точное приурочивание, по-видимому, предполагает сосредоточенность Андреева-хроникера на фиксации исторического события. Как заключают составители комментариев к новейшему собранию сочинений писателя, разработка Андреевым фактического материала эксплицирует: «...общечеловеческое содержание произведения <...> выходит далеко за рамки исторических, конкретных событий, но рассматривается на их основе»⁸⁰.

Некоторые факты из истории и примерное число участников покушения на великого князя Николая Николаевича и министра юстиции Щегловитова, впрочем, перекликаются с делом «первомартовцев», террористов-«народовольцев», повешенных как раз за убийство императора Александра II. «Первомартовцами» называют иногда и группу, которая подготовила террористический акт в 1887 году, но он был предотвращен. Контаминация этих исторических фактов усиливает тенденцию к схематизации событий в рассказе Андреева. Как подчеркивают комментаторы, «знакомство» писателя с этими событиями и материалами о них «наложило отпечаток на общую тональность» «Рассказа о семи повешенных»⁸¹. Все-таки, по сравнению с фактами истории реального покушения, в произведении Андреева казненных — семеро, а двое из них — уголовники. Получается, Андреев нарочито модифицировал и этот элемент исторического события, сосредоточиваясь на символике числа 7. Будучи значительнейшим из священных чисел (наряду с тройкой) в традиции древневосточных культур, оно есть символ проявления Бога в мире⁸². Заметим, это число имеет пер-

⁷⁷ Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. I. К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // *Studia Slavica Hungarica*. 1972. Vol. XVIII. P. 326.

⁷⁸ См. комментарии: Андреев Л. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 604.

⁷⁹ Вильчинский В. П. Правда истории, художественный отбор и произвольный домисел («Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева) // *Русская литература*. 1970. № 1. С. 157–162.

⁸⁰ См. комментарии: Андреев Л. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 603, 614.

⁸¹ Там же. С. 603, 612.

⁸² Бидерман Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 240.

востепенную важность: вопль преступника Янсена⁸³ «Меня не надо вешать!» повторяется в ткани рассказа семикратно.

Классификация жанра «Рассказа о семи повешенных» затруднена, ибо речь идет о схеме, восходящей к мифическим и философским представлениям. Вместе с тем, она — одна из излюбленных схем автора. Кроме «Моих записок», Андреев еще вернется к этой литературно-словесной форме и сюжетной ситуации в рассказе «День гнева» (1910), и в камерной пьеске «Кающийся» находим перекликающиеся сюжетные элементы. Следуя логике выбора номенклатуры в «Шахматной новелле» С. Цвейга, с учетом таких наименований, как *роман воспитания, роман нравов, документальный роман*, мы считаем уместным ввести термин *тюремный рассказ*. Исходя из примеров, связанных с терминологией романа, мы подчеркнем, что семантическое ядро, признаки жанра, типология или генетические корни предстают как потенциальные аспекты, обуславливающие классификацию. Тюремный роман (prison fiction) — канонизированный западноевропейскими историками литературы термин, хрестоматийные примеры: «Черный тюльпан» (1850) и «Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя» (1850) Александра Дюма, «Крошка Доррит» (1855–1857) Диккенса и «Записки из мертвого дома» (1860) Достоевского относятся к этой категории (примеры образцов данного жанра в XX веке многочисленны). С этим жанром граничит повествование об изолированной личности, каковая является предметом изображения в «Записках сумасшедшего» Гоголя. В предысторию жанра можно включить «Житие протопопа Аввакума», где повествователь падает жертвой обстоятельств, похожих на сюжетные критерии тюремного рассказа, ведь герой описывает свои впечатления от мученической жизни в ссылке. Проблемы классификации жанра далее осложняет наследие вольтеровской философской повести, как это доказала Л. Силард⁸⁴. Подход Татаринова к жанрологическому аспекту скорее разворачивает историко-литературный факт — проникновение доктрины богостроительства, выработанной каприйской школой и самим Горьким. (Эта доктрина, суммированная Луначарским, увидела свет в напечатанном виде как раз в 1908 и 1911 годах, в ней дана особая трактовка истории

⁸³ Фигура Янсена тоже не фиктивна, его реального прототипа звали Вебер. См.: Андреев Л. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 612.

⁸⁴ Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // Studia Slavica Hungarica. 1974. Vol. XX. P. 295–299.

религий и философических учений о ней.) На критический вопрос об индивиде, конкретно поставленный Горьким в статье «Разрушение личности» (1909), Андреев в резко полемическом тоне отвечает и «Рассказом о семи повешенных», и «Моими записками». Татаринов же причисляет первое произведение к типу «социально-мистических» повестей периода 1906—1911 годов⁸⁵.

В то же время, возникновению жанра тюремного рассказа у Андреева, возможно, способствовали метафорический язык Ницше и его размышления по поводу определения понятия индивида. В сочинении «Утренняя заря», изданном в русском переводе в 1901 году, Ницше в главке 115-й постулирует человеческое *я* как совокупность единиц языка, накапливающихся в ходе развития психики. Здесь Ницше выявляет онтологию языка, его всемогущую силу. Язык — *sine qua non* жизни: «Так называемое “я”. — Наша речь и суждения, которые на ней построены, очень часто стесняют нас при исследовании внутренних движений и побуждений тем, например, что в нашем распоряжении находятся слова только для обозначения превосходных степеней этих движений и побуждений, — а там, где нам не хватает слов, мы привыкли не останавливаться подробно, потому что в этих случаях было бы трудно думать определенно... Да, недаром сложилось убеждение, что где кончается царство слов, там кончается и наше существование!»⁸⁶ (Последнему тезису как бы «иллюстрацией» служит посмертная записка Вернера.) В фокусе мысли Ницше — перцепция и самовыражение как возможные пути общения человека с миром, развитость которых детерминирует жизнеспособность индивида. Границы языка — границы для способов познания (вспомним слова Витгенштейна: «Границы моего языка есть границы моего мира».) Они закономерно сужаются из-за узких границ восприятия физического мира.

И здесь Ницше прибегает к метафоре тюрьмы, отождествляя с ней существование, положение человека в мире: «В темнице. — Мои глаза, будь они сильны или слабы, видят лишь небольшое пространство, и в этом пространстве живу и двигаюсь я; эта линия горизонта — моя ближайшая, великая или ничтожная участь, избежать которой я не могу. Вокруг каждого существа образуется концентрический круг, за пределы которого оно не может выйти. Подобным же образом слух за-

⁸⁵ Татаринов А. В. Леонид Андреев. С. 304.

⁸⁶ Ницше Ф. Утренняя заря: размышления о нравственных понятиях. М., [1901]. С. 94—95.

ключает нас в маленькое пространство <...> По этим горизонтам, в которых, как в стенах темницы, наши чувства заключают каждого из нас, измеряем мы мир»⁸⁷.

В этом визионерском созерцании мира как бы мелькают контуры символистского мифа о гностической модели существования, где душа находится в плену плоти, его синонимами являются мир, томящийся под игом сатанинского Демиурга, или София, «тоскующая в плену Хаоса», высвобождение которых мыслится как спасение. Гностическое, таким образом, в этих фрагментах Ницше соприкасается с гносеологическим, путь к Софии («Заре», точно, как у Я. Бёме) равняется пути к сознанию, познанию мира и самопознанию индивида, а на языке философии — теории познания. Гностическое трагическое представление о человеческом существовании корреспондирует с ницшевским образом индивида-заключенного, который всматривается в туманные перспективы.

Эмоционально окрашенное представление о мире как темнице, восприятие мира как тюрьмы, знакомые по гностически инспирированным образам символистской беллетристики и эссеистики, у Андреева трансформируются в концептуализированные сюжеты тюремных рассказов. Рискнем предположить, что андреевский образ тюрьмы коренится и в раннесимволистском представлении о «пространстве», которое «характеризуется негативно и противоречиво, как и концепты “пути” и “безысходности”»⁸⁸. По свидетельству К. Чуковского, Андреев с удовольствием цитировал слова известного летчика Уточкина, перебивавшего свои впечатления от вида земли во время полета: «При закате солнца наша тюрьма прекрасна»⁸⁹. На взгляд Чуковского образ тюрьмы у писателя возвышается в ранг символа, охватывающего целую Вселенную: ««Весь мир тюрьма,» — говорил он вчера в «Моих записках» и сам себя чувствовал узником»⁹⁰. Квазижизненный, «эмпирический» материал сюжета «Рассказа о семи повешенных» созерцается через призму душевно-религиозного, тогда как в «Моих записках» акцент падает на абстрагированный нарратив героя, подозреваемого в подделке собственной биографии и событий, зафиксированных в записках. Два произведения наподобие зеркальных образов составляют

⁸⁷ Там же. С. 117.

⁸⁸ Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 114.

⁸⁹ Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 226.

⁹⁰ Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 30.

диптих⁹¹. Итак, в силовом поле метафоры Ницше тюремные рассказы Леонида Андреева вместо содержания социального наполняются содержанием гносеологическим. В фокусе дилемма Раскольникова. То, что два рассказа дополняют друг друга, было замечено уже Горьким, который в письме К. П. Пятницкому «отлучил» Андреева, предрекая ему судьбу, диаметрально противостоящую доктрине богостроительства: «Кончит Леонид, если не церковью, то признанием бога. Вы увидите!» Из переписки этого периода, пестрящей жалобами на «средников», явствует, что два рассказа Горький многократно сопоставлял и непосредственно воспринимал результатом уклонения Андреева в сторону мистического анархизма⁹².

Реалистичность и документальность «Рассказа о семи повешенных» Андреева подвергается сомнению по многим причинам, в том числе и в силу специального метода обращения к литературным источникам. Кажется, Андреева сильно тревожила идея рокового превращения литературы в жизнь и наоборот. Если, как и в повести «Губернатор», в «Рассказе о семи повешенных» за главным мотивом страха смерти и преображения человека перед смертью скрывается основная ситуация новеллы Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»⁹³, то в оформлении образа героя сыграли роль и фамилия реального лица, Л. Синегуба, участника дела о покушении 1908 года, и фамилия Светлогуба, героя рассказа «Божеское и человеческое» Л. Толстого⁹⁴, замысел которого

⁹¹ Рассматривая историю термина «диптих», можно убедиться, что он в высшей степени применим к рассказам Андреева. Диптихи, таблички-книжки, предметы быта древних римлян и эллинов, изготовленные по преимуществу из дерева или металла и инкрустированные слоновой костью, служили книжками для записи. Разновидностями этого предмета повседневного обихода являлись так называемые «консульские диптихи», предназначенные для ознаменования вступления консула в должность, подчиненности его императору. Эти диптихи продолжали существовать и в Византии. Не безынтересно, что в церковном употреблении диптих — список имен мирян, епископов, мучеников и исповедников, символизирующих единство церкви. Мы прибавим, что отдельные эксклюзивные предметы быта начала XX века назывались «диптихами» (солнечные часы, зеркала, часы настольные для пути), потому что, подобно складным стульям, портсигарам, можно было их сложить.

⁹² Литературное наследство. Т. 72. С. 437—439.

⁹³ Об этом подробнее см.: *Келдыш В. А.* Реализм и модернизм. С. 231.

⁹⁴ На параллелизм обратил внимание Ю. Айхенвальд (см.: *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Т. 2. С. 101).

относится к 1897 году, корректуры которого писатель получил уже в октябре 1905 года. В печати рассказ появился только в 1906 году⁹⁵. Наружность Светлогуба и некоторые существенные сюжетные элементы перенимаются Андреевым и участвуют в оформлении фигуры Головина. Мотивы пасмурного утра, виселицы также совпадают в двух рассказах.

Присутствие религиозного в «Рассказе о семи повешенных» верифицируется в зеркале традиции, идентифицированной в работе Татаринова, который говорит о литературном контексте сближения Голгофы и казни террористов, сформировавшемся в первое десятилетие XX века. Толстой объединяет здесь «революционную жертвенность и христианскую мораль». Татаринов передает интерпретацию Мережковским «Рассказа о семи повешенных» следующим образом: Мережковский оценивает содержание рассказа как «разрыв с традиционным христианством ради освобождения духа Христа»⁹⁶. В черновом варианте в характеристике Муси сохранилось религиозное ядро замысла, оценка наивно-утопического отношения террористических отрядов к своей миссии, мыслимой как путь мессианизма: «для нее ступени эшафота были как лестница на небо, которую видел во сне Яков <...>»⁹⁷. Образ лестницы в то же время символизирует путь к самоусовершенствованию. Смерть и бессмертие предстают как главные темы рассказа уже в силу названия главки VIII-й: «Есть и смерть, есть и жизнь». Тема в особенности акцентирована названием предшествующей главки VII-й: «Смерти нет». Татаринов обращается к гностико-христианской мысли о бессмертии души: Муся, Таня, Вернер осознают «перед лицом физического уничтожения бессмертие своего внутреннего «я»: «смерти нет» (название VII главы) и «стены падают» (название X главы)»⁹⁸. Жажда смерти и надежда на жизнь чередуются в сознании героев. Колебание на краю бездны объясняется психологией ожидающих исполнения смертного приговора, но это опять-таки ходячая истина, шаблон, которых художник Андреев остерегается. В выборе

⁹⁵ Ономастика как бы подчиняется принципу «Nomen est omen». В комментариях к тексту Андреева сообщается, что рассказ «Божеское и человеческое» был задуман в результате знакомства с машинописью «Дмитрий Андреевич Лизогуб (биографический очерк)», присланной Толстому (см.: Андреев Л. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 592).

⁹⁶ Татаринов А. В. Леонид Андреев. С. 312.

⁹⁷ Андреев Л. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 339.

⁹⁸ Татаринов А. В. Леонид Андреев. С. 311.

Василия Каширина наличествует мистика загадочности: «Скорее смерть он даже хотел: во всей извечной загадочности и непонятности своей она была доступнее и разуму, чем этот так дико и фантастически превратившийся мир»⁹⁹.

Дилемма преступления и вопрос о бессмертии выступают как этические доминанты содержания рассказа, при этом мысль о переходе в потусторонний мир заставляет задуматься об источниках «Рассказа о семи повешенных». Библейзмы, объяснимые в том числе и параллельным усваиванием стиля во время работы над «Иудой», сказываются и в языке. Кроме паратаксических структур, «скрепляемых анафорическим союзом «и»», для стиля Андреева характерны и «повторы, лексико-синтаксические параллелизмы», которые типичны для библейских текстов¹⁰⁰. Аналогии смертной казни через повешение встречаются в Священном писании в изобилии. Дерево проклятья есть символ ужаса и позора — орудие наказания через повешение: «проклят пред Богом <...> повешенный на дереве» (Втор 21: 23), «ибо написано, проклят всяк, висящий на дереве» (Гал 3: 13). В этом таится трагическая ошибка Иуды, который станет жертвой непонимания, как заключает Л. А. Западова, он же «зафиксирован на ветхозаветном концепте Древа проклятья» и не признает «его преобразования в «дерево жизни»»¹⁰¹. Данный концепт и символическая глубина его переосмысливается в «Рассказе о семи повешенных», с той оговоркой, что вовлекается другой древний вариант сюжета, а именно — ветхозаветная история из второй книги Царств (Самуила): согласно этой истории, умерщвление Саулом народа Гаваонитян привело к «голоду на земле» во дни Давида (2 Цар 21: 1—2). По велению Господа Бога, Давид призвал Гаваонитян, чтобы разузнать, как «примирить» их. Они потребовали для себя семерых жертв от дома Давида: «И сказали ему Гаваонитяне: не нужно нам ни серебра, ни золота от Саула, или от дома его <...>. И сказали они царю <...> из его потомков выдай нам семь человек, и мы повесим их [на солнце] пред Господом в Гиве Саула, избранного Господом» (2 Цар 21: 4—6). Согласно принципу талиона («око за око»), «И они повесили их [на солнце] пред Господом. И погибли все семь

⁹⁹ Андреев Л. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 89.

¹⁰⁰ Шишкина Л. И. Особенности повествования в «Рассказе о семи повешенных» Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы / Ред. Г. Б. Курляндская, Л. А. Иезуитова. Курск, 1983. С. 59.

¹⁰¹ Западова Л. А. Источники текста и тайны рассказа-повести «Иуда Искариот». С. 93.

вместе <...>» (2 Цар 21: 9). Переключка мотивов света и вида смертной казни подтверждают параллелизм между библейским сюжетом и фабулой рассказа Андреева. Таким образом, осложняется философия апофеоза героев, нередко предлагаемая в интерпретациях. В силу этого «мощного» пратекста поле интерпретации меняется. Гнозис приносит им миг просветления, но в силу мести, возмездия обе стороны — светская власть и действующие во имя блага человечества террористы — претерпевают фиаско. Возмездие принадлежит Богу, об этом гласит и библейский текст эпиграфа к роману «Анна Каренина» Толстого. И казнящий, и казимый оказываются в роли преступников. Бесконечная месть, вереница преступлений заранее детерминирует будущее, предвещая участь проклятого рода Каина. Однако герои, которые увидят солнце, все-таки уподобляются прокаженному из рассказа «Стена»: «Но, умирая каждую минуту, мы были бессмертны, как боги»¹⁰².

¹⁰² Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. М., 2012. Т. 1. С. 335.

П. В. Дмитриев

ЛУНА В ПОЭЗИИ М. КУЗМИНА

27 мая 1920 года Кузмин записал в своем дневнике «Луна светит, как у Апулея»¹. Иной раз может показаться, что вдохновение Кузмина питалось только источниками изящной словесности, было исключительно литературным. Это мнение подогревает иногда и сам Кузмин такими своими строчками (повторенными к тому же несколько раз): «Я книгу предпочту природе»². Однако подозрение это несостоятельно — Кузмин, несмотря на всю свою книжную эрудицию, отнюдь не был «человеком в футляре», как раз напротив — впечатления от окружающей среды, природы, погоды, если не доминировали, то, во всяком случае, на равных правах сосуществовали с книжными (а также, что тоже очень важно, онирическими) переживаниями.

Среди природных объектов, послуживших источником не только душевного трепета, но и запечатлевшихся в творчестве Кузмина, одним из главных, может быть, является луна. В дневнике за весь период его ведения Кузминым (более четверти века) луна встречается многократно и в разных своих качествах, но более всего, конечно, как плане-

¹ Цит. по неопубликованному тексту, подготовленному для публикации Н. А. Богомоловым и С. В. Шумихиным. Кузмин до определенной поры проставлял даты в дневнике по старому и новому стилю, здесь обозначено: «27/14 (четверг)».

² Кузмин М. Стихотворения / Сост., подг. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 626—627. Далее стихотворения и поэтические фрагменты цитируются (кроме специально оговоренных случаев) по данному изданию; номер страницы приводится в тексте в квадратных скобках.

та, создающая особую атмосферу, влияющая на настроение. Чаще всего, однако, присутствуют в дневнике вполне безоценочные записи: «Луна» или «Луна светит». Иногда она светит ясно, иногда хорошо, иногда она просто «тиха» или даже «волшебна». Но встречаются и иные настроения, так, луна может быть мрачноватая, бешеная, она «безумствует», «свирепствует» и «колдует». Цвет луны тоже меняется: белая, голубая, желтая, зеленая, розовая, оранжевая, красная. Но, главное — соответственно фазам луны меняется и ее форма — так, например, месяц равноправен в дневниковых упоминаниях с полной луной, например: «Вечером погода разгулялась, месяц молодой выглянул как надежда» (запись от 10 июня 1927 г.). Забегая вперед, заметим, что в творчестве Кузмина именно молодой месяц, рождение луны связано чаще всего с появлением или ожиданием чего-то нового, как идеал — обновления жизни.

Настоящий краткий обзор посвящен луне в поэзии Кузмина³. В мировой литературе отражения этого образа с древнейших времен до наших дней весьма многообразны, упоминания луны в разных художественных текстах поистине неисчерпаемы. И как небесное светило со своей собственной древней мифологией, и как настроение или чувство, вызываемое ею, и зависимость поведения человека от фаз луны, наконец, лунный пейзаж — более всего именно он, конечно, в определенные эпохи, ценившие и культивировавшие мистические состояния в природе (речь идет, прежде всего, о романтизме).

В ранний период творчества Кузмина луна упоминается по большей части как природное явление, небесное тело, обозначение времени суток. Но в какой-то момент (во второй половине жизни, в после-революционных сборниках) образ луны становится весьма значимым для поэта, приобретает многомерность в диапазоне от природного явления до тайного знака, мистического феномена.

Если обратиться к первым поэтическим опытам Кузмина, условно говоря, «долитературного» периода (1893—1906)⁴, то упоминаний лу-

³ Примеры из прозы и не столь многочисленны, и не столь разнообразны, как поэтические, чем и обусловлен наш выбор. В нескольких случаях мы все же не избежали искушения привести наиболее выразительные цитаты из прозы, постольку поскольку они перекликаются с поэтическими либо дополняют их.

⁴ Такие хронологические рамки объясняются в нашей статье «Первое стихотворение Кузмина» (*Дмитриев П. В. М. Кузмин: разыскания и комментарии*. СПб., 2016. С. 13—24).

ны не так много и все они в значительной степени случайны. Этому периоду в его наиболее ярких проявлениях, таких, как «Александрийские песни» или «Харикл из Милета», довлеет, по понятным причинам, образ Солнца.

В «Александрийских песнях»⁵ луна возникает всего два раза (как изобразительный момент):

Потом я был на карауле в Лохие
и стоял в переходе,
ведущем к комнате царского астролога.
Луна бросала светлый квадрат на пол,
и медные украшения моей обуви,
когда я проходил светлым местом,
блестели...

(«Три раза я его видел лицом к лицу...») [129]

и в виде месяца:

Что ж делать,
что багрянец вечерних облаков
на зеленоватом небе,
когда слева уж виден месяц
и космато-огромная звезда,
предвестница ночи, —
быстро бледнеет,
тает
совсем на глазах? [121].

В стихотворении того же периода луна входит в эпический ряд при описании силы любви лирического героя:

Пуще жены, пуще любовницы,
Пуще брата родимого,
Больше солнца и месяца,
Больше коня легконогого
Полюбил я друга милого⁶.

⁵ В работе используются сокращенные названия некоторых поэтических книг и циклов: ВВ — «Венок весен» (цикл в сборнике «Осенние озера»), ГГ — «Глиняные голубки», НВ — «Нездешние вечера».

⁶ Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки / Сост., подг. текста, примеч. Н. А. Богомолова. М., 2006. С. 16.

В стихотворении «Страшный Суд» (из цикла «Духовные стихи») луна возникает один раз в общем контексте — перечислении различных небесных светил:

Как вострубит ангел во трубушку,
И отворятся двери райские,
Вся земля тут всполоблется,
Солнце, месяц тут померкнут вдруг,
Звезды с неба спадут, как листвие,
Само небушко тут скорезится... [220]

Наконец, можно привести еще два примера из цикла «XIII сонетов» (или «Canzoniere», как он назывался до публикации, а при своем написании как музыкальный сборник):

Запел петух, таинственный предвестник,
Сторожкий пес залаял на луну... [595; 4-й сонет];

Пусть месяц молодой мне слева светит,
Пускай цветок последним лепестком
Мне «нет» твердит на языке немом —
Я знаю, что твой взор меня приметит [598; 9-й сонет].

Все эти примеры, конечно, недостаточно выразительны в интересующем нас аспекте, подобные можно, вероятно, подобрать у любого другого поэта.

Равным образом и первые поэтические сборники не дают каких-либо интересных примеров отношения поэта к луне. Для порядка все же перечислим их⁷. В первом поэтическом сборнике «Сети» (1908) луна упоминается в первом же цикле «Любовь этого лета», в шестом стихотворении (приведем первую строфу):

Зачем луна, поднявшись, розовеет,
И ветер веет, теплой неги полн,
И челн не чует змейной зыби волн,
Когда мой дух все о тебе говееет? [62]⁸.

⁷ В сборниках «Двум» (1918) и «Занавешенные картинки» (1920) луна вообще не упоминается.

⁸ Отметим и пока нейтральный здесь к теме луны образ челна; впоследствии Кузмин сближает их в сборнике НВ (одном из самых «лунных» в его творчестве).

Здесь отметим оттенок луны, более у Кузмина не встречающийся (см. однако ниже примеры, где этот оттенок «густеет»)⁹. Почти сразу (в десятом стихотворении цикла — «Я изнемог, я так устал...») возникает и образ месяца (как вестника молодой луны, иногда просто как знак, провозвестие чего-то нового):

Как раненый, в траве лежу,
На месяц молодой гляжу [65].

В стихотворении «Прогулка на воде» (цикл «Ракеты») мы встречаем совершенно традиционный образ, вернее, традиционный эпитет для слова «серп» <луны>:

Сквозь высокую осоку
Серп серебряный блестит... [81]

Кроме этих примеров (и, уже упомянутого, из АП) луна возникает в «Сетях» лишь в стихотворении «Серенада» к рассказу Сергея Ауслендера «Корабельщики»:

Сердце женщины — как море,
Уж давно сказал поэт.
Море, воле лунной вторя,
То бежит к земле, то нет [75].

Во втором поэтическом сборнике «Осенние озера» (1912) образ луны возникает лишь в цикле «Венок весен», построенном как изящное подражание классической персидской поэзии в ее лучших образцах и собранном из стихотворений, написанных в основном в форме газели (газеллы) с редифом (повторяющимися словами, завершающими четверостишие — в сущности двустишие¹⁰ — проходящими через все стихотворение). В трех из них луна нужна для характеристики лица возлюбленного (ср. распространенный эпитет лица — «луноликий», которое можно воспринимать, не как форму и не как цвет, но, скорее, как «сияние» и можно «перевести» как «прекрасноликий»¹¹) в момент томительного ожидания ночной встречи:

⁹ В Дневнике, однако, луна чаще всего упоминается как раз розового цвета.

¹⁰ В арабо-персидской метрике стих (бейт) состоит из двух рифмованных полустиший.

¹¹ Ср. яркий пример из прозы — повести Кузмина «Путешествие сера Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» (1910): «Лицо Алишара, ехавшего в пышной одежде на черной кобыле, почти скрытой

Покинь покой томительный, сойди сюда!
Желанный и медлительный, сойди сюда!
Собаки мной прикормлены, открыта дверь,
И спит твой стражник бдительный: сойди сюда!

<...>

Луною, что четырнадцать прошла ночей,
Яви свой лик слепительный, сойди сюда! [194–195];

Он пришел, угрозы тая, красный в красном,
И вскричал, смущенный, тут я: «Красный в красном!
Прежде был бледнее луны, что же ныне
Рдеют розы, кровью горя, красный в красном?» [202];

Влеком, что вал, веленьем воль предвечных,
Был тверд средь женских покрывал Искандер.
Ты — вольный вихрь, восточных врат воитель,
Воловий взор, луны овал, Искандер!

(«Каких достоин ты похвал, Искандер!..») [203].

Можно теперь привести примеры со словом «месяц» из ВВ (здесь исключительно как небесное светило):

Месяц милый нам задержит, и надолго, утра час, —
Ты о дне не ворожи, томной негой полоненный!
До утра перебирая страстных четок сладкий ряд,
На груди моей лежи, томной негой полоненный!
(«Острый меч свой отложи, томной негой полоненный...») [197];

Днем томлюсь я, ночью жаркою не сплю:
Мучит месяц сребролукий, стрел острей
(«Насмерть я сражен разлукой стрел острей!..») [198].

Наконец, пример из еще одной газели, не вошедшей в окончательный цикл ВВ, но очевидно написанной в то же время:

Мне ночью шепчет месяц двурогий всё о тебе.
Мечтаю, идя долгой дорогой, всё о тебе! [625].

Не богата (в интересующем нас разрезе) и третья поэтическая книга Кузмина «Глиняные голубки» (1914). Вот, например, стихотворение

под золотым чепраком, сияло, как луна в полнолуние, а надменные глаза глядели еще надменнее, чем прежде» (*Кузмин М. Избр. произв. / Сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. А. Лаврова и Р. Тименчика. Л., 1990. С. 410*).

«Судьба, ты видишь, сплю без снов...», включенное в цикл «Отдых». В нем содержится одно важное «признание», характерное для Кузмина, условно говоря, «дореволюционного» периода (если считать его выпусками поэтических сборников), а именно — предпочтение солнца луне:

Судьба, ты видишь: сплю без снов
И сон глубок.
По самой смутной из основ
Снует челнок.
И ткет, и ткет в пустой тени —
Узора нет.
Ты нити длинной не тяни,
О лунный свет!
Во власти влажной я луны,
Но я не твой:
Мне ближе — солнце, валуны
И ветра вой.
Сиявший позабыл меня,
Но он придет, —
Сухая солнечность огня
Меня зовет.
Затку я пламенный узор
(Недолго ждать),
Когда вернется прежний взор
И благодать! [252–253].

В остальном в ГГ обращение Кузмина к луне происходит в нейтральном контексте. Вот пример из стихотворения «Прогулка: (Картина С. Судейкина)»:

Для вас луна, что фонари... [268].

Однако, в том же стихотворении, чуть выше этих строк, обращенных к собачке возлюбленной — одновременно и упрека ей самой — присутствуют строчки, характеризующие самого лирического героя, где, кажется, в первый раз возникает столь важное впоследствии для Кузмина слово «сомнамбула»:

На зов обманчивой улыбки,
Я, как сомнамбула, бегу... [267].

Разумеется, в данном случае никаких «лунных» коннотаций не возникает — «как сомнамбула» значит здесь просто «в беспамятстве», «словно зачарованный», но само употребление слова показательно.

Или же в таком контексте (во 2-м стихотворении из цикла «Бисерные кошельки»):

Когда вы были на балконе,
Луна взошла на небосклоне
И озарила вас в трюмо
(«Я видела, как в круглой зале...»), [272].

В поэме «Новый Ролла» (третьей части ГГ) луна фигурирует также исключительно в своем «природном» качестве:

По струнам лунного тумана
Любви напев летит.
Опять, опять открылась рана,
Душа горит
[280; I ч. «Венеция», 3];

Как воздух полн морскими травами!
Луна взошла на свой зенит,
А даль старинными октавами,
Что Тассо пел еще, звенит)
[289; III ч. «Опять Венеция», 1];

Но уж давно взошла луна,
Когда вернулась она)
[293; III ч. «Опять Венеция», 6];

Недаром красная луна
В тумане сумрачном всходила
И свет тревожный наводила
Сквозь стекла темного окна)
[296; III ч. «Опять Венеция», 11].

В сборнике «Вожатый (1918)» в стихотворении «К Дебюсси» также присутствует луна, но, скорее, как реминисценция из его знаменитой пьесы «Clair de lune» («Лунный свет», 1890) (в свою очередь инспирированной одноименным стихотворением П. Верлена) — третьей части фортепианной «Бергамасской сюиты», нежели самостоятельный образ:

Какая новая любовь и нежность
Принесена с серебряных высот!
Лазурная, святая безмятежность,
Небесных пчел медвяный, легкий сот!
Фонтан Верлена, лунная поляна
И алость жертвенных открытых роз,
А в нежных, прерывающихся piano
Звенит полет классических стрекоз [317]¹².

В ряду природных явлений, создающих известное настроение, луна упоминается в стихотворении «Зима» («Близка студеная пора...») из цикла «Вина иголки»:

Так мокрая луна видна
Нам из окна,
Как будто небо стало ниже [318].

Интересную и, возможно, главную, хотя и скрытую роль — названа в самом конце — играет луна в стихотворении «Колдовство» (май 1917):

В игольчатом сверканьи
Занеженных зеркал —
Нездешнее исканье
И демонский оскал.
Горят, горят иголки —
Удар стеклянных шпаг, —
В клубах нечистой смолки
Прямится облик наг.

¹² В дневнике 1934 года содержится примечательное признание в любви к Дебюсси, приводим его в сокращении: «Я упиваюсь Дебюсси, не только как прекрасным искусством, но и как регулирующим и стимулирующим средством. Можешь сам себе нравиться, и жизнь твоя может казаться тебе прекрасной, современной и элегантной, когда играешь его. <...> Листва, влага, колокола, луна, снег, море, лето и поэзия, французская поэзия, поскольку она кельтическая и хрупкая, с античными и итальянскими реминисценциями, как сонеты Шекспира <...>. И потом он вернул мне поэзию, специально французскую. Какие слова, образы, звучности: Ronsard, Villon, Charles d'Orleans, Tristan l'Hermite, поставленные рядом Верлен и Малларме, — как достойные внуки <...>» (Кузмин М. Дневник 1934 года / Ред., вступ. статья и коммент. Г. Морева. СПб., 1998. С. 128).

Еще, еще усилье, —
Плотнится пыльный прах,
А в жилах, в сухожилиях
Течет сладельный страх.
Спине — мороз и мокро,
В мозгу пустой кувырк.
Бесстыдный черный отрок
Плясавит странный цирк.
Отплата за обиды,
Желанье — все в одно.
Душок асса-фетиды
Летучит за окно.
Размеренная рама
Решетит синеву...
Луна кругло и прямо
Упала на траву [330].

(Не предвещает ли слово в третьей строке — «нездешнее» — будущего названия сборника Кузмина — «Нездешние вечера» с его повышенным вниманием к значению луны?) Некие новые обертона смысла (т.е. влияния луны на человека) появляются и в заключительном разделе «Вожатого», поэме «Враждебное море»:

Море, марево, мать,
сама себя жрущая,
что от заемного блеска месяца
маткой больною бесится,
Полно тебе терзать
бедных детей,
бесполезность рваных сетей
и сплетенье бездонной рвани
называя геройством! [335—336].

Заканчивается же поэма метафорической жатвой (месяц заходит за морской горизонт):

И побледневший от жатвы ущербный серп
валится
в бездну, которую безумный Ксеркс
велел бичами высечь [336].

В сборнике «Эхо» (1921) упоминание луны звучит как литературно-музыкальная реминисценция из «Дон Жуана» («Чужая поэма»):

В осеннем сне то слово прозвучало:
«Луна взошла, а донны Анны нет!»
Сулишь ты мне конец или начало,
Далекий и таинственный привет? [395]

К этому можно добавить стилизации из цикла «Кукольная эстрада» — Пролог к сказке Андерсена «Пастушка и трубочист» и «Ноктюрн»:

Давно уж солнце закатилось,
Сквозь шторы светится луна,
Вот няня на ночь помолилась,
Спокойного желает сна [400];

Луна за облак скрылась,
Не вижу я ни зги.
Калитка... чу!.. открылась,
В аллее... чу!.. шаги! [401].

А также в стилизованной «Китайской песенке» — «Колыбельная», где луна выступает в ряду других небесных светил:

Спросили меня: «Что лучше:
Солнце, луна или звезды?» —
Не знал я, что ответить.
Солнце меня греет,
Луна освещает дорогу,
Звезды меня веселят [405].

Ситуация с отношением к луне (как чему-то подлинно значительному) меняется к сборнику «Нездешние вечера» (1921), на котором остановимся особо. Сборник объединяет стихотворения 1914–1921 годов. Луна упоминается здесь в очень значимых контекстах, что мы беремся показать ниже. Но для начала вернемся к самому названию НВ и к оформлению обложки сборника, выполненной М. В. Добужинским. Название «Нездешние вечера» овеяно, как кажется, каким-то мистическим смыслом. Но даже, если рассматривать их просто как вечера, присутствие луны придает им своеобразную «нездешность». А луна (в виде месяца) — буквально первый же образ, который в прямом смысле слова «бросается в глаза», когда видишь обложку Добу-

жинского (очевидно, обсуждавшуюся Кузминым хотя бы в самом общем виде с художником¹³). Здесь налицо несколько «планов» или «измерений»: странный урбанистический и одновременно экзотический пейзаж с высотными зданиями и пальмами, освещенный стилизованной луной (месяцем), парусный корабль в море. Кроме того, использован мотив лодки (внизу, у названия издательства), к нему мы еще вернемся. И вся эта картина дана как бы сквозь театральный портал, т.е. из воображаемого зрительного зала¹⁴.

Собственно, первый же цикл (всего их семь), которым открывается сборник, называется «Лодка в небе», что может рассматриваться как образ — месяц на небосклоне, чей образ довлеет всему циклу. Стихотворение «Как месяц молодой повис...» (1915) все посвящено переживанию рождения новой луны:

¹³ В том же году, что и НВ, вышла пьеса Кузмина «Вторник Мэри», также с обложкой Добужинского, в дальнейших планах сотрудничества было переиздание «Леска» (1922) Кузмина в оформлении Добужинского, но этот замысел не осуществился. Отметим, между прочим, место луны и в этих двух изданиях (смешанного характера, т.е. состоящих из прозаических и поэтических фрагментов). Во «Вторнике Мэри» это третий акт, в открывающем его стихотворном монологе шофера («Ах, луна ли, фонари ли, / Все один и тот же путь...», между прочим, любопытное совпадение предметов в этом монологе и в стихотворении «Прогулка» из ГГ, процитированном выше) и прозаическая ремарка в театральном представлении, где интрига (Коломбина — Пьеро — Арлекин) разворачивается при традиционной луне (Кузмин М. Вторник Мэри. Пг.: Петрополис, 1921. С. 29, 31). В «Леске» («Лирической поэме для музыки с объяснительной прозой в трех частях») в первой части, «Шекспировском леске», луна упомянута в поэтической части (4. «Интермеццо») и прозаическом отрывке (10. «Лунный свет»): «И лунный свет изливает свое традиционное, но еще не надоевшее красноречие над ивовым парком, над небывалым плодом столетней культуры, газоном, над рассадником высокой и белокурой молодежи <...>» (Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки. С. 99, 101). Между прочим, следующий, уже поэтический фрагмент, завершающий эту часть и названный «Колыбельная песня», также начинается примечательным образом: «Блестят кастрюлей крыши, / Погасли все огни...». Нам представляется, что «кастрюльный» блеск придает крышам именно луна.

¹⁴ Можно сказать, что сближение образов месяца и лодки (челна) имплицитно присутствует (несмотря на разницу форм в данном случае) еще в стихотворении «Зачем луна, поднявшись, розовеет...» из цикла «Любовь этого лета», вошедшем в книгу «Сети» (см. выше).

Как месяц молодой повис
Над освещенными домами!
Как явственно стекает вниз
Прозрачность теплыми волнами!
Какой пример, какой урок
(Весной залога сердце просит)
Твой золотисто-нежный рог
С небес зеленых нам приносит?
Я трепетному языку
Учусь апрельскою порою.
Разноречивую тоску,
Клянусь, о, месяц, в сердце скрою!
Прозрачным быть, гореть, манить
И обещать, не обещая,
Вести расчисленную нить,
На бледных пажитях мерца! [411].

Герой учится «трепетному языку» нарождающейся (в апреле¹⁵) луны («Прозрачным быть, гореть, манить...»). Эту тему продолжает главное стихотворение цикла «Лодка в небе» — «Новолунье» (1916):

Мы плакали, когда луна рождалась,
Слезами серебристый лик омыли, —
И сердце горестно и смутно сжалось.

И в самом деле, милый друг, не мы ли
Читали в старом соннике приметы
И с детства суеверий не забыли?

Мы наблюдаем вещие предметы,
А серебро пророчит всем печали,
Всем говорит, что песни счастья спеты.

¹⁵ О значении «апреля» в творчестве Кузмина см. нашу работу «Отчалил золотой апрель...» (в печати). Важное свидетельство значимости для Кузмина новолунья (к тому же апрельского) находим и в прозе. Так, «Подвиги Великого Александра» завершаются следующей фразой: «Умер <Александр> на тридцать третьем году жизни, в апрельское новолуние, основав двенадцать Александрий и оставив немеркнущую славу во всех племенах и веках» (Кузмин М. Избр. произв. / Сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. А. Лаврова и Р. Тименчика. Л., 1990. С. 395).

Не лучше ли, поплакавши вначале,
Принять, как добрый знак, что милой ссорой
Мы месяц молодой с тобой встречали?

То с неба послан светлый дождь, который
Наперекор пророческой шептунье
Твердит, что месяц будет легкий, спорый,

Когда луна омылась в новолунье [414—415].

Кажется, это стихотворение не привлекало специального внимания исследователей. Прежде всего бросается в глаза его структура — пять трехстрочных строф («цепные терцины») с однострочной кодой, заставляющая вспомнить опыты «Осенних озер» в эпоху освоения Кузминым сложных итальянских, французских и провансальских стихотворных форм. Кроме того, отметим одну деталь. В стихотворении дважды употреблен глагол «омывать (-ся)», который можно воспринимать и в прямом, и в переносном смысле. Не было ли тут у Кузмина (бывшего гимназиста и будущего переводчика Апулея) безотчетного припоминания (по созвучию) латинских слов — существительного “Iu-na” и глагола “luo (luere)” — «омывать», «очищать»? В стихотворении лики и свойства луны представлены, хотелось бы сказать, с удивительной полнотой. Позволим себе (всегда ущербный, но просящийся в данном случае) прозаический пересказ: «Мы плакали при виде нарождающейся луны <от красоты картины> и от страха перед чем-то неведомым, что традиционно принято считать дурными свойствами луны <и нет ли тут конца нашей любви?>. Но да будут знаки, посланные нам свыше, благоприятными для нас, а дурное мы осмыслим, как временное омрачение наших отношений, уже минувшее. А лунный свет обещает нам новый месяц <не лунный, а календарный> нашей жизни, которая будет легкой (счастливой)».

Интересно и другое стихотворение 1920 года, также (как и приведенное выше) написанное в схожей форме:

По-прежнему воздух душист и прост,
По-прежнему в небе повешен мост,
Когда же кончится постылый пост?

Когда же по-прежнему пойдем домой,
Когда успокоимся, милый мой?
Как жались мы тесно жалкой зимой!

Как стыла и ныла покорная кровь!
Как удивленно хмурилась бровь!
И теплилась только наша любовь.

Только и есть теперь одни мечты,
Только и есть теперь Бог, да ты,
Да маленький месяц с желтой высоты.

Месяц квадратит книги да пол,
Ты улыбнешься, опершись на стол...
Какую сладкую пустыню я нашел! [416]

Здесь интересен образ месяца-моста, более у Кузмина не встречающийся. Идущее вслед за этим стихотворение того же времени «Это все про настоящее, дружок...» содержит неожиданный образ луны (месяца):

Это все про настоящее, дружок,
Про теперешнее время говорю.
С неба свесился охотничий рожок,
У окна я, что на угольях, горю... [416].

Второй цикл НВ называется «Фузий в блюдечке». Цикл назван очевидно по его первому стихотворению, где как бы представлено чаепитие, но ради описания пейзажа на чайном блюде, мы же отметим не обязательную, но возможную ассоциацию — сама форма блюда коррелирует с формой луны в ее полной фазе.

В том же цикле в стихотворении «Тени косыми углами...» фиксируем строчку «Простенький месяц встал» [399]. В еще одном из стихотворений цикла — «Античная печаль» — имеется в виду месяц (хотя, вероятно, возможны и иные толкования):

Смолистый запах загородью тесен,
В заливе сгинул зеленистый рог [421].

Особенную сложность для понимания представляет стихотворение «Белая ночь» (1917) — образ неназванного светила позволяет с одинаковой вероятностью предполагать и солнце, и луну¹⁶, на этом держится его внутреннее напряжение:

¹⁶ Некоторую двойственность в этом же смысле оставляет и более отчетливый образ солнца в стихотворении «Пейзаж Гогена» (второй): «Красное дно кастрюли / Полно тебе блеснуть» [421].

Загоризонтное светило
 И звуков звучное отсутствие
 Зеркальной зеленью пронзило
 Остекленелое предчувствие.
 И дремлет медленная воля —
 Секунды навсегда отстукала, —
 Небесно-палевое поле —
 Подземного приемник купола.
 Глядит, невидящее око,
 В стоячем и прозрачном мреяньи.
 И только за небом, высоко,
 Дрожит эфирной жизни веянье.

Разнообразные оттенки «лунности» встречаем в 5-м, 6-м и 7-м циклах НВ — «София. Гностические стихотворения (1917—1918)», «Стихи об Италии (1919—1920)» и «Сны» соответственно.

Любопытно, что в первом же стихотворении «София» возникающий с самого начала образ лодки двоятся: это и лодка, на которой Мудрость-София вершит свой путь, и — одновременно — лодка-месяц, образ, привычный нам по первым циклам и столь характерный для НВ в целом:

В золоченой утлой лодке
 По зеленому пространству,
 По лазури изумрудной
 Я ждала желанных странствий.
 И шафранно-алый парус
 Я поставила по ветру...

Заметим, что вся образность этого «гностического стихотворения» противоречива — как сложно представить себе такой месяц, так трудно вообразить шафранно-алый цвет паруса (правда, парус этот волшебный и, вероятно, способен произвольно менять свой цвет).

Так в первом стихотворении цикла, а в последнем, «Гермес», присутствуют более простые по смыслу строчки:

Ныряет двурогий месяц
 В сетке акаций.

То есть лирический герой видит луну в определенной «позиции» — из-за кустов акации, сидя на берегу Нила. А далее в этом же стихотво-

рении происходит своего рода игра с образом лодки (уже не месяца) — Кузмин будто специально дразнит нас, неожиданно снимая уже возникшие ассоциации.

В цикле «Стихи об Италии» луна выступает в своем обычном качестве — ночного светила, но атмосфера, создаваемая в том числе и луною, тем не менее, загадочна:

И луч зеленый побежит,
Как и теперь, как и теперь...
<...>
Лунный столб в воде дробится,
Пусто шарит по кустам
(«Пять») [444].

Следующее стихотворение, «Озеро Неми», все построено на образах луны, ее свойств: неустойчивости, призрачности, смутности и т. п.:

Занерейдил ирис Неми,
Смарагдным градом прянет рай,
Но о надежде, не измене,
Зелено-серый серп, играй.
И словно лунный луч лукавы
(Твой петел, Петр, еще не стих!),
Плывут гадательные славы
В пленительных полях твоих.
Сребристый стелет лен Селена
По влажным, топистым лугам...
Светло-болотистого плена
Тяжелый кружит фимиам.
Под кипарисами бездомно
Белеют мрамором гроба.
«Италия!» — темно и томно
Поет далекая труба [445—446].

В других стихотворениях цикла образность много проще, например, в стихотворениях «Венеция» и «Ассизи»:

Кофей стынет, тонкий месяц
В небе лодочкой ныряет [448];

Месяц молочный спустился так низко,
Словно рукой его можно достать.

<...>

В лодке зеленой сестрица луна [451].

Образ «сестрица луна» (sora Luna) взят, как понятно из контекста, из знаменитого «Il cantico delle creature» св. Франциска Ассизского. Кузмин добавляет к нему свою деталь — зеленую лодку, в оригинале отсутствующую.

Есть в цикле и не прямые упоминания луны, а, скорее, метафорические уподобления, например, в стихотворении «Италия»:

Сомнамбулически застыли
Полуоткрытые глаза... [453]

В 7-м, заключительном цикле НВ «Сны» (названном так по третьему стихотворению цикла «Стихи об Италии») упомянем два текста. Стихотворение «Озеро» (как, кстати, и другое озеро — «Озеро Неми») напоено какой-то мистической призрачностью:

Месяц (всегда этот месяц!) повис
Рожками вниз,
Как таинственный мага брелок...

Эта картина рождает другую:

Прозрачный, фиалковый сон,
Жидкого фосфора мреянье [456].

В стихотворении «Рождение Эроса» слово «лунный» использовано как эпитет росы:

Зеркально млеют небеса.
Предлунная в траве роса
Туманит струи вод текучих [459].

Отметим, что для последних стихотворений, начиная со «Стихов об Италии», основной цвет луны, скорее, зеленый, хотя и не всегда. Таким образом, в сборнике НВ содержится не менее пятнадцати упоминаний луны, ее формы, качеств или свойств, а три или четыре стихотворения из этих пятнадцати прямо ей посвящены.

Сборник «Параболы» (1923) включает в себя стихи, написанные в 1921—1922 годах, и разбит автором на восемь циклов. Среди них, как обычно бывает у Кузмина, есть тематические объединения (например, 4. «Путешествие по Италии») или целая поэма (7. «Пламень

Федры»). В отношении нашей темы можно сказать, что по сравнению с НВ «Параболы» характерны убыванием сущностной «лунности». Приведем несколько примеров:

В раскосый блеск зеркал забросив сети,
Склонился я к заре зеленоватой,
Слежу узор едва заметной зыби, —
Лунатик золотеющих озер! [468]

Лунатик в данном случае не столько синоним «сомнамбулы», сколько метафорическое обозначение состояния созерцательности, завороченности. Так и в следующем стихотворном примере нет ничего специфически лунного: величественная Изида, собирающая в Ниле по частям тело Осириса (и уподобленная жнице, низко и часто наклоняющейся за колосьями), ищет их ночью при свете луны, потому Нил назван лунным:

Жница ли, подземная ль царица
В лунном Ниле собирает рожь?
У плотин пора остановиться, —
Руку затонувшую найдешь...
(«Поля, полольщица, поли!..») [477]

В стихотворении «Ариадна» лунный серп «вещий» очевидно потому, что предвещает брошенной Тесеем Ариадне скорую встречу с Дионисом:

Все ясней в заре туманной
Золотеет вещий серп [482].

Гораздо более сложной образностью обладает стихотворение «Сумерки»:

Наполнен молоком опал,
Залиловел и пал бесславно,
И плачет вдаль с унылых скал
Кельтическая Ярославна.
Все лодки дремлют над водой,
Второй грядюю спят на небе.
И молится моряк седой
О ловле и насущном хлебе.
Колдунья гонит на луну
Волну смертельных вождений.

Grand Saint Michel, protège nous!
Сокрой от сонных наваждений! [483]

Здесь атмосфера наступающих сумерек вызывает к жизни, с одной стороны, призрачные природные явления — мы видим озеро в предвечерний час, когда небо и вода обмениваются своими цветом и свойствами, всё это рождает зыбкую картину отражений, где рыбацьи лодки как бы дважды отражаются — в воде и в сумеречном небе¹⁷. (Не является ли первый образ — «наполнен молоком опал» именно изображением луны, данной не одномоментно, а как бы во времени? — «залиловел и пал бесславно»?¹⁸) С другой стороны, мы наблюдаем рождение «сонных наваждений» (заклинаний, магических действий): плач Изольды на скале («кельтической Ярославны»), молитву рыбака (едва ли не галилейского), заговор-ворожба колдуньи (античной Гекаты?) на луну — любовное заклинание (ср. ниже: «Вожделенья полнолуний...» в стихотворении «Венецианская луна»), а также рефрен «Полной луны сила!» в стилизации заговора на луну «Крашены двери голубой краской...»). Завершением стихотворения становится молитва Св. Архистратигу Небесных Сил Архангелу Михаилу — Небесному покровителю самого Кузмина.

Значительно проще обстоит дело с двумя стихотворениями («Коллизей» и «Венецианская луна») из цикла «Путешествие по Италии», здесь все более или менее прозрачно:

¹⁷ Отметим попутно стремление (очевидное в некоторых текстах НВ) создать некие параллели (своего рода, «косые соответствия», как сказано в поэтическом вступлении к «Параболам») между лодками «земными» (морскими) и лодками «небесными», т. е. лунной, лунами.

¹⁸ Можно предположить, что «опал» луны «залиловел» от соприкосновения с сумрачным или вечерним небом. Ср., кстати, любопытную переключку с «лиловым» (но без обмена качествами) из прозы («Повесть об Елевсиппе, рассказанная им самим»): «Впрочем, мы не доезжали даже до ближайших безлесных и безлюдных островков, которые манили меня и о которых я мечтал, засыпая на коленях у старой Манто на пороге нашего дома, смотря на туман над морем, из-за которого выплывала луна, оранжевая, на лиловом небе» (Кузмин М. Проза: в XII т. Т. I—IX / Вступ. ст., ред. и примеч. В. Ф. Маркова. Т. II: Вторая книга рассказов. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984. С. 84)). Кроме того, «опал» луны в «Сумерках» есть одновременно и «овал» луны, хотя не названный, но фонетически подготовленный глаголом «залиловел».

Лунный свет на Колизее
Видеть (стоит una lira)
Хорошо для forestieri
И скитающихся мисс [490];

Вождельня полнолуний,
Дездемона светлица...
И протяжно, и влюбленно
Дух лимонный вдоль лагун...
Заигралась зеркалами
Полусонная царевна,
Лунных зайчиков пускает
На зардевшее стекло [490—491].

Редкий пример сравнения с лунной видим в стихотворении, включенном в цикл 6. «Вокруг»:

Сквозь розовый утром лепесток посмотреть на солнце,
К алой занавеске медную поднести кадильницу —
Полюбоваться на твои щеки.
Лунный луч чрез желтую пропустить виноградину,
На плоскогорья уединенное встретить озеро —
Смотреться в твои глаза.
Золотое, ровное шитье — вспомнить твои волосы,
Бег облаков в марте — вспомнить твою походку,
Радуги к небу концами встали над вертящейся
мельницей — обнять тебя [504].

Как видим, каждой черте возлюбленного или части его тела подобрано сравнение (иногда неожиданное), глаза же характеризованы совсем особым образом, и часть (именно первая часть) изысканного сравнения — это лунный луч, пропущенный сквозь желтую виноградину.

Последние три примера опять традиционны, луна упоминается как луна. Первый пример — из стихотворения, названного «Иона» в содержании сборника:

Я не мажусь снадобьем колдуний,
Я не жду урочных полнолуний,
Я сию на берегу,
Тихий домик стерегу
Посреди настурций да петуний [508].

Пролог, написанный Кузминым к переводу «Зеленой птички» К. Гоцци, — пример совмещения пейзажа и театральной сцены:

В поверхности зеркальной
Пропал луны топаз,
И веется рассказ
Завесой театральной [498].

Наконец, в черновом варианте нескольких строк стихотворения «— А это — хулиганская, — сказала» («Мы на лодочке катались...»), приведенном Н. А. Богомоловым в его комментарии к этому тексту, также встречается луна (месяц):

И я на лодочке катался,
Не греб, а сладко целовался,
И месяц медленно качался
Над нами в летней синеве [755].

В поэме «Сестрорецк» (1923), написанной как стихотворные подписи к гравюрам Е. А. Левинсона (будущий известный советский архитектор, начинавший как художник-график), изображение XIX сопровождается следующим текстом:

Не изменилась и луна,
ни «он», ни вечная «она».
Осталось в прежнем все порядке;
как будто кто ее позвал,
луна уж кажет свой овал,
и блеск, испытанный и гладкий,
кладет на пенных волн черту
и на влюбленную чету¹⁹.

Теперь отметим два написанных в феврале 1923 года стихотворения (в которых луна играет важную роль), не вошедших в сборники.

¹⁹ Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки. С. 120—121. Планировавшееся издание 1924 года (по заказу бальнеологического института в Сестрорецком Курорте) не было осуществлено, а сохранилось в корректурных листах. Кроме этого корректурного экземпляра, хранящегося в архиве и недавно опубликованного, сохранилось несколько машинописных текстов — первоначальных вариантов с разным количеством «подписей», по одному из таких текстов осуществлена публикация, на которую мы ссылаемся (в окончательном тексте этого стихотворения нет).

Крашены двери голубой краской,
Смазаны двери хорошо маслом.
Ночью дверей не слышно,
Ночью дверей не видно...

Полной луны сила!

Золото в потолке зодиаком,
Поминальные по полу фиалки,
Двустороннее зеркало круглеет...
Ты и я, ты и я — вместе —

Полной луны сила!

Моя сила на тебе играет,
Твоя сила во мне ликует;
Высота медвяно каплет долу,
Прорастают розовые стебли...

Полной луны сила! [651—652]

В этом стихотворении луна — подлинная героиня, все подчиняется ей, а поскольку событийного ряда как такового нет, она, можно сказать, управляет состояниями, отчасти призрачными, нереальными. В отличие от этого стихотворения, целиком «лунного», следующее только питается ее, луны, токами. А начинается оно с образа месяца, данного через примечательный троп — «гипаллага» (не серп заменяет месяц, а как бы наоборот, — совершенно очевидно, что зазубренным может быть серп, которому уподобляется довольно часто в литературе луна в своей ранней фазе, т. е. месяца):

В осеннюю рваную стужу
Месяц зазубренный падает в лужу.
Самоубийцы висят на кустах
В фосфорических, безлюдных местах.
Клочки тумана у мерклых шпор...
Словно выпит до дна прозрачный взор...
Без перчаток руки слабы и белы.
Кобылка ржет у далекой скалы.
Усталость, сон, покой... не смерть ли?
Кружится ум, как каплун на вертеле.

Рожок, спой

Про другой покой!

Как пляшут лисы

Под ясной луной...

Полно лая и смеха
Лесное эхо...
Грабы и тисы —
Темной стеной!
Галлали! Галлали!
Учись у Паоло Учелло!

Но разве ты сам не знаешь,
Что летучи и звонки ноги,
Быстры снеговые дороги,
Что месяц молодой высок,
Строен и тонок юный стрелок,
Что вдовство и сиротство — осени чада,
Что летней лени мужам не надо,
Что любви нам ржанье и трубная трель
И что лучшее слово изо всех: «Апрель!» [652—653].

Интересно, что с вычурным образом месяца в начале стихотворения соседствуют (в середине и конце) совершенно прозрачные образы луны (месяца). Таким образом луна выступает как смысловая ось всего текста.

В поэтическом сборнике (фактически цикле из двенадцати стихотворений) «Новый Гуль» (1924) луна упоминается всего один раз, в восьмом стихотворении:

Я мог бы!.. мертвые глаза
Стеклянятся в прорезах узких,
И ни усмешка, ни слеза
Не оживят их отблеск тусклый...
Целую... ближе... грудь тепла...
Ни содрогания, ни пульса...
Минута в вечность протекла...
Непререкаемо искусство!
Я мог бы!.. в комнате своей
Встаете Вы. Луна ущербна.
Сомнамбулических очей
Недвижен взгляд. Утихло сердце —
Проспект, мосты, и сад, и снег —
Все мимо... Незаметно встречных...
Автоматический свой бег
Остановили... Дверь и свечи...

Я мог бы, мог!.. Напрасный бред!
Надежде верить и не верить,
Томительно ловить ответ
В твоих глазах прозрачно серых,
Взлетать и падать... Жар и лед...
Живое все — блаженно шатко. —
Таких восторгов не дает
Каббалистическое счастье [525—526].

Мы неспроста привели все стихотворение целиком, здесь обращает на себя внимание связь строчек «Луна ущербна» и «Сомнамбулических очей / Недвижен взгляд». Каббалистическое счастье мы рискнули бы «перевести» как «магическое», «наколдованное», «заданное» — в противовес «живому», «непредсказуемому». Конечно, это стихотворение — описание не действия, а состояния (быть может, даже сна, или воспоминания как сна), но примечательно, что луна играет тут, хотя и фоновую, но важную роль.

К циклу «Новый Гуль» примыкает не публиковавшееся при жизни Кузмина стихотворение «Ко мне скорее, Теодор и Конрад!..» (в ряду других стихотворений, посвященных Л. Л. Ракову), где, между прочими, есть строчка «Сомнамбулы сладчайшее безумье...», как бы предвосхищающая «сомнамбулический» сюжет (с Чезаре — Конрадом Фейдтом) — одну из основных линий поэмы (цикла) «Форель разбивает лед» (1925).

Между этим стихотворением и временем сочинения поэмы «Форель разбивает лед» хронологически присутствует еще одно стихотворение (датированное 18 декабря 1924 года), очень своеобразное и по содержанию, и по метрической структуре, начинающееся строчками «Злой мечтательный покойник / Держит жизнь мою в плену». Приведем начало третьей строфы:

Только снятся новолунья
В золотом шитье вельмож...²⁰

Напомним, что новолунье для Кузмина (как видно из стихов, вошедших в НВ) какой-то особый, важный рубеж, здесь, в этом фантазмагорическом стихотворении, этот образ возникает как своего рода сполохи сознания.

Наконец последний поэтический сборник «Форель разбивает лед» (1929), как и НВ, весьма содержателен в отношении луны и ее свойств.

²⁰ Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки. С. 123.

В первом цикле (поэме), по которому и назван весь сборник, луна участвует в характеристике, сущностно важной для всего произведения в целом, можно сказать, эти несколько строк задают тон одной из сюжетных линий всей поэме:

Я был на спиритическом сеансе,
Хоть не люблю спиритов, и казался
Мне жалким медиум — забитый чех.
В широкое окно лился свободно
Голубоватый леденящий свет.
Луна как будто с севера светила:
Исландия, Гренландия и Тулэ,
Зеленый край за паром голубым...
[533; Первый удар]²¹

Не забудем и того обстоятельства, что один из главных героев — сомнамбула (т. е. лунатик) Чезаре.

Упоминание луны в «Двенадцатом ударе», завершающем стихотворении цикла, как бы окаймляет поэму (можно в общем контексте понять отсутствие луны как отсутствие раздражителя, возбудителя беспокойства, может быть, оттого вся картина последнего стихотворения так прозрачна и легка):

Нету слов, одни улыбки,
Нет луны, горит звезда —
Измененья и ошибки
Протекают, как вода [545].

В следующем цикле, «Панорама с выносками» (1925), 3-е стихотворение «Мечты пристыжают действительность» содержит образ «двурогого» месяца (встречающегося у Кузмина в четвертый, кажется, раз), предельно здесь заостренного по форме поэтического высказывания:

По следам науки строгой
Не излечит и Асклепий,
Если висельник двурогий
Заберется вам в глаза [547].

В цикле «Пальцы дней» (1925) луне посвящено одно только стихотворение, но оно очень важно в общем ряду «лунных» стихотворений Кузмина, так как демонстрирует ее природу в понимании «поздне-

²¹ Ср. также ниже: «Я встал, шатаюсь, как слепой лунатик...» (ст. 35).

го» Кузмина. Первое стихотворение (первый день цикла «Пальцы дней») называется понедельник (день, традиционно посвященный луне, что как бы подчеркивается в параллельном названии):

1. Понедельник / Луна

Прикосновенье лунных пальцев...
Вставай, лунатик, в путь-дорогу.
Дорога — чище серебра,
Белеет Ева из ребра,
Произрастают звери, птицы,
Цветы сосут земную грудь.
Все, что свечой в субботу снится,
Ты можешь в небо окунуть.
Закладка. Радуга. Молебен.
Ковчег строгают старый Ной,
И день простой уже не беден —
Играет радостью иной.
В окошко зорю мирозданья
Пронзает школьникам петух.
О, первых почек клейкий дух,
О, раннее в росе свиданье! [556]

Здесь, несмотря на некоторый герметизм, все начало стихотворения, связанное с луной, довольно прозрачно — во всяком случае, в изобразительном плане возникает образ струящегося серебристого лунного света, и тем открывается неделя от первого, лунного, дня.

Но подлинным апофеозом «лунности» отмечен в книге предпоследний цикл «Для Августа» (1927). Значение луны для этого цикла уже было отмечено В. Ф. Марковым: «В “Для Августа”, где переплетаются две истории, биографическая и фильмовая, основной мотив — луна, и в повествование, ведущееся на необычном для Кузмина низком, даже “грязном” плане, вкрапливается то и дело план высокий»²².

Для нас интересны 2-е, 8-е и 9-е стихотворения цикла.

2. Луна

А ну, луна, печально!
Печатать про луну

²² Кузмин М. Собрание стихов: в 3 т. Т. III: Несобранное и неопубликованное / Сост., вступ. статья, подгот. текста и коммент. Дж. Мальмстада и В. Маркова. München: Wilhelm Fink, 1977. S. 394.

Считается банально²³,
Не знаю почему.
А ты внушаешь знание
И сердцу, и уму:
Понятней расстояние
При взгляде на луну,
И время, и разлука,
И тетушка искусств —
Оккультная наука,
И много разных чувств.
Покойницкие лица
Ты милым придаешь,
А иногда приснится
Приятненькая ложь.
Без всякого уменья
Ты крыши зеленишь
И вызовешь на пенье
Несмысленную мышь.
Ты путаешь, вещаешь,
Кувыркаешь свой серп
И точно отмечаешь
Лишь прибыль да ущерб.
Тебя зовут Геката,
Тебя зовут Пастух,
Коты тебе оплата
Да вороной петух.
Не думай, ради Бога,
Что ты — хозяйка мне, —
Лежит моя дорога
В обратной стороне.
Но, чистая невеста
И ведьма, нету злей,
Тебе найдется место
И в повести моей [562—563].

²³ Ср. любопытное место из дневника (запись 1 сентября 1925 г.): «Луна вдруг вползла. Ужасно банально, но действует на меня всегда волшебным» (цит. по неопубликованному тексту, приготовленному для публикации Н. А. Богомоловым и С. В. Шумихиным).

Осмелимся теперь, после приведения всех интересующих нас частей цикла, несколько дополнить определение В. Ф. Маркова. Мы ощущаем Луну (по крайней мере в этом, первом стихотворении, может быть, самом значительном в списке «лунных» стихотворений Кузмина) довольно отчетливо как одно из действующих лиц повествования. Лицо Луны меняется в диапазоне от кротости до демонизма. (Не напоминает ли нам, кстати, характеристика «ведьма, нету злей» (и «тебя зовут Геката») более раннего образца — «Колдунья гонит на луну / Волну смертельных вожелений» («Сумерки» из «Парабол»), который мы склонны рассматривать как важный для Кузмина образ? При определенном взгляде, можно предположить, что Кузмин дает в своем первом (а фактически вступительном) стихотворении некий катехизис «лунатика». Восьмое (второе «лунное»), как и девятое — уже сюжетны (т. е. это своего рода откат после кульминации) и целиком подпадают под характеристику В. Ф. Маркова.

8. Луна / 2-ое

Луна! Где встретились!.. сквозь люки
Ты беспрепятственно глядишь,
Как будто фокусника трюки,
Что из цилиндра тянет мышшь.
Тебе милей была бы урна,
Руины, жалостный пейзаж!
А мы устроились недурно,
Забравшись за чужой багаж!
Все спит; попахивает дегтем,
Мочалой прелой от рогож...
И вдруг, как у Рэнбо, под ногтем
Торжественная щелкнет вошь.
И нам тепло, и не темно нам,
Уютно. Качки нет следа.
По фантастическим законам
Не вспоминается еда —
Сосед храпит. Луна свободно
Его ласкает как угодно,
И сладострастна, и чиста,
Во всевозможные места.
Я не ревнив к такому горю:
Ведь стоит руку протянуть —

И я с луной легко поспорю
 На деле, а не как-нибудь!
 Вдруг... Как?.. смотрю, смотрю... черты
 Чужие вовсе... Разве ты
 Таким и был? И нос, и рот...
 Он у того совсем не тот.
 Зачем же голод, трюм и море,
 Зубов нечищенных оскал?
 Ужели злых фантазмагорий,
 Луна, игрушкой я стал?
 Но так доверчиво дыханье
 И грудь худая так тепла,
 Что в темном, горестном лобзаньи
 Я забываю все дотла [568].

Тем не менее, парадоксальным образом, это стихотворение чем-то близко стихотворению «Новолуние» (НВ), несмотря на всю разницу в эстетическом ракурсе, если можно так сказать, а именно как примичение после возникшей (было) ссоры, а руководит настроениями героев и в том, и в другом варианте. 9-е стихотворение как бы примыкает к 8-му, продолжая сюжетную линию, но надо сказать, что кончается цикл «Апофеозом» (10-е стихотворение), уже абсолютно несюжетным, а, как всякий апофеоз, отрывающем нас от земли.

9. Ты / 3-е

— Вы мне не нравитесь при лунном свете:
 Откуда-то взялись брюшко и плешь,
 И вообще, пора бы шутки эти
 Оставить вам, — Голландия скучна!
 — Но, детка, вы же сами захотели
 Остановиться в этом городке.
 Не думал я, что в столь прелестном теле
 Такой упрямец маленький сидит.
 — Вы лишены духовных интересов.
 Что надо вам, легко б могли найти
 В любом из практикующих балбесов!
 А я... а я... — Брюссельская капуста
 Приправлена слезами. За окном
 На горизонте растушеван густо
 Далекий дождь...

В глазах плывет размытая фиалка, —
Так самого себя бывает жалко!
— Вы сами можете помочь невзгодам,
Ведь дело не в Голландии, а в вас!
— Нет, завтра, завтра, первым пароходом!
А вас освобождаю хоть сейчас! —
Забарабанил дружно дождь по крышам,
Все стало простодушней и ясней.
Свисток теперь, конечно, мы услышим,
А там посмотрим. «Утро вечера мудреней» [569].

Итак, повторим, что функции луны во всех ее фазах, образах и действиях в поэзии Кузмина довольно многообразны, причем традиционная «романтическая» атмосфера сравнительно редка. Гораздо более значим для поэта образ новой луны — месяца, своего рода лодки из «нездешнего» мира в реальный — образ намеренно несколько размытый (как все нездешнее). Значительное место в поэтическом корпусе Кузмина занимает и то безотчетное влияние, которым обладает луна над состоянием и поступками человека (почти все стихотворения с упоминанием «лунатиков», «сомнамбул» подтверждают это).

Открытым остается вопрос о литературных влияниях (конечно, в рассматриваемой плоскости)²⁴. И тут есть одна очевидная, на наш взгляд, параллель, которой мы и закончим наш компендиум.

Мы начали свои заметки с цитаты из дневника: «Луна светит, как у Апулея». Что это значит? Апулей, конечно, — это фигура речи, имеется в виду его роман «Метаморфозы, или Золотой осел», но какой именно фрагмент? Заинтересованному читателю не составит никакого труда найти то место — одно из самых красочных во всем произведении — которое имел в виду Кузмин, оставляя свою запись. Это начало 11-й (заключительной) книги «Золотого осла» — явление главному герою Исыды (ставшее ему спасением и духовным просветлением):

1. Почти около первой ночной стражи пробужденный внезапным священным трепетом, вижу я необыкновенно сияющий полный

²⁴ Было бы соблазнительно искать неких смыслов и переключек с известной книгой В. В. Розанова «Люди лунного света: Метафизика христианства», которую Кузмин вероятнее всего читал (в одном из двух ее изданий 1912 или 1913 гг.). И не мог ли он, хотя безотчетно, связывать с луной некоторые смысловые обертоны, которые были столь важны для Розанова и его концепции? Это представляется возможным, но все же маловероятным.

диск блестящей луны, как бы возникающий из морских волн. Видя вокруг себя благоприятную немую тайну глубокой ночи, зная что высокое владычество верховной богини простирается на все человеческие дела и даже может руководить провиденьем, что соотносятся с изменениями ее сиянья домашние и дикие звери, бездушные предметы и даже божественные явления, что все тела на земле, на небе, на море соотносительно ее возрастанию возрастают, согласно ее ущербанию ущербают, замечая, что и моя судьба, насытившись столькими несчастьями, дает мне надежду хотя бы и на запоздалое спасение, — решил я обратиться с молитвой к величественному образу божеского присутствия. Сбросив с себя ленивое оцепенение, я весело вскакиваю и, желая раньше подвергнуться очищению, седмижды погружаю свою голову в морскую влагу, так как число это еще божественным Пифагором признано было наиболее подходящим для религиозных обрядов. Затем, обратив к богине орошенное слезами лицо, так начинаю:

2. — Владычица небес, — будь ты Церера, первородная мать злаков, что на радостях от обретенья дочери, упразднив звериное питание древними желудями, установив более мягкую пищу, теперь Элевсинскую землю охраняешь, — будь ты Венера небесная, что рождением Амура первобытную вражду полов примирила и, навеки произведя продолжение рода человеческого, в священном Пафосе, морем омываемом, пребываешь, — будь сестрою Феба, что на благодетельную помощь приходишь во время родов, и стольких народов возрадившая в преславном Эфесском святилище чтишься, — будь Прозерпина, лаем страшная, что триликим образом своим набег привидений смиряешь и, властвуя над подземной обителью, по различным рошам бродишь, различные поклоненья принимая, слабым светом освещающая наши стены и влажными лучами питающая веселые посевы и во время отсутствия солнца распределяющая нам заемный свой свет, — как бы ты ни именовалась, каким бы образом, под каким бы ликом ни надлежало чтить тебя, — в последних невзгодах ныне приди ко мне на помощь, судьбу шатающуюся поддержи, прекратив жестокие беды, пошли мне отдохновение и покой; достаточно было страданий, достаточно было скитаний! Совлеки с меня четвероногого животного образ, верни меня лицезрению близких, к моему возврати меня Луцию! Если же гонит меня неумолимой жестокостью какое-нибудь божество, оскорбленное мною, пусть мне хоть смерть дана будет, если жить не дано.

3. Излившись таким образом в молитве с присовокуплением жалостных пеней, снова опускаюсь я на прежнее место и утомленную душу мою обнимает сон. Но не успел я окончательно сомкнуть глаза, как вдруг из глубины моря появляется божественный образ, способный внушить уважение самим небожителям. Затем мало-помалу из пучины морской лучезарное изображение и всего туловища предстало моим взорам. Попытаюсь передать и вам дивное это явление, если позволит мне рассказать бедность слов человеческих, или если само божество ниспошлет мне дар живописать богатое это роскошество.

Прежде всего густые длинные волосы, незаметно на пряди разбросанные, свободно и мягко рассыпались за божественной шеей; макушку стягивали всевозможные пестрые цветы, причем как раз посередине лба круглая пластинка излучала свет, словно зеркало или само отражение луны. Слева и справа круг завершали поднявшиеся аспиды, положенные поверх хлебных колосьев. Тело ее облекал многоцветный виссон, то белизной сверкающий, то оранжевым, как цвет шафрана, то пылающий, как алая роза. Но что больше всего поразило мне зрение, так это чернейший еще плащ, отливавший темным блеском. Обвившись вокруг тела и переходя на спине с правого бедра на левое плечо, как римские тоги, он свешивался густыми складками, по краям обшитыми бахромою.

4. По краям в виде фона вытканы были блистающие звезды, а посреди них полная луна излучала пламенное сияние. Там же, где ниспадало широкими волнами дивное это покрывало, отдельные венки были вышиты всевозможных цветов и плодов. И атрибуты были у нее один с другим несхожие. В правой руке держала она медный систр, выгнутая наподобие подпруги основа которого пересекалась посередине небольшими палочками, и они при тройном встряхиваньи издавали пронзительный звук. На левой же руке повешена была золотая лодочка, на ручках которой с лицевой стороны змей подымал голову, с непомерно вздутой шеей. Блаженные ноги обуты в сандалии, сделанные из победных пальмовых листьев. В таком-то виде, в таком убранстве, дыша ароматами Аравии Счастливой, удостоила она меня следующих слов:

5. Вот предстаю я тебе, Луций, твоими тронутая мольбами, родительница вещей природных, госпожа всех элементов, превечное довременное порождение, верховная среди божеств, владычица душ усопших, первая среди небожителей, единый образ всех богов и бо-

гинь, мановению которой подвластны свод лазурный неба, моря целительное дуновение, оплаканное безмолвие преисподней. Единая сущность моя под многообразными видами, различными обрядами, под разными именами чтится Вселенной. Там фригийские перворожденные зовут меня Пессинунтской матерью богов, тут аттические прирожденные насельцы — Минервой кекропической, здесь приморские кипряне — Пафийской Венерой, критские стрелки — Дианой Диктинской, троязычные сицилийцы — Стигийской Прозерпиной, элевсинцы — Церерой, древней богиней, одни — Юноной, другие — Беллоной, те — Гекатой, эти — Рамнусией, но эфиопы, которых первые лучи восходящего солнца раньше других озаряют, арии и египтяне, богатые древним учением и чтущие меня соответствующими мне церемониями, зовут меня настоящим моим именем — владычицей Изидой. Предстаю я, твоим бедам сострадаю, предстаю я, милостивая и скоропомощная. Прекрати плач и жалобы, отбрось тоску, по моему произволению начинается для тебя день спасения. Слушай же со всем вниманием мои наказания. День, что родится из этой ночи, день этот издавна мне посвящается. Зимние непогоды уходят, волны бурные стихают, море делается доступным для плаванья, и жрецы мои, как первину водного сообщения подносят мне лодку, еще не знавшую влаги. Обряда этого священного ожидай спокойно и благочестиво²⁵.

В этом освещенном луной отрывке, как кажется, заключено было для Кузмина нечто большее, нежели просто яркое живописное впечатление (поэтому мы позволили себе привести такой большой фрагмент текста)²⁶. Здесь проступают контуры отдельных стихотворений НВ, прежде всего циклов «Лодка в небе» и «София», очевидна связь отрывка из Апулея со строчками «Колдунья гонит на луну...» («Параболы»), «Тебя зовут Геката...» («Форель разбивает лед»), ощущаются и другие переключки с поэзией Кузмина.

²⁵ Апулей. «Метаморфозы» и др. сочинения: Пер. с лат. / Сост. и науч. подгот. текста М. Гаспарова. М., 1988. С. 286—288.

²⁶ Возвращаясь теперь к дневниковой записи Кузмина 1920 года, можно предположить, что «светит, как у Апулея» означает и «загадочно», и «торжественно», и «фантастически», — этот ряд можно еще продолжить. (Отметим также в этом отрывке присутствие важного дополнительного художественного элемента — при описании одежд Изиды привлекают внимание детали убранства, отчасти символические, и среди них — луна).

В заключение отметим, что Кузмин еще с юных лет интересовался личностью писателя. Очевидно, что Кузмина волновали не только яркие образы и красота слога Апулея, но и его слава мага²⁷. Еще в 1902 году он написал стихотворение «Апулей», где явно проступает это начало:

Ты — мистагог всех богов единый,
<...>
Ты и познание, ты и сомнение,
Вечно враждующих ты примирение,
Нежность улыбки и плач погребальный,
Свежее утро и вечер печальный [593—594].

Наконец, важным обстоятельством является и то, что перевод романа Апулея, выполненный Кузминым²⁸, стал, по общему мнению как читателей, так и специалистов, классическим, или образцовым, чего, возможно не было бы без личного тяготения Кузмина к древнему автору.

²⁷ Ср. название вступительной статьи Адр. Пиотровского к осуществленному Кузминым переводу романа Апулея: «Книга колдуна из Мадавры».

²⁸ Перевод М. Кузмина вышел в издательстве «Academia» в 1929 г., однако первоначальный план перевода относится к 1918 г. (судя по упоминанию в дневнике этого времени), вероятно, для издательства «Всемирная литература».

О. А. Кузнецова

СБОРНИК Н. ГУМИЛЕВА
«ФАРФОРОВЫЙ ПАВИЛЬОН. КИТАЙСКИЕ СТИХИ»:
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ИСТОЧНИКИ ТЕКСТА

Поэтический сборник Николая Гумилева «Фарфоровый павильон. Китайские стихи» вышел в свет в середине июля 1918 года. Обратившись в смутное время войн и революций к древней восточной поэзии, поэт пытался найти ответы на волновавшие его вопросы современности. Гумилевский Китай¹ — одна из частей его философско-поэтической сакральной географии, или геософии, отразившей картину мира, которая сложилась в лирике поэта в результате географических, исторических и культурных странствий². На геософской

¹ М. Баскер, анализируя стихотворение Гумилева «Путешествие в Китай» (1910), увидел в образе Китая «смесь исторических эпох», «ссылки на разные литературные и культурные источники», «расплывчатые географические контуры» и «возможность его достижения даже после смерти» (*Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к прочтению одного протоакмеистического мифа // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы науч. конф. 17–19 сентября 1991 г. СПб., 1992. С. 7, 11*).

² См. подробнее: *Зобнин Ю. В. Странник духа. О судьбе и творчестве Н. С. Гумилева // Н. С. Гумилев: Pro et contra: Личность и творчество Н. Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост. и авт. вступ. ст. Ю. В. Зобнин. СПб., 1995. С. 11–14; Тименчик Р. Д. Геософия и Джаграфия // Sankirtos: Studies in Russian and Eastern European Literature, Society and Culture: In Honor of Tomas Venclova / Ed. by Robert Bird, Lazar Fleishman and Fedor Poljakov. Frankfurt am Main, 2007. P. 161–166; Раскина Е.*

карте Гумилева 1917–1918 годов Китай оказывается звеном между Россией и Европой, и именно там проходит траектория судьбы его лирического героя.

Сборник, за редким исключением, не вызвал отклика критиков. В. Г. Шершеневич увидел в нем «стилизацию под Китай», «очень милые подражания китайцам <...>, не достигающие ни простоты, ни обаятельной мудрой детскости подлинника»³. Вас. Гиппиус описал свое ощущение от книги стихов метафорически, заметив, что она «целиком состоит из пряников — по китайскому рецепту». По его мнению, поэт позаботился «о тщательной лепке и раскраске каждого стихотворения», но «они уже не сливались в читательской памяти в одну массу: каждое слово жило своей жизнью. Каждое имело вес, форму, цвет. Они сыпались из книг его как пряники»⁴.

Позднейшие исследователи творчества Гумилева, как правило, упоминают этот сборник в ряду последних поэтических книг, написанных рукой мастера, таких, как «Костер» (1918) и «Огненный столп» (1921), но обращаются к нему, когда речь идет об образе Китая или Востока в его поэтическом мире⁵. Синологи видят в этой книге Китай, изученный и освоенный европейцами, ставя поэту в вину отход от китайских подлинников. Так, известный китаист В. М. Алексеев называет Гумилева поэтом-экзотистом, а его «поэтическую продукцию» определяет

Сакральное пространство и время в поэтической географии Николая Гумилева // *Le temps dans la poétique acméiste*. Lyon, 2010. P. 61–77.

³ Гальский Г. [Шершеневич В. Г.] Панихида по Гумилеву // Н. С. Гумилев: Pro et contra: Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост. Ю. В. Зобнин. 2-е изд. СПб., 2000. С. 462.

⁴ Гиппиус Вас. В. Пряники // Там же. С. 479.

⁵ Тименчик Р. Николай Гумилев и Восток // *Памир*. 1987. № 3. С. 123-136; Чудинова Е. К вопросу об ориентализме Н. Гумилева // *Филологические науки*. 1988. № 3. С. 9–15; Солнцева Е. Г. Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н. С. Гумилева // *Вестник Рос. ун-та дружбы народов*. Серия: Литературоведение, журналистика. 2013. № 4. С. 72-79; Сотова Т. О. Сборник стихов «Фарфоровый павильон Н. С. Гумилева: Мировоззрение китайских поэтов и отношение к ним переводчика // *Вестник Моск. гос. обл. ун-та*. Серия: Русская филология. 2014. № 3. С. 130-140. Саламатова Е. А. «Огромный мир открыт и манит...»: Китайские реминисценции в поэзии Н. С. Гумилева // *Образ Поднебесной. Взгляд из Европы / Сб. науч. статей XXI Царскосельской конференции*. СПб., 2015. С. 347-359.

как «экзотику китайщины (chinoiserie)»⁶. Безусловно, в устах ученого, считавшего, что культура постигается через язык⁷, такая характеристика приобретала негативный оттенок, к тому же востоковеду трудно было смириться с тем фактом, что с самых ранних стихотворений «экзотизм» сознательно культивировался и декларировался поэтом как «эстетическая программа».

Однако историко-биографический контекст играет ключевую роль в понимании того, почему в революционные дни поэт обратился к сочинению, казалось бы, отстраненных от современности «китайских стихотворений». 15 мая 1917 года Гумилев, получивший, при содействии близкого к акмеистам поэта М. А. Струве, служившего при Штабе Верховного главнокомандующего, направление от Временного правительства в русский экспедиционный корпус, уезжает за границу, откуда возвращается в мае 1918-го⁸. Большую часть времени он провел в Лондоне и Париже, где его застали события октября 1917 года. Судя по лондонской записной книжке Гумилева (хранящейся в фонде Г. П. Струве в Гуверовском архиве, Стэнфорд, США) и письмам, отправленным из столицы, в Англии он провел две недели, приехав туда в десятых числах июля 1917 года. Здесь поэт активно устанавливал литературные связи, его проводником по художественным кругам британской столицы стал поэт, художник-мозаичист и художественный критик Б. В. Анреп⁹.

⁶ В. М. Алексеев писал: «Однако помимо знатоков китайского языка на эти же “переводы” устремились и не знающие языка и побуждаемые, очевидно, экзотикой, вроде Юдифи Готье. Как и можно было представить, последние оказались большими китайцами, чем сами китайцы, упорно стараясь договорить то, чего китаец не сказал. Сочинительство под китайца госпожи Готье оказало влияние на поэтическую продукцию поэтов-экзотистов (например, “Фарфоровый павильон” Н. С. Гумилева), которые, чувствуя ведущую их руку, дают себе, конечно, еще большую волю: так создается экзотика китайщины (chinoiserie)» (Алексеев В. М. Китайская литература. Избранные труды. М., 1978. С. 102).

⁷ В своем китайском дневнике В. М. Алексеев писал: «Изучай язык, чтобы изучить культуру, ибо он является ее отражением» (Алексеев В. М. В старом Китае: Дневники путешествия 1907 г. М., 1958. С. 30).

⁸ О пребывании Гумилева за границей в этот период см. подробнее: *Курляндский И. А.* Адъютант комиссара Временного правительства // Н. Гумилев и русский Парнас. С. 116–130.

⁹ О пребывании Гумилева в Лондоне см. его письма к А. А. Ахматовой и М. Л. Лозинскому от конца июня 1917 г. (Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.:

В это время, на волне эмоционального подъема, вызванного Февральской революцией, Гумилев чувствовал себя «совершенно новым человеком»¹⁰ и был буквально одержим идей «поэтического правления»¹¹.

Гумилев встретился в Лондоне с британским путешественником, журналистом и писателем Карлом Бехгофером (Carl Bechhofer), с которым познакомился в литературно-артистическое кабаре «Бродячая собака» в Санкт-Петербурге во второй половине декабря 1914 года. Возможно, что в это время Бехгофер работал над переводами русских прозаиков, поэтов и драматургов на английский язык для своей антологии «A Russian anthology in English»¹². Известно, что среди прочих он переводил и стихи Гумилева¹³. Бехгофер был интересен для русского поэта не только тем, что разделял его интерес к Востоку, но и как путешественник, посетивший Индию, Китай, Россию¹⁴. Контакты были настолько тесными, что Гумилев на какое-то время остановился у Бехгофера.

В интервью, данном этому журналисту для еженедельника «The New Age»¹⁵, Гумилев затрагивает темы, имевшие для них общий интерес. Это прежде всего обращение современной поэзии к образцам

В 10 т. М., 2007. Т. 8: Письма. С. 206–209), а также: Гумилев в Лондоне: Неизвестное интервью / Публ. Е. Русинко // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 299-309; Степанов Е. Е. Поэт на войне: Николай Гумилев: 1914–1918. Эл. ресурс: <http://gumilev.lit-info.ru/gumilev/bio/poet-na-vojne-3-7-stepanov-6.htm>

¹⁰ См. письмо Гумилева к М. Л. Лозинскому от конца июня 1917 г. (Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 209).

¹¹ Мысль Гумилева о том, что миром должны управлять поэты, приводится в воспоминаниях многих современников: Г. В. Адамовича, Н. А. Оцупа, Г. В. Иванова, К. А. Сомова, А. В. Амфитеатрова, А. А. Блока. См. подробнее: *Тименчик Р. Д.* Комментарии [к «Программе лекций» (1919)] // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии / Сост. Г. М. Фридлиндер (при участии Р. Д. Тименчика). М., 1990. С. 361–362.

¹² A Russian anthology in English / Ed. by C. E. Bechhofer. London: K. Paul, Trench, Trubner; New York: E. P. Dutton, 1917.

¹³ В письме к Гумилеву в Париж от 27 июня 1917 г. К. Бехгофер замечал: «Вы взяли с собой Ваш “Колчан” — но как переводить Ваши прекрасные стихи без книги?» (Эл. ресурс: <https://gumilev.ru/letters/99/>).

¹⁴ *Bechhofer C. E.* Wanderer's Log: Being Some Memories of Travel in India, the Far East, Russia, the Mediterranean & elsewhere. London: Mills & Boom, 1922.

¹⁵ The New Age (London). 1917. 28 June.

древнекитайского стихотворчества, параллельные процессы в русской и европейской лирике и возрождение мистической традиции. Гумилев утверждал, что «новая поэзия ищет простоты, ясности и достоверности. Забавным образом, все эти тенденции невольно напоминают нам о лучших произведениях китайских поэтов, и интерес к последним явно растет в Англии, Франции и России»¹⁶. Склонность к мистической линии в поэзии он связал с тем, что современные писатели задумываются «о судьбе человечества и о жизни после смерти»¹⁷. Таким образом, в этом интервью обозначился круг тем и мотивов, отразившихся позднее в сборнике «Фарфоровый павильон».

В библиотеке Гумилева сохранилась присланная ему для отзыва антология «Импрессионизм как господствующее направление японской поэзии». В ней отчеркнут абзац из предисловия к древнейшему сборнику китайских стихотворений «Ши-цзин», вошедших в число канонических произведений конфуцианства. Поэт обратил здесь внимание на описание процесса поэтического творчества: «Поэзия есть плод стремлений человеческой мысли; находясь в душе, мысль есть стремление, а проявляясь в слове — это стремление становится поэзией. Когда в душе шевельнется чувство, то оно проявляется в слове; когда же слово оказывается недостаточным, то прибегают к вздохам, при недостаточности последних начинают распевать), т. е. говорить нараспев стихи!»¹⁸

В Лондоне состоялось знакомство поэта с сотрудником отдела Восточных древностей Британского музея, китаеведом, переводчиком, пробовавшим себя и на лирической стезе, Артуром Уэйли (Arthur Waley). В лондонской записной книжке Гумилева имеется номер его служебного телефона: «A. Waley / British Museum / Museum 3070. 10 – 5»¹⁹. Начиная с 1916 года Артур Уэйли публиковал переводы стихов Ли Бо, Ду Фу и других китайских поэтов²⁰. Изучая китайскую культуру, он находился в поиске системы универсальных категорий,

¹⁶ Гумилев в Лондоне: Неизвестное интервью. С. 305.

¹⁷ Там же. С. 307.

¹⁸ Импрессионизм как господствующее направление японской поэзии / Сост. Мойчи Ямагучи. СПб., 1913. С. 7–8. На книге имеется помета рукой Н. С. Гумилева: «Для отзыва» (Библиотека Пушкинского Дома, шифр 19 5/18). Выражаю благодарность Е. А. Саламатовой и В. В. Филичевой за сведения об этом издании.

¹⁹ Эл. ресурс: <https://gumilev.ru/biography/5>.

²⁰ Chinese poems / Transl. by Arthur Waley. London: Printed by Lowe Bros., 1916.

сближающих историко-культурные традиции и тенденции развития Востока и Запада. В 1918 году увидела свет его антология переводов «Сто семьдесят китайских стихов»²¹, с которой он мог познакомить русского поэта еще в рукописи²².

Таким образом, во время заграничной поездки начал формироваться круг европейских переводчиков китайских стихов, образцы которых были отобраны Гумилевым для их последующего переложения на русский язык и включения в сборник «Фарфоровый павильон». В первом издании этой книги помимо Артура Уэйли (у Гумилева он назван Уили) автор указал имена еще трех французских переводчиков: «Жюдит Готье, маркиза Сен-Дени, Юара»²³.

Первое упоминание о пребывании Гумилева в Париже датируется 1 июля 1917 года. Он остановился на улице Галилея (Rue Galilée) 54, в отеле под тем же названием. Здесь он продолжил работу над сборником китайских стихов. По рекомендации Уэйли в лондонской записной книжке Гумилева среди списка книг, которые он намеревался приобрести во французской столице, появилось указание на два издания, имеющие непосредственное отношение к переводам китайских стихов. Поэт записал: «Купить в Париже: <...> Антология экз[отических] поэтов: китайских, малайских, персидских и т. д. <...> Herveux St. Denis: Les poesies de Than»²⁴.

Востоковед маркиз Эрве де Сен-Дени²⁵, руководивший в 1867 году китайским отделом Всемирной выставки в Париже, а с 1874 года возглавлявший кафедру китайского языка в Коллеж де Франс²⁶, одним из первых стал переводить на французский язык классическую китайскую поэзию разных эпох, от Цюй Юаня до танских авторов. Он познакомил французского читателя со знаменитой китайской поэмой

²¹ A Hundred and Seventy Chinese Poems / Trans. by Arthur Waley. London: Constable and Co., Ltd., 1918.

²² См.: Раскина Е. Ю. Образы китайской культуры в творчестве Н. С. Гумилева // Вестник Вятского гос. гуманитар. ун-та. 2008. № 4. Ч. 2. С. 93–97.

²³ Гумилев Н. Фарфоровый павильон. СПб.: Гиперборей, 1918. С. 31.

²⁴ Эл. ресурс: <https://gumilev.ru/biography/5/>.

²⁵ Полное имя: Мари-Жан-Леон Лекок, барон д'Эрве де Юшери, маркиз д'Эрве де Сен-Дени (Marie-Jean-Léon Lecoq, Baron d'Hervey de Juchereau, Marquis d'Hervey de Saint-Denys, 1822–1892).

²⁶ Синология спровоцировала интерес Эрве де Сен-Дени к природе сна и сновидений, а также к методам управления сновидениями. По-видимому, это могло оказать влияние на «китайскую поэму» Гумилева «Два сна».

Цюй Юаня «Ли Сао» (опубл. 1870), позднее переведенной на русский язык с китайского подстрочника Анной Ахматовой²⁷. Он также ввел в читательский оборот некоторые конфуцианские тексты.

Уэйли обратил внимание Гумилева на самую известную антологию китайских переводов этого автора «Поэзия эпохи Тан», увидевшую свет в 1862 году²⁸. Эта книга указана под вторым номером в библиографии переводчика «Ста семидесяти китайских стихов». Английский исследователь высоко оценил труд своего французского предшественника, назвав его великим ученым, однако остался недоволен тем, что маркиз д'Эрве де Сен-Дени ограничился всего двумя поздними антологиями поэзии эпохи Тан, и отметил, что сведения о китайской прозе, представленные здесь, нуждаются в пересмотре²⁹.

Имя другого переводчика с китайского на французский язык, к которому обратился Гумилев, — Юар. Г. Струве и Б. Филиппов сочли «недоразумением» упоминание его имени в сборнике китайских стихов «Фарфоровый павильон», аргументируя свое мнение тем, что он был арабистом, а не синологом³⁰. Причина возникшей путаницы в том, что под данной фамилией выступали два брата: старший, Клемент Юар (Clément Huart, 1854—1926), известный востоковед, издатель и переводчик арабских, персидских, турецких текстов, автор «Арабской литературы» (1902) и двухтомной «Истории арабов» (1912—1913), и младший, Камилл-Клемант Имболе-Юар (Camille Imbault-Huart, 1857—1897), китаевед. Именно он подготовил издание «Китайская поэзия XIV—XIX веков», вышедшее в 1886 году³¹.

К моменту приезда поэта в Париж семидесятидвухлетняя Жюдит Готье, дочь поэта-парнасца Теофиля Готье, проживала в своем поме-

²⁷ Поэма впервые появилась на русском языке в переводе Ахматовой с подстрочника китаеведа, доктора филологических наук Н. Т. Федоренко, в сборнике: *Цюй Юань. Стихи*. М., 1954.

²⁸ *Marquis d'Hervey-Saint-Denis. Poésies de l'époque des Thang*. Paris, 1862.

²⁹ *A Hundred and Seventy Chinese Poems*. P. 35.

³⁰ При этом они совершенно справедливо указывают на источник образа Имре («Отравленная туника») в книге Клемана Юара «Арабская литература» (Гумилев Н. Собр. соч. в 4 т. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вашингтон. Т. 3: Драматические произведения и стихи разных лет. Стихи 1916—1921. С 260—261; см также: Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. Т. 5: Пьесы (1911—1921). С. 486).

³¹ *La Poésie chinoise du XIVe au XIXe siècle. Extraits des poètes chinois, traduits pour la première fois, accompagnés de notes littéraires, philologiques, historiques et de notices biographiques* / Éd. Ernest Leroux. Paris, 1886.

стье в Бретани в местечке Динар (Dinard Saint-Énogat), расположенном на берегу океана. Здесь она и скончалась 26 декабря 1917 года. Какими-либо сведениями о встрече Гумилева с ней мы не располагаем, однако среди стихотворений, написанных поэтом во Франции, имеется текст, датированный концом июня — началом июля 1917 года и озаглавленный «В Бретани» («Здравствуй, море! Ты из тех морей...») ³².

Жюдит Готье опубликовала китайские переводы в сборнике «Книга яшмы» («Le Livre de Jade») в 1867 году. В стихотворении, принадлежащем знаменитому китайскому средневековому поэту Ли Бо (Ли Тай-бо, 701—762/763) и озаглавленном «Пируя в павильоне семейства Тао», она буквально перевела имя собственное Тао как «керамика, фарфор» ³³ — так возник знаменитый образ «фарфорового павильона», давший название стихотворению Жюдит Готье «Le Pavillon de porcelaine» и ставший титульным в переложении китайских стихов Гумилева. Образ «фарфорового павильона» прочно ассоциировался с традициями парнасской школы и акмеистической концепции искусства ³⁴. Гумилев, переводчик сборника Теофиля Готье «Эмали и камеи» (1914), разделял точку зрения автора на «бесстрастный» материал искусства:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней:
Стих, мрамор иль металл ³⁵.

Вполне возможно, что в разговорах Артура Уэйли с Гумилевым имя Жюдит Готье всплывало и обсуждалась ее переводческая манера. И имя переводчицы, и название сборника фигурируют в библиографических указаниях английского синолога под третьим номером: «Judith Gautier, Le Livre de Jade. 1867 and 1908». Уэйли сетует на трудность сравнения ее интерпретаций с оригиналом, поскольку имена собственные повсюду искажены или заменены. Тем не менее эта кни-

³² Г. П. Струве предположительно датирует это стихотворение летом 1917 года (Неизданный Гумилев / Под ред. Г. П. Струве. Нью-Йорк, 1952. С. 140, 12).

³³ См.: The Sources of the Texts in Mahler's *Lied von der Erde* by Fusako Hamao // 19th-Century Music. 1995. Vol. 19. № 1. P. 83—94.

³⁴ См. подробнее: Косиков Г. Готье и Гумилев // Готье Т. Эмали и камеи: Сборник / Сост. Г. К. Косиков. М., 1989. С. 304—321.

³⁵ Готье Т. Эмали и камеи. С. 199.

га гораздо более удобочитаема, чем у Эрве де Сен-Дени, а выбор стихов демонстрирует прекрасное знакомство с китайской поэзией. В этом, по мнению Уэйли, достижение Дин Дунь Лина (Ting Tun-ling), литератора и учителя китайского языка Жюдит, обладавшего широким поэтическим кругозором, «но заслуга в красоте <...> часто ошибочных толкований принадлежит самой мадемуазель Готье»³⁶.

В Париже Гумилев интенсивно работал над переводами китайских стихов на русский язык: были написаны все шестнадцать текстов. Во втором издании сборника «Фарфоровый павильон» автор указал китайских авторов, к произведениям которых он обратился: Ли Бо, Ли Вэй, Чжан Цзи, Юань Цзе, Цзяо Жань, Ду Фу и Чжан Жо-Сюй³⁷. В парижском альбоме Гумилева, описанном Г. П. Струве, имена этих поэтов, предваряющие стихотворения, даются во французской транскрипции: Ли Тай Пе (или Ло По), Ли Сун Чан (или Ли Оэй), Чан Чи (или Чан Цзи), Уан Тие (или Ван Цзи), Тзе Тие, Сао Нан, Чу Фу, Тан Ио Су (или Чан Жо Су). Здесь представлены все шестнадцать стихотворений, но они «иногда носят иные заглавия» и «представляют разночтения — порой существенные»³⁸.

В титульном стихотворении сборника образ «фарфорового павильона» становится изысканной метафорой «чистого искусства» в духе парнасской эстетики, своего рода «башней из слоновой кости» или «хрустальным дворцом», где собираются единомышленники-поэты, а таинство питья вина соотносится с процессом творчества и вызывает представление о преображении мира искусством³⁹.

Гумилев вводит в свое стихотворение новый образ, которого нет ни у Ли Бо, ни у Готье. Это чаши, расписанные драконами, из которых друзья-поэты вкушают вино. Здесь нельзя не обратить внимание на один из краеугольных принципов акмеистической эстетики, заключающийся в умении видеть красоту мира в мельчайших деталях — в данном случае в рисунке на чаше.

Программное стихотворение, описывающее собрание поэтов в фарфоровом павильоне, содержало аллюзию на различные поэтические объединения. Литературный салон Жюдит Готье, ориентированный

³⁶ A Hundred and Seventy Chinese Poems. P. 35.

³⁷ Гумилев Н. С. Фарфоровый павильон. Пг.: Мысль, 1922.

³⁸ Неизданный Гумилев. С. 14–15.

³⁹ См. подробнее: Кузнецова О. А. «Истина в вине»? Диалог Блока и Гумилева // Все истины мира: разум в литературе и искусстве / Сб. статей / [Сост. С. В. Денисенко]. Тверь, 2016. С. 155–165.

на китайскую тематику, в 1908–1909 годах в Париже называли «Отель Синего Дракона». По-видимому, на это намекают драконы на чашах в стихотворении Гумилева. В тексте переложения Жюдит Готье акцент сделан на совместном винопитии («*boivent ensemble des tasses*»). Гумилев мог знать и о Блумсберийском кружке, активным участником которого был Артур Уэйли. В этом объединении литераторов и художников, выпускников Кембриджского университета, отстаивались принципы независимости в жизни и в искусстве. Антураж, описанный в стихотворении «Фарфоровый павильон», вызывал в памяти и пейзажи Царскосельского парка (китайские мосты, беседки в виде пагод, выгнутый Крестовый мост с каменной китайской беседкой), что в свою очередь напоминало о собраниях «Цеха поэтов», происходивших в 1911–1912 годах в Царском Селе в доме Гумилева.

Кроме того, обращение к китайским стихам в европейских переложениях связано для автора «Фарфорового павильона» с тенденцией, вводящей в единое русло европейскую и русскую поэзию, что являлось одним из пунктов утопической культурной программы революционного времени, в осуществлении которой Гумилев видел свою миссию в период своего последнего заграничного вояжа.

Т. В. Игошева

**РОМАН М. А. ЗЕНКЕВИЧА «МУЖИЦКИЙ СФИНКС»:
МЕЖДУ АРХАИКОЙ И МОДЕРНОМ**

Обращение к архаическим пластам древних культур для искусства модернизма зачастую служило богатым источником обновления его художественного языка. В литературных кругах начала XX века вполне оформилось представление о том, что классический роман, основанный на идеях рационализма и позитивизма, в основном исчерпал себя. Неслучайно литература модернизма была отмечена многообразными экспериментами, демонстрировавшими поиски новых, альтернативных путей развития романа¹. Одним из них стал неомифологизм, в рамках которого миф как форма творческого мышления вновь обрел право на существование. Поэтика неомифологизма была ориентирована на освоение мифа, его интерпретацию и трансформацию, а также на создание новых мифов².

Модернистский роман, в основу которого легли идеи неомифологизма и мифотворчества, демонстрировал разнообразные варианты

¹ Наблюдение за трансформацией романной формы на переломе литературных эпох позволило М. М. Бахтину в статье «Эпос и роман» (1941) высказать мысль о незавершенности развития романной формы: «Роман — единственный становящийся и еще неготовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах <...> и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей» (*Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447*).

² В отечественной культуре понятие неомифологизм было введено Е. М. Мелетинским. См.: *Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 277—358; Руднев В. Словарь культуры XX в. М., 1997. С. 184.*

художественного взаимодействия архаического и современного, соединяя реалистическое и фантастическое, историческое и мифологическое, а также стремление к созданию особого, концептуального времени-пространства, одновременно и соотнесенного с историческим временем, и противопоставленного ему. Эти характерные черты были свойственны русской модернистской прозе — от «Мелкого беса» Ф. Сологуба и «Петербурга» А. Белого до «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова. В этом же ряду расположен не часто привлекающий к себе исследовательское внимание³ роман М. А. Зенкевича «Мужицкий сфинкс» (1921–1928).

Произведение, в котором Зенкевич достаточно своеобразно развивал модернистскую традицию, при жизни автора издано не было как несозвучное новому, советскому времени и не соответствующее его эстетическим требованиям. Романная форма «Мужицкого сфинкса», действительно, представляет собой, по определению самого Зенкевича, довольно сложный «фантастический лабиринт лирического повествования»⁴ (с. 412–413), или, как он несколько иначе сформулировал в неопубликованном варианте предисловия к роману, — «лабиринт запутанного лирического повествования»⁵.

Отказываясь от последовательного миметического отображения действительности, социально-исторических определителей формы романа, линейности сюжета и правдоподобных мотивировок, столь характерных для литературы XIX века, автор «Мужицкого сфинкса» совершает отход от строгого историзма к мифу, который становится для него альтернативным способом структурирования романного повествования. В своем произведении Зенкевич активно обращается к мифологическим, архетипическим, ритуально-обрядовым моделям, проецируя их на современное содержание своего романа и воспроизводя таким образом логику мифа на языке современного искусства.

³ См., например: *Поливанов К.* Роман М. Зенкевича «Мужицкий сфинкс» в контексте автобиографической и мемуарной прозы русских модернистов // *Russian Literature*. 1997. Vol. XLI. P. 533–542; *Захариева Ирина.* Акценты беллетризации мемуарного петербургского текста (М. Зенкевич, «Мужицкий сфинкс») // *Болгарская русистика*. 2010. № 3–4. С. 72–83.

⁴ *Зенкевич М. А.* Мужичий сфинкс // *Зенкевич М. А.* Сказочная эра / Сост., подгот. текста, примеч. С. Е. Зенкевича. М., 1994. Далее ссылки на данное издание даются в тексте с указанием страницы.

⁵ ИРЛИ. Ф. 773. Фонд М. А. Зенкевича в настоящее время находится в стадии научно-технической обработки, поэтому его опись отсутствует.

Сюжет «Мужицкого сфинкса», с одной стороны, апеллирует к историческим реалиям, а с другой — оформлен мифопоэтически, т. е. противопоставлен истории. Автобиографический герой произведения живет в конкретном историческом времени: он приезжает в Петроград в 1921 году; изображенный в финале романа московский завод «Серп и Молот» получил свое название в 1922 году; далее в тексте упомянуто ленинградское наводнение 1924 года; в повествовании фигурирует описание Волховской ГЭС, открытой в 1926 году, и др. В сознании рассказчика присутствуют исторические факты: убийство М. Урицкого (1918), расстрел Н. С. Гумилева (1921), гибель жены Ф. Сологуба — Ан. Н. Чеботаревской (1921) и др. Вместе с тем его сознание, пребывая на границе яви и бреда, соприкасается с мифологическими, архетипическими структурами. И, находясь в таком положении, оно удаляется от логики исторической и приближается к логике мифа; становится мифогенным, производящим архетипы и неомифологические образы и мотивы. Сам Зенкевич подчеркивает, что события в романе представлены «в искаженной перспективе времени» (с. 435), «прошлое путается с настоящим, фантастика незаметно переходит в действительность и обратно»⁶. Вследствие постоянного обращения к этому художественному приему, несмотря на то, что действие романа протекает в начале 1920-х годов, текст оказывается насыщенным многочисленными отсылками к архаике.

Сочетая модерн и архаику, Зенкевич в своем произведении реализует художественный замысел, в основе которого лежит представление о конце одной эпохи и зарождении другой — новой, небывалой. Осуществление этого замысла потребовало от автора условного деления текста романа на три части: в первой изображается Петербург ушедшей эпохи («мертвое прошлое»⁷), во второй — деревня, в третьей — советская индустриальная Россия 1920-х годов (московский завод «Серп и Молот» и Волховстрой)⁸.

Миф оказался необходим Зенкевичу для организации прежде всего смыслов первой, «городской», и второй, «деревенской», частей. При этом в «городской» части романа он обращается к ремифологизации

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Несмотря на то, что в тексте визуально-формального членения текста на части не произведено, в своем неопубликованном предисловии к книге Зенкевич все же пользуется понятиями «петербургская часть книги», «деревенская часть», «заключительные индустриальные главы» (ИРЛИ. Ф. 773).

архаических представлений о царстве мертвых, в «деревенской» — к мифу об умирающем и воскресающем боге. Вследствие этого архаические и намеренно архаизированные образы, отсылки, реминисценции и пр. сконцентрированы преимущественно в этих двух частях романа.

Сюжетно «Мужицкий сфинкс» организован как роман-путешествие. Однако в своем произведении автор внутренне перестроил элементы этого романного жанра, хорошо известного классической литературе, придав ему черты модернистского произведения: путешествие у него происходит не только в пространстве, но и во времени (в дореволюционное прошлое). Вместе с тем странствия героя-рассказчика носят и фантазмагорический характер, поскольку его сознание охвачено болезненными галлюцинациями и бредом, — это путешествие протекает внутри его собственного сознания, что сближает произведение Зенкевича с поэтикой сюрреализма.

В контексте «городской» части романа, посвященной ушедшей, предреволюционной жизни, о которой Зенкевич пишет: «Россия прошлого, которая никогда не воскреснет» (с. 467), образ Петрограда (Петербурга) претерпевает соответствующую художественную трансформацию. В послереволюционной действительности модернистская литература зачастую мифологизировала ушедшее время, превращая его в «золотой век», «утраченный рай». В отличие от этой традиции в «Мужицком сфинксе» видоизменение времени ведется в ином направлении. Под влиянием мифологических представлений о царстве мертвых городское пространство в романе Зенкевича обретает семантику мертвого мира⁹ и превращается в Петрополь¹⁰, город мертвых, который стерегут египетские сфинксы, чьи изваяния украшают спуск к Неве у Академии художеств. Именно сфинксы на Университетской набережной являются маркером границы между мирами, своеобразной точкой отсчета фантазмагорического путешествия героя-рассказчика, выстроенного на основе архаических представлений о «смерти

⁹ Неслучайно в предисловии к роману упоминаются река Лета (хотя и в составе фразеологического оборота) и «тени далекие» (с. 412), соотносимые с тенями Аида.

¹⁰ Ср. с диптихом О. Мандельштама «Петрополь» (1916) и начальными строками входящего в его состав стихотворения: «В Петрополе прозрачном мы умрем, / Где властвует над нами Прозерпина» (*Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 1. С. 122*).

как о странствии»¹¹. Попав в Петроград 1921 года, герой Зенкевича одновременно пересекает границу мира живых и попадает в мир мертвых (блуждая по городу, он встречается с умершими: Г. Нарбутом, Н. Гумилевым, Л. Каннегисером, Н. Кульбиным, М. Комаровым, Григорием Распутиным, В. М. Пуришкевичем и др.). При этом его сознание одновременно фиксирует и то, что его современники мертвы, и то, что он с ними встречается как с живыми.

Уже название первой главы «Синее пальто вместо красной свитки» формирует поэтику фантастического — отсылает к чертовщине «Сорочинской ярмарки» Н. В. Гоголя. Восклицание героя-рассказчика, открывающее главу, поддерживает и развивает эту «дьяволиаду»: «Какой дьявол занес меня в этот мертвый страшный Петербург!» (с. 413). По мере развития сюжета первой части романа семантика проклятого места, угрожающего гибелью, нарастает и концентрируется, а мотив смерти разворачивается и превращается в лейтмотив. Он включает в себя упоминания о смерти реальных лиц (блуждая по Петрограду, рассказчик видит на стене дома рукописное объявление Сологуба о розыске Анастасии Чеботаревской, которая к этому времени уже погибла, «в припадке психического расстройства» бросившись с моста в Неву (с. 414), в третьей главе («У камина с Анной Ахматовой») беседующая с автором-героем Анна Андреевна сетует: «Последние месяцы я жила среди смертей. Погиб Коля, умер мой брат и, наконец, Блок! Не знаю, как я это смогла все это пережить» (с. 420)); упоминания о случаях массовой гибели людей (похороны жертв Февральской революции в Петрограде (с. 418), людоедство в Поволжье и др.); многообразную символику смерти (в аптеке на Ружейной площади: «ядовитые банки с наклеенными черными черепами» (с. 426)); метафорику лирических описаний («огромная площадь, вся вымощенная булыжником человеческих голов...» (с. 452)); отсылки к литературным текстам и произведениям изобразительного искусства с темой смерти («Ночной смотр» В. А. Жуковского, «Пиковая дама» А. С. Пушкина с рисунками А. Н. Бенуа, «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева, «Бобок» Ф. М. Достоевского, стихотворение В. Нарбута «Покойник» и иллюстрация Г. Нарбута к этому стихотворению, гравюра Ф. Валлотона «Трудное место», картина В. В. Верещагина «Панихида» и др.)¹².

¹¹ Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 240.

¹² Анализ экфрасиса и интертекстуальности, а также определение их функций в «Мужицком сфинксе» — тема отдельной статьи.

Такие детали, как гробница М. И. Кутузова (с. 429), «белые мраморные саркофаги» в Петропавловском соборе (с. 471), могила императора Павла I (с. 471), могила патриарха Тихона в Донском монастыре (с. 588), «замшелый каменный саркофаг» заместника Донского монастыря архимандрита Аркадия (с. 589), могила А. Блока на Смоленском кладбище (с. 616), всплывшие от наводнения гробы (с. 617) и др., — выступают в романе в качестве «вещественного аргумента»¹³, свойственного мифу, т. е. конкретного характера «обоснования» или аналога логического «обоснования», поддерживающего семантику мотивов смерти в романе не в реалистическом, а в мифопоэтическом ключе.

В мире мертвых рассказчик у Зенкевича функционально выступает в роли культурного героя¹⁴, выдерживающего ряд испытаний, побеждающего силы хаоса, к которым относится и сама смерть, и, в конечном итоге, уходящего от прошлого для новой социальной действительности, осмысляемой как антипод хаоса — космос, организация новой жизни. Испытания, которые на этом пути так или иначе преодолевает герой, связаны для него с тем, что его (вопреки его воле) вовлекают в покушение на М. Урицкого, затем в «опасную авантюру» («Петроградскую боевую организацию», членом которой был Гумилев), еще позже — в путешествие в Ливадию, к Николаю II, — эти и другие эпизоды сопровождаются у него одновременно чувством опасности и «морального возмездия». Таким образом, герой-рассказчик выполняет одну из функций, характерных для культурного героя-победителя смерти: он избегает участи быть пойманным и наказанным за убийство Урицкого; он не оказался под номером 62 в списках участников «П.Б.О.», члены которой были расстреляны в 1921 году; он не погиб, выпав из вагона-теплушки, а затем — из кабины летящего самолета. В определенном смысле его образ подобен, например, Гераклу¹⁵, победившему смерть, или Эдипу, которому грозила смерть в случае, если бы он не разгадал загадку сфинкса. В «деревенской» части романа данный мотив героя, счастливо избежавшего смерти, продолжает свое развитие. Так, например, рассказчик бродит по деревенскому погосту и боится оступиться и упасть, поскольку это «нехорошая примета

¹³ *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 26.

¹⁴ См.: *Мелетинский Е. М.* Первопредки-демиурги — культурные герои // Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 178–193.

¹⁵ См. мифы об Алкесте (Алкестиде), а также драму Еврипида «Алкеста» в пер. И. Ф. Анненского (1901).

и предвещает близкую смерть» (с. 547). И далее: «Раз я чуть не провалился ногой в большую черную дыру, зиявшую в осыпавшейся насыпи» (с. 547). В данном эпизоде кладбище представлено как часть мифологизированного пространства, противопоставленного миру живых. В связи с чем, согласно народным приметам, «упасть на кладбище» значит пересечь границу мира мертвых и подвергнуть себя угрозе близкой гибели.

Подобно эпическим и мифологическим культурным героям, обманом добывающим или похищающим у первоначальных хранителей различные предметы (огонь, полезные растения, орудия труда и пр.), которые помогают упорядочивать жизнь, автобиографический герой Зенкевича совершает кражу ладанки с зерном из избы Семена Палыча, который вместе со своим отцом был первоначальным хранителем «мужицкой ладанки», наделенной в романном тексте особым статусом, о котором подробнее речь пойдет ниже.

Кроме того, герой Зенкевича, подобно Эдипу, который под угрозой смерти должен отгадать загадку сфинкса, также вынужден разгадывать целую серию загадок, с которыми он сталкивается на своем пути. Так, уже сам Петроград предстает перед ним загадкой и своеобразным лабиринтом (что подтверждается в романном тексте мотивом плутания: «я чуть не заблудился среди колонн» (с. 429); «я продвигался по памяти, чуть не ощупью» (с. 429)), таким текстом, который наполнен знаками, смысл и значение которых стремительно исчезали и переставали быть актуальными в новой социальной действительности. Говоря иначе, таким текстом, характер которого можно определить как энигматический, восходящий к архаической структуре произведений, основанных на вопросно-ответной ситуации¹⁶.

Фиксируя происходящее, Зенкевич метафоризирует этот процесс стремительного превращения культуры модерна в «темное место». Неслучайно персонажная система, состоящая из образов, представляющих эпоху Серебряного века, сопровождается сигналами, отсылающими к древним, умершим культурам, таким семиотическим системам, ключи к которым в новой действительности оказались утраченными. К ним относятся, например, такие предметные детали, как календарный листок с «каббалистическими знаками» (с. 425) — рецепт доктора Кульбина; «толстая, похожая на Талмуд книга» (с. 426), которую листает аптекарь; колонны Казанского собора, кажущиеся «руинами какого-то античного парфенона» (с. 429). В этой системе координат

¹⁶ Например, «Беседа трех святителей» или «Стих о Голубиной книге».

поэт-символист Вяч. Иванов становится подобен прорицателю: в «своем парнасском святилище» в редакции «Аполлона» он «в папиросном дыму садился на председательское место» «как на дельфийский треножник» (с. 435); Андрей Белый — алхимику, вскрывавшему «механику ритма» «по каббалистическим рецептам» (с. 435); ассиролог В. К. Шилейко, расшифровывавший клинописные таблицы, — посвященному в тайны древности и т. д.

Не только отдельные мотивы и образы, но и сюжетостроение романа в целом также обладает энигматическим характером. Первая, «городская» часть романа вообще развивается как энигматическая интрига: герой, попадающий в безвыходные обстоятельства, постоянно гадает и сомневается, видится ли ему вся эта чертовщина, весь этот морок с ожившими мертвецами, в результате бреда, которым дает о себе знать болезнь, «тифозный психоз», или же вокруг него разворачивается страшная реальность, кошмарная в своей подлинности действительность.

В романе есть глава под названием «Dicson Sons Sheffield». На протяжении этой главы в сознании героя-рассказчика навязчиво повторяется это словосочетание, но при этом он не может вспомнить, откуда оно, и таким образом навязчивое «Dicson Sons Sheffield» становится для него своеобразной загадкой. То есть в начале главы и персонажу, и читателю предлагается расшифровать, что именно означает фраза «Dicson Sons Sheffield». Затем перед читателем в главе разворачивается история любовной страсти и ревности, вследствие которой автобиографический герой Зенкевича приобретает охотничий кинжал, задумав совершить убийство Гумилева, ставшего его соперником. Это должно было произойти в том случае, если женщина, в которую он влюблен, пойдет на свидание с Гумилевым. И лишь в самом конце главы читатель узнает, что «Dicson Sons Sheffield» — это клеймо на клинке кинжала, которым герой собирался убить Гумилева.

В главе «Прокатный велосипед с Марсова поля» Гумилев и Каннегисер возлагают на героя-рассказчика «одно ответственное и рискованное поручение» (с. 446). Далее выясняется, что это организация убийства М. Урицкого. Между тем из речи персонажа, на которого возложили это опасное поручение, становится понятно, что сам он по сути остается в полном неведении: «мы чокнулись и выпили в последний раз за успех неизвестного возложенного на меня поручения» (с. 447); «Почему же они не считают нужным сообщить мне самое главное: в чем заключается поручение» (с. 448).

Иными словами, первоначально это поручение — энигма, которую должен разгадать и затем выполнить загаданное поручение рассказчик.

Само убийство происходит при странных, необъяснимых с точки зрения здравого смысла обстоятельствах и вопреки желанию самого героя-рассказчика: «Вдруг над правым ухом у меня грянул оглушительный выстрел: чья-то чужая рука сзади выхватила у меня из кармана револьвер и, выстрелив, сунула его обратно» (с. 449). Таким образом, он переживает «самый ужасный из всех его кошмаров: ему чудится, что он каким-то заводным манекеном, незримым свидетелем присутствует при убийстве Урицкого»¹⁷. И мало того, именно его считают убийцей и пытаются поймать после его бегства с места преступления, что остается необъяснимо-загадочным в романном тексте.

Свою загадку по ходу сюжета предлагает и Григорий Распутин, которого посещают герой-рассказчик и Эльга: «Вот вы люди ученые, военные, а можете вы задачу решить, отколь у нас в Рассее революция пошла и куды ее обернуть можно? Не знаете, молчите» (с. 499).

Энигматической природе соответствует и развивающийся на протяжении книги между героем-рассказчиком и Эльгой диалог. В свое время О. М. Фрейденберг писала о том, что в архаических культурах самым актом загадыванья или разгадыванья ставился вопрос о жизни и смерти: «Словесное загадывание и отгадывание приносило жизнь или смерть. Загадка в сказках задается сверхъестественными существами, и тот, кто не может ответить на нее, умирает, тот, кто отвечает, получает спасение и победу. Загадчик, загадка которого разгадана, погибает: Сфинкс может существовать и вредить людям, пока его не победит в разгадке Эдип. Таким образом, носитель загадки — и есть та смерть, от которой спасается разгадчик. В загадываньи и разгадываньи лежит, следовательно, момент борьбы, поединка: он может быть дан в словесной форме, но параллельно и в действенной»¹⁸.

Нам уже приходилось писать о женском образе, реализующем семантику сфинкса, сфинги¹⁹. Сама Эльга для главного героя — загадка: у нее — «загадочная усмешка» (с. 426); «Когда я долго думаю об Эльге, то мне кажется, что я вот-вот нападую на ее разгадку, найду конец длинного запутанного клубка...» (с. 469). Ее образ для него неуловим: «Я не

¹⁷ ИРЛИ. Ф. 773.

¹⁸ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 126.

¹⁹ Игошева Т. В. Роман М. А. Зенкевича «Мужицкий сфинкс»: о семантике заглавия // Русский модернизм и его наследие. Коллективная монография в честь 70-летия Н. А. Богомолова. М., 2021. С. 381–402.

могу даже определить, каков цвет ее глаз и волос, блондинка она или брюнетка» (с. 469). И более того, между Эльгой и героем-рассказчиком действительно ведется своеобразная борьба: это не только любовный, но и энигматический поединок, так как Эльга загадывает загадки, а рассказчик должен отгадать их. И загадчица, и разгадчик, ведущие эту борьбу, при этом постоянно балансируют между жизнью и смертью.

От носительницы загадки Эльги-сфинги исходит смертельная опасность: совместно с Гумилевым от имени «П.Б.О.» она дает поручение герою-рассказчику «достать во что бы то ни стало мужичью ладанку» (с. 517). Сама формулировка задания напоминает эпическую формулу волшебной сказки «поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что». Как и сказочный герой, рассказчик «Мужицкого сфинкса» должен разгадать скрытый смысл как непонятного для него предмета, так и данного ему поручения в ходе своего дальнейшего путешествия. Необходимо отметить, что среди инициаторов задания добыть ладанку в романе оказывается и Распутин, в образе которого подчеркиваются мужичьки природа, сознание и речь. Он обращается к Эльге и говорит: «Помнишь, што я тебе сказывал про мужичью мучку-то? Так вот, спыслай парня за ладанкой. Достанете — ваше счастье, нет — поминай, как звали...» (с. 508). Ладанка в его реплике наделяется особым, магическим значением, определение которому Распутин, также выступающий здесь в роли загадчика, не дает и которое в дальнейшем еще необходимо будет разгадать герою-рассказчику.

Переход от «городского» топоса к «деревенскому» в «Мужицком сфинксе» оформлен обрядовым по своей природе мотивом умирания-воскресения. В сюжете это выглядит как потеря сознания героем-рассказчиком, произошедшая в результате странного падения из вагона движущегося поезда: «...вдруг неожиданно для себя вылетел наружу, точно от сильного предательского толчка в спину» (с. 523—524). Возвращение сознания к персонажу воспринимается обнаружившими его крестьянами как оживание мертвеца: «Эй, Семен! Ожил твой упокойник-то!» (с. 524). В этом переходном по своей функции эпизоде особое значение придается и тому, что герой-рассказчик, выпавший из вагона, чуть ли не буквально лицом к лицу встречается с землей — главной крестьянской ценностью, образ которой во второй части романа активно мифологизируется: «Как матерински близка мне эта древняя Микулина вотчина, земля-труженица и кормилица, которая, отработав и отмаявшись пыльной и потной летней страдой, укрывается те-

плым, стеганным на снежной вате одеялом и укладывается тысячеверстным сугробным погостом на долгую зимнюю спячку» (с. 535). Стоит обратить внимание на амбивалентную природу земли, подчеркнутую автором в приведенном фрагменте: она одновременно связана и с мотивами рождения и жизни («труженица и кормилица»), и смерти («сугробный погост»). Обессиленный от городского морока главный герой, которого как будто бы кто-то намеренно вытолкнул из поезда, ударился об землю, от нее же, подобно былинным богатырям, и набирается силы²⁰. Мать-земля, таким образом, играет роль важной мифологемы, участвующей в сюжетообразующем мифе об умирающем и воскресающем боге, который исследователи связывают с календарно-земледельческой мифологией и обрядностью.

Не случайно и то, что одной из первых сцен, увиденных героем-рассказчиком, очутившимся в деревне, стала картина сева, в которой подчеркивается его архаическая природа, ритуально-обрядовый, не утилитарный, характер: «...он захватывал пригоршню зерна и золотым веером разбрасывал ее между заскорузлых пальцев по пашне попеременно в обе стороны, пропуская один шаг, под правую ногу. <...> и в его поступи и широком щедром жесте чудился простой и выразительный ритм тысячелетий: золотая разгадка смертей и рождений» (с. 525–526). Обращает на себя внимание и тот факт, что если в первой части романного текста загадки только загадывались, то во второй — активно формируется мотив разгадки, и связан он с двумя ключевыми для этой части образами: «мужицким сфинксом» и символической вечно умирающего и вечно воскресающего зерна — «золотой разгадки» смысла бытия.

Образ деревни с ее архаикой, опирающейся на традицию, является антитезой по отношению к образу города, подобно тому, как противопоставлена естественная жизнь человека, протекающая в том же ритме, что и природа, искусственной городской жизни, которая в романе принимает облик кошмара: «Как больной, впервые вышедший на воздух и солнце, я радовался, что наконец избавился от своих петербургских кошмаров и перестал “сниться самому себе”, снова ощутив животную, уютную теплоту жизни» (с. 529). Не случайно столь кон-

²⁰ А. Н. Афанасьев приводит народную сказку, в которой конь намеренно сбрасывает с себя доброго молодца, чтобы тот упал на землю. А затем спрашивает его: «много ль силы прибыло?» Добрый молодец отвечает: «Прибыла сила великая!» (Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 678).

трастны и женские образы двух частей. Эльга соотнесена с популярным типажом роковой женщины, женщины-загадки, женщины-сфинкса — изломанной и двоящейся. Наташа во второй, «деревенской» части, напротив, оставляет впечатление цельности, здоровья и органичности: «смуглая, красивая девушка лет восемнадцати — “девка што надоть”» (с. 530). Ее образ корреспондирует не с модернистскими мифологемами, как образ Эльги, а с народными мифологическими представлениями: «Наташа плескалась ногами, как русалочьим хвостом» (с. 532).

Образованность героя-рассказчика позволяет ему кодировать картины «избяной соломенной деревни» как при помощи культурных, книжных кодов (извозчик напоминает герою «ассирийского царя на боевой колеснице», которому он дает прозвище — Ассаргадон (с. 539)), так и с опорой на традиционные поэтические представления крестьян. Так, например, Зенкевич вводит образы, опирающиеся на традиционную метафорику русской народной загадки: «Солнце коснулось горизонта и, глубоко всадив в землю сверкающий лемех, потухло» (с. 526); «леха Млечного Пути»²¹ (с. 526) и др. Таким образом автор формирует представление о деревенской жизни, опирающейся на вековые традиции, вследствие чего и сумевшей сохранить здоровую основу существования.

Консерватизм крестьянской жизни позволяет автору почувствовать ее неизменные древние, архаические устои, и в XX веке, несмотря на коренные социально-политические перемены, по-прежнему связанные с мифом и обрядом, образами Микулы Селяниновича и Святого-гра. Вместе с тем в «деревенской» части чрезвычайно важными становятся и мотивы обновления жизни, в которых традиционные эпические фольклорные образы включены в современный контекст: «Два десятилетия (и каких! — мировой войны и революции) протопало по этой равнине, а на ней почти не заметно перемен. Так же рядом с однолемешным плугом роет землю железным выбеленным сошником деревянная соха, и держит ее в своих дюжих корявых руках крестьянский Микула и покрикивает на своего верного конька: “В борозду! Бороздой!” Быть может, прослышит его с Волги городской Вольга в буденновском шеломе, подъедет к загону с краснорезной дружиной да уговорит Микулу вытрясти сошку, закинуть ее за ракитов куст и отправится вместе с ним в тракторный совхоз или колхоз...» (с. 536). Или: «...огромный, огненный аэроплан солнца, отданный в то лето

²¹ Леха — гряды полосами.

в нетвердые руки какого-то самоуверенного безумца Фазтона, которому суждено в наказание сгорать, истекая кровью на закатах» (с. 549). В выделенных мотивах подчеркивается не только ценность древних традиций, но и мысль о необходимости обновления крестьянского уклада жизни.

Очевидно, что заглавие романа «Мужицкий сфинкс», соотнесенное прежде всего с содержанием второй, «деревенской» части романа, также выдвигает загадку, обращенную не только к главному герою, но и к читателю. В главе «Не Марей, не Каратаев, хотя, может быть, и сфинкс» Зенкевич прямо указывает на основной источник своего заглавия: «Я смотрю на лицо Семена Палыча, такое же серое, невзрачное, знакомое, как тысячи крестьянских лиц, похожих друг на друга, как один загон в поле на другой, и вдруг вспоминаю стихотворение в прозе “Сфинкс” Тургенева. Вот он, этот мужицкий сфинкс, с муругим скуластым, из серого булыжника высеченным ликом! В желто-соломенной пустыне созревших хлебов, среди приземистых пирамид скирдов и одоний, под тихим немеркнувшим заревом поздней летней зари повернул он ко мне простое, плоское, непроницаемое лицо и предлагает разрешить свою, неведомую ему самому загадку...» (с. 557).

Тургеневское стихотворение в прозе «Сфинкс» (1878), действительно, организовано на уподоблении русского мужика сфинксу и в свою очередь восходит к выражению А. И. Герцена о «неразгаданном сфинксе русской жизни»²². К этому необходимо добавить, что к сравнению России со сфинксом Тургенев прибегал не только в отмеченном стихотворении в прозе. 4 (16) мая 1850 года в письме к П. Вирардо он также рассуждал: «Россия <...> — эта огромная и мрачная фигура, неподвижная и загадочная, как сфинкс Эдипа. <...> Мне кажется, я вижу ее тяжелый, безжизненный взгляд, устремленный на меня с холодным вниманием, как и подобает каменным глазам»²³.

В дополнение к прозаическому фрагменту, обращенному к «мужицкому сфинксу», таящему в своем архаическом образе жизни «неведомую ему самому загадку», в романе помещен и стихотворный набросок, который на бегу сочиняет автобиографический герой:

²² Герцен А. И. Соч.: В 9 т. Т. 5: Былое и думы. Ч. 4–5. М., 1956. С. 146.

²³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 10. С. 157–158. Комментарий к стихотворению см. на с. 504–505. См. подробнее: Ронен О. «Россия — сфинкс». К истории крылатого уподобления // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 420–431.

По глазам полянин, по скулам финн.
Миллионы таких безликих обличий,
Чернозема, суглинка и супеси сфинкс,
Неразгаданный сфинкс мужичий!
В белом мареве дальних полярных морей
Век, как летнюю ночь, со мной коротая,
Родимчик рукою сними, как Марей,
Побалагурь, как Платон Каратаев! (с. 559—560)

В стихотворной форме здесь вновь утверждается мысль о том, что «миллионы безликих обличий» тем не менее таят в своей безликости глубокую историческую загадку, не разгаданную до сих пор.

Трехчастный состав романа, сама смена городской части (с ее концентрированной семантикой смерти) деревенской частью, где ключевой является мысль о жизни, преодолевающей смерть, а затем третьей частью, где демонстрируется торжество новых форм жизни, как бы самой композиционно-сюжетной организацией романа уподоблены мистериальной драме умирания и воскресения. Если «городская» часть повествует о безвозвратно ушедшей жизни, то вторая часть — о промежуточности формы жизни крестьянства — жизни органичной, цельной, но архаичной, и потому — не поспевающей за стремительностью современных изменений. Именно так, например, оценивается Семен Палыч рассказчиком: он «оторвался <...> от прошлого и еще не нашел лучшего будущего. Он остановился на полпути, на перекрестке...» (с. 558).

Смысловым центром в реактуализированном мифе об умирающем и воскресающем боге в романе Зенкевича является ладанка с зерном, о которой становится известно следующее: отец Семена Палыча, у которого живет герой-рассказчик, «соблюдал своеобразный обычай. От каждого нового урожая он откладывал в ладанку за иконой три зерна “во имя Отца и Сына и Духа Святого”. Откуда повелся в доме такой обычай, Семен Палыч толком не знал, но привык к нему с детства и по смерти отца продолжал пополнять его ладанку» (с. 547). Хорошо известно, что в традиционной крестьянской культуре зерно символизирует прежде всего плодородие. В связи с чем обычай откладывать три зерна с нового урожая принимает черты ритуально-обрядового действия, направленного на взывание к плодородности земли и чудесной способности зерна, умирая, вновь и вновь воскресать. Вместе с тем обращает на себя внимание, что, помимо языческой, в этом крестьянском обряде присутствует и христианская составляющая: три зерна от-

кладываются во имя Отца и Сына и Святого Духа. Хорошо известно, что наряду с Осирисом, Адонисом, Дионисом, Деметрой и Персефой семантика христианского Бога также теснейшим образом связана с идеей амбивалентности умирания и воскресения, мистерией смерти, обернувшейся жизнью, которую включает в свой состав символ зерна.

Чудесная природа ладанки с зерном раскрывается и в описании «чудного сна» Павла Парменыча — отца Семена Пальча: «Будто идет он в чистых полотняных рубахе и портках босиком по полю и сеет. Через плечи у него вместо ведерка перекинута на липовой лыке ладанка, и, сколько ни берет он из нее зерна, ладанка не пустеет. <...> Смотрит Павел Парменыч на зерна и видит, что они не хлебные, а червонные, даже фольга от них пристаёт к руке, и ладонь, и пальцы у него вызолочены и светятся» (с. 550). Образ зерна создан здесь при помощи реализованной метафоры: выражение «золотое зерно» (метафора, образованная на переносе цветового признака) во сне Павла Парменыча обретает буквальный смысл — он сеет зерна из червонного золота, даже фольга от них пристаёт к руке. Семантика драгоценности зерна поддержана его чудесным свойством неистощимости, невозможностью растратить зерно до конца, что сообщает ему значение первоосновы жизни, равнозначной для главного героя «золотой разгадке».

Однако кровавая история XX века внесла в традиционную крестьянскую жизнь серьезные коррективы. Пахарю, своим трудом поддерживавшему космическое равновесие жизни и смерти, являющемуся участником мировой мистерии циклической смены смерти и воскресения, в ходе решительных социальных перемен пришлось сеять не только жизнь, но и смерть. Об этом на страницах романа говорит Семен Пальч: «Сколько я народу покосил пулеметом. Пуль, мотри, поболе высеял, чем зерен» (с. 554); «вместо лобогрейки <...> пришлось управляться с другой жатвенной машиной — с пулеметом, и косить уже не пшеницу, а людей» (с. 555). Интересно, что здесь Зенкевич обращается к метафорике «Слова о полку Игореве». В эпизоде, изображающем битву при реке Немиге, автор «Слова» сравнивает убийство с жатвой: «На Немизе снопы стелют головами, молотят чеи харалужными, на тоце живот кладут, веют душу от тела. Немизе кровави брезе не болохом бяхуть посеяни, посеяни костью русских сынов»²⁴. Зенкевич, развивая древнюю метафору, проводит параллель не только с жатвой, но и с севом. Однако рассказчик, слушающий повествование Се-

²⁴ Слово о полку Игореве. Л., 1990. С. 63. (Библиотека поэта. Малая серия).

мена Палыча, делает вывод не столько о трагедии жизни, сколько об универсальной связи жизни и смерти, добавляя к метафоре *жатвы* и *сева* еще и собственный образ *вспашки*: «...и война, и революция — только глубокая вспашка, сев человеческих жизней для урожая будущего, а самая отдача жизни кажется такой же простой и нестрашной, как бросание зерна в землю. Что за беда, если часть драгоценных полновесных зерен осыпается зря — “без урону никак нельзя”, без этого не совершается севооборот веков у расточительного скопида — времени» (с. 557–558). И таким образом в войне и революции выявляется не только разрушительный, но и созидательный смысл.

С мужицкой ладанкой, которая в романе настойчиво определяется как драгоценность («три мелких, худосочных, но драгоценных зерна голодного, 21-го года» (с. 548), «червонные крупинки от золотоносных волн» (с. 548)), связан и сказочно-мифологический мотив «похищенного сокровища». Под влиянием записки Эльги герой-рассказчик (именно здесь его функция наиболее приближена к функции культурного героя, о которой уже было сказано выше) решается на кражу: «Спугнув с лампы стаю загудевших мух, я нащупал на полке за китом какой-то мешочек, похожий на кисет для махорки. Поднеся его к узкой полоске света, я увидел, что мешочек туго набит зерном — пшеницей и рожью. Вот она, ладанка покойного Павла Парменыча!

Я хотел положить ее в карман, но одумался: мне почему-то вдруг жалко стало забирать все, точно этим я обездоливал и грабил приютившую меня семью» (с. 568).

Далее ладанка доставлена Эльге, после чего героиня достаточно неопределенно говорит о ее дальнейшей судьбе: «Спасибо вам за доставленную ладанку. Я уже возила ее к Григорию Ефимовичу, и он сказал мне, что нужно делать...» (с. 572). Сюжетно эта загадка так и остается без разгадки, — для чего именно была нужна ладанка с зерном, читателю остается неясным. Вместе с тем сокровенный смысл зерна, «мужицкой ладанки» главным героем все же оказывается разгаданным. В неопубликованном предисловии к роману Зенкевич прямо раскрыл смысл этого образа: «Его “ладанка с зерном”, как былинная Святого-рова сумочка, является как бы символом вековой крестьянской тяготы, символом старого первобытного земледелия, с микулиной сошкой, с севом от руки, с цепным обмолотом и лопатой-веялкой, с покорностью природе и верой в бога. Сын его, Семен Палыч, еще не порвал окончательно связи со старым укладом, с отцовской ладанкой, он еще

“по привычке из уважения к памяти отца соблюдает установившийся в доме обычай”, но он уже на распутье со своей “Непочетовкой”»²⁵.

С точки зрения энигматического сюжета, автобиографический персонаж Зенкевича становится героем-разгадчиком, который, сумев постичь трудную загадку, тем самым остается жить, а загадчик (Эльга), загадка которого разгадана, умирает. В романном сюжете это выглядит следующим образом: Эльга погибает, разбившись вместе с летящим самолетом, а главный герой, находясь с ней в одной кабине, тем не менее чудесным образом вновь избегает гибели и попадает в новую индустриальную действительность, условно выделяемую в третью часть романа.

В своем романе автор допускает нарушения линейности повествования, что мотивировано путанностью сознания героя-рассказчика, переживающего «события в искаженной перспективе времени»²⁶. Возможно, именно этим объясняется, во-первых, то, что зерна участвуют в магических действиях, совершаемых Эльгой, еще до момента, когда рассказчик выкрал «ладанку с зерном» из-за киота в крестьянской избе Семена Палыча; во-вторых, что добытая и переданная рассказчиком Эльге мужицкая ладанка сюжетно никак не задействована, поскольку Эльга погибает, не успев совершить задуманное.

Между тем в главе «Ливадийские розы», расположенной ранее «деревенской» части романа, изображен обряд вызывания призрака покойного императора Николая II²⁷, при этом наряду с другими предметами важную роль в нем играют зерна. Отправляя Эльгу в путь, Распутин произносит: «А птицу не забудь зерном покормить с креста» (с. 509). Прибыв в Ливадию, Эльга, волнуясь и точно опасаясь, что «у нее не выйдет какой-то сложный фокус или ее захватят на месте преступления» (с. 514), совершает магически-обрядовые действия: «У подножия потертого кожаного кресла на паркете обозначен черный крест. На этом месте умер когда-то Александр III. <...> Эльга

²⁵ ИРЛИ. Ф. 773.

²⁶ Там же.

²⁷ Ранее в романном сюжете образ императора был зашифрован в одной из деталей эпизода: Эльга вручает герою-повествователю «золотой пятирублевик» (с. 442), чтобы тот отдал его дворнику. «Золотой пятирублевик» — это полуимпериал, на аверсе которого, как известно, был изображен профиль императора Николая II. В 1921 г. данная монета была уже не в ходу, т. е. ее появление в произведении обусловлено не историческими мотивировками, а необходимостью усиления мифопоэтических связей.

вынула из кожаного саквояжика водочную бутылку с крещенской распутинской водой и несколько раз, как священник кропилом, крестообразно окропила комнату. Потом, наклонившись к кресту на полу, посыпала на него зерен.

— Давайте теперь фазана...

Эльга распутала фазана из сетки и поднесла к кресту. Фазан жадно начал клевать зерна. Когда их больше не осталось, Эльга налила на блюдо воды из бутылки и поднесла фазану, который так же жадно стал пить <...>

— А теперь скорее в розариум» (с. 514).

Ее действиями было вызвано видение: в розариуме они видят Николая II, который предстает перед ними в образе садовника («в руке у него большие садовые ножницы для стрижки деревьев» (с. 514—515)).

Приведенный эпизод является одним из смысловых центров сюжетно-композиционной организации романного текста. События первой, «городской» части разворачиваются по направлению к нему, а образ ладанки с зерном второй, «деревенской» части возвращает читателя назад к анализируемому эпизоду. Обращает на себя внимание, что в этой сцене сконцентрированы предметные образы с отчетливо выраженным символическим значением: черный крест на паркете, бутылка с крещенской водой, фазан, зерна. А действия, совершаемые Эльгой, выглядят как магические: крестообразно окропила комнату крещенской водой, насыпала зерна на крестом обозначенное место смерти Александра III, пустила фазана клевать зерна на черном кресте, дала фазану пить крещенскую воду.

Крещенская вода наделена в эпизоде символическим значением живой и мертвой воды²⁸, способной воскрешать из мертвых, вызывать покойника из инобытия. Символика крещения, понимаемого как смерть природного человека и воскресение человека духовного²⁹, тесным образом связана со смысловым полем архаических представлений о воде. Образ зерна, как уже говорилось, выражает мистериальную идею смерти, становящейся жизнью. Фазан, при описании которого Зенкевич подчеркивает не только его райскую красоту, но и жертвен-

²⁸ См., например: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. С. 365.

²⁹ Крещение, по слову Иоанна Златоуста, «представляет смерть и погребение, жизнь и воскресение из мертвых» (Толкование Евангелия от Иоанна, XXV, 2).

ность (ср.: «Я рассматриваю его роскошное червонно-радужное оперенье, и он кажется мне драгоценным слитком, осколком сказочной северной ночи. Фазан вытягивает свою крошечную зелено-голубую головку с жалом белого клюва и пристально, по-змеиному смотрит на меня стеклянными светло-желтыми глазами из очкообразных малиновых подглазников. Белое кольцо на его шее у зоба намечает как бы место для удара косырем — если бы фазанам рубили головы, как курам» (с. 511)), в разбираемом эпизоде клюет зерна, усиливая тем самым идею бессмертия, поскольку в христианской традиции фазан отождествляется с птицей-феникс — символом бессмертной души и возрождения Христа после его трехдневного пребывания в состоянии смерти, выражающим победу над смертью, воскрешение из мертвых³⁰. Таким образом, в предметах, участвующих в обряде, обнаруживается их неслучайность, выраженная в системных взаимосвязях между предметными образами, символические значения которых дополняют и усиливают друг друга и так или иначе выражают мысль о неокончателности смерти, о ее преодолении, о бессмертии.

Сакральное значение эпизода вызывания призрака Николая II подкреплено и тем, что император является в виде садовника: «Из стеклянной оранжереи вышел невысокий пожилой человек в форме хаки, но без погон, с длинными по-военному закрученными усами и с подстриженной бородкой. Наверное, один из служащих или садовник — в руке у него большие садовые ножницы для стрижки деревьев» (с. 514—515). С одной стороны, образ императора здесь портретно-узнаваем, а с другой — символичен. Его явление происходит в розариуме, который, безусловно, формирует семантику райского сада, подкрепляемую еще и уточнением, что цветущие штамбовые розы раскинулись подобно *виноградникам*. Поэтому явление человека, в котором рассказчик видит садовника с большими садовыми ножницами, в данном контексте соотносится с Христом в райском саду.

Более того, автор романа делает явную отсылку к довольно пространенному сюжету «Noli me tangere» («Не прикасайся ко мне») в изобразительном искусстве (прежде всего — в католической традиции). В названном сюжете иллюстрируется тот эпизод из Евангелия от Иоанна (Ин. 20: 1—18), когда Мария Магдалина сначала не узнает воскресшего Христа и принимает его за садовника: «Иисус говорит ей:

³⁰ Об изображениях фазана или павлина на ранних христианских надгробиях см.: Уваров А. С. Христианская символика. СПб., 2001. С. 233.

жена! что ты плачешь? кого ищешь? Она, думая, что это садовник, говорит Ему: господин! если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его» (Ин. 20: 15). Живописцы, обращающиеся к данному сюжету, часто изображают Христа с орудиями труда садовника — мотыгой или лопатой. У Зенкевича император-садовник держит в руках садовые ножницы. Кроме того, в евангельской сцене Христос просит Марию Магдалину не прикасаться к нему: «Иисус говорит ей: не прикасайся ко Мне, ибо Я еще не восшел к Отцу Моему; а иди к братьям Моим и скажи им: восхожу к Отцу Моему и Отцу вашему, и к Богу Моему и Богу вашему» (Ин. 20: 17). У Зенкевича соматического контакта между прибывшими в Ливадию и императором-садовником также не происходит, поскольку он предостерегающим жестом показывает, что «руки у него заняты и что он не может с нами поздороваться» (с. 515).

Другими словами, в образе погибшего императора символическими средствами выражена семантика жертвы, мученичества и вместе с тем — бессмертия души. Кроме того, с образом покойного императора связан еще один аспект, в котором соединилось историческое и мифопоэтическое. Расстрел императора в июле 1918 года многими русскими эмигрантами был сразу воспринят как ритуальное убийство³¹. Между тем задолго до трагических событий британский этнограф, антрополог и культуролог Дж. Фрезер в своей знаменитой книге «Золотая ветвь» изложил теорию о ритуальном убийстве верховного царя-жреца³² в аграрных культах, которое рассматривалось им в составе древних мифологических представлений об умирающем и воскресающем боге. По Фрезеру, ежегодно меняющийся царь-жрец, воплощающий собою жизнь, в течение года выполнял функцию поддержки космического порядка и обеспечения плодородия. По истечении года, отведенного ему, он подвергался ритуальному убийству новым претендентом на власть.

³¹ См., например: *Энель. Жертва*. Нови Сад, 1925. С. 19. Энель — псевдоним М. В. Скарятинна (1883—1963), полковник российской императорской армии, был известен как знаток древних восточных языков, изучавший Каббалу, проявлявший интерес к «окультурным наукам».

³² Первое издание «Золотой ветви» Дж. Фрезера вышло в Лондоне в 1890 году. Не исключено, что М. А. Зенкевич, чья личная библиотека включала ряд оригинальных сочинений британских ученых (например, «The Origin of Species» Ч. Дарвина), мог быть знаком с этим основополагающим для изучения мифологии и архаического религиозного сознания трудом.

В контексте идей «Мужицкого сфинкса», где вторая, «деревенская» часть разворачивается на основании мифа об умирающем и воскресающем боге, поддерживающем своим циклическим умиранием и воскресением исконное равновесие сил смерти и бессмертия, убийство царя новая власть могла понять как часть ритуализированного обновления вселенной, космогоническую жертву, приносимую в момент рождения нового мира. Важно, что в «Мужицком сфинксе» император, познавший таинство смерти, отказывается быть вновь вовлеченным в социально-историческую реальность: «Прогуливаясь по дорожке, Николай стал о чем-то беседовать с Эльгой и Гумилевым. До меня только изредка долетали отрывки фраз. Вдруг Николай остановился и сказал громко и резко:

— Нет, нет! Ради Бога не делайте этого. Не надо больше крови. В Екатеринбурге тоже было так — анонимное письмо³³ с обещанием помощи, и потом вместо освобождения...

Николай не закончил фразы, он казался взволнованным и нервно подергивал плечом» (с. 516).

Разбираемый эпизод еще раз ярко демонстрирует, что роман Зенкевича строится вне социально-исторических мотивировок, а как наращивание все новых и новых символических, архетипических связей, образующих сложное мифопоэтическое единство.

В определенном смысле произведение Зенкевича представляет собой мистификацию: его жанровое обозначение — беллетристические мемуары, однако мемуарная составляющая в повествовании намеренно спрятана, переведена на второй план для того, чтобы первый план предоставить фантазмагории, гротеску, свободному перемещению во времени и пространстве.

В целом, «Мужицкий сфинкс» развивает модернистскую тенденцию к экспериментальному разрушению времени как объективной категории, заменяя его субъективным ощущением протяженности событий или временем мифологическим (обрядово-ритуальным или циклическим). Взамен традиционных приемов повествования автор усиливает

³³ Анонимное письмо, точнее, несколько писем, переданных Николаю II, находившемуся под арестом, — исторический факт (см., например: *Пайнс Р.* Русская революция. Кн. 2: Большевики в борьбе за власть. 1917—1918. М., 2005). Обращение Зенкевича к данной исторической реалии — одно из свидетельств, подтверждающих интерес писателя к деталям, связанным с убийством российского императора. Другим свидетельством является его стихотворение «Царская ставка» на тему расстрела семьи Романовых.

принцип ассоциативных связей, скрепляющих целый ряд мотивов и лейтмотивов произведения, что давало основание автору определить его как «лирическое повествование». Создавая сложную архитектуру романа, Зенкевич ориентировался на симфонию с ее принципом проведения темы в трансформируемом виде сквозь всё произведение, что позволило ему за счет нелинейности повествования объединить трудно сочетаемые в традиционном романе эпизоды.

Опора на архаические элементы стала одним из ключевых принципов модернизации романного жанра. Вместе с тем архаику мифа Зенкевич подчинил своему индивидуальному замыслу, связанному с философскими идеями необходимого обновления жизни, протекающего как результат известного с древности извечного амбивалентного взаимодействия циклически повторяющегося процесса умирания и воскресения.

* * *

Хочу выразить слова благодарности С. Е. Зенкевичу, взявшему на себя труд прочесть статью, сделать ряд замечаний (учтенных при работе над статьей), а также проконсультировать меня по ряду вопросов, связанных с темой статьи.

||



Н. В. Лоцинская

**К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЙ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ
В СВЯЗИ С ПОНЯТИЕМ «АВТОРСКОЙ ВОЛИ»:
НА МАТЕРИАЛЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО ИЗДАНИЯ
ЛИРИКИ А. А. БЛОКА¹**

Проблема текстологической неопределенности актуализировалась в последние десятилетия отчасти на фоне публикации собраний сочинений представителей модернистских течений начала XX века². Особенно это заметно в изданиях академического типа (и близких к ним по научным задачам), где связанные с данной проблемой вопросы стоят достаточно остро вследствие повышения в эпоху модернизма статуса различных параметров текста, в том числе его вариативности, что в значительной степени затрудняет следование принципу «авторской воли»³. Бытовавшее некогда мнение о существо-

¹ См.: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1—3. М., 1997; Т. 4. СПб., 1999 (в дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы арабскими цифрами).

² О текстологических и эдиционных проблемах подобных изданий см., например: Лавров А. В. Проблемы научного издания творческого наследия русских писателей начала XX века // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 1. М., 2009. С. 22—34; Грачева А. М. Текстологические вопросы издания неопубликованных произведений большой прозаической формы писателей-эмигрантов первой волны // Там же. С. 45—52; Русские поэты XX века: материалы и исследования. Анна Ахматова (1889—1966). М., 2021; Тименчик Р. Д. О составе и границах современного научного комментария к поэзии А. А. Ахматовой // Русская литература. 2022. № 1. С. 60—85.

³ О связи проявлений «авторской воли» с особенностями эстетических установок писателей-модернистов см., например: Лоцинская Н. В. О своеобразии текстологической проблематики академического издания лирики А. А. Блока (к постановке вопроса) // Русский модернизм. Проблемы текстологии. СПб., 2001. С. 74. Концептуальные особенности и практические

вании текста «*ne varietur*» было опровергнуто еще С. А. Рейсером, который утверждал, что поиск «идеального текста» является не целью, а стимулом развития текстологии как науки⁴. Сегодня мы видим, что эта наука, опираясь, в том числе, на опыт издания произведений писателей-модернистов, подводит нас к выводу о чрезвычайной подвижности, открытости текста, возможности его вариативной подачи. Пример тому современные уже вышедшие и готовящиеся научные издания Пушкина, Фета, Бунина, Блока, Сологуба, Ремизова, Л. Андреева, Вяч. Иванова, Маяковского, Ахматовой (список можно продолжить). Условность термина «идеальный текст» становится очевидной с учетом парадигмы вариантных способов издания, не исключających, а дополняющих друг друга. На возможность печатать произведения в рамках одного издания в разных редакциях и композиционных версиях (в хронологии, в составе авторских сборников, разделов, циклов) указывали ранее составители Полного собрания сочинений А. С. Пушкина в двадцати томах и Собрания сочинений А. А. Ахматовой в шести томах⁵.

Как было отмечено в свое время Н. В. Перцовым и И. А. Пильщиковым в статье «О лингвистических аспектах текстологии», вопросы, обусловленные текстологической неопределенностью, часто возникают в связи с научными изданиями творческого наследия писателей XIX и XX веков⁶. Однако, по наблюдению авторов, гипотетичность чтения рукописей до сих пор фиксируется при публикации русской классики

трудности издания рассматривались также в работах: *Грякалова Н. Ю.* Символистский текст: модусы интерпретации (Из опыта работы над академическим Полным собранием сочинений и писем Александра Блока) // Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт французских и российских исследователей. М., 2003. С. 112–128; *Быстров В. Н.* К вопросу об основном тексте первого тома «лирической трилогии» Блока // Русский модернизм. Проблемы текстологии. С. 60–72 и др.

⁴ См.: *Рейсер С. А.* Основы текстологии. 2-е изд. Л., 1978. С. 13.

⁵ См., например: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1: Лицейские стихотворения 1813–1817 / Ред. тома В. Э. Вацууро. С. 9. Ранняя и поздняя редакции воспроизведены в томе на соседних страницах в разделе «Основной текст» (см.: С. 41–42, 64–68, 69–77 и мн. др.); *Коваленко С.* Текстология «Большого жанра». Инвариантность и принцип текстовой завершенности (Собрание сочинений А. А. Ахматовой: В 6 т. М., 1998–2002) // Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт французских и российских исследователей. С. 199–206.

⁶ См.: *Перцов Н. В., Пильщиков И. А.* О лингвистических аспектах текстологии // Вопросы языкознания. 2011. № 5. С. 3–30.

в весьма ограниченном круге случаев. Н. В. Перцов и И. А. Пильщиков являются приверженцами концепции, одним из принципов которой является отказ от единственности («каноничности») публикуемого текста и допустимость равновероятных, а если развить данную идею, то в некоторых случаях и равностатусных вариантов. Ситуация текстологической неопределенности рассматривается в исследовании в двояком плане. Во-первых, неопределенность может быть эдиционной, если неясность связана с установлением основного текста; во-вторых — вариантной, если не удастся однозначно обосновать последовательность и компоновку вариантов, что нередко сопряжено со сложностью расшифровки зачеркнутых слов и фрагментов. В статье демонстрируются возможности разной текстологической трактовки таких текстов, в том числе на примере незаконченных пушкинских набросков. Особое внимание уделено способам транскрипции и текстологической нотации при подаче неоднозначных по прочтению отрывков.

В целом с таким подходом трудно не согласиться, но при этом остается немало конкретных вопросов относительно понимания категории неопределенности применительно к окончательному и черновому тексту⁷. А также — в связи с разграничением реальной невозможности установить единственно верную последовательность чтений с ошибками в методологии или просчетами текстологов. Во многих случаях отличить вариативность чтений от ошибок могут только специалисты. Необходимо также выработать критерии, которые позволят отделить собственную проблематику текстологической неопределенности от вариантов решений составителей, которые зависят от установок конкретного издания. Вероятно, текстологам еще предстоит уточнить границы смежных понятий в сфере «текстологической неопределенности» и областях «незаконченного», «оборванного», «неизвестного», сопоставимость с разными типами конъюнктур и реконструкций, трудностями вычленения едва намеченных замыслов, установления их жанровых принадлежностей и с множеством других проблемных аспектов текстологического анализа. Наиболее определенной оказывается связь понятия «текстологической неопределенности» с фактами очевидной невозможности однозначного прочтения того или иного фрагмента чернового текста. В блоковском издании в подобных случаях используется составительская помета «возможно иное чтение», которая указывает на равнозначные текстологические решения.

⁷ Некоторые аспекты проблемы рассмотрены авторами концепции. См.: Там же. С. 11–14; см. также другие публикации на эту тему тех же авторов.

Кроме того, существуют текстологические коллизии, обусловленные сознательной установкой писателей на недосказанность, двойственность, вариативность и незаконченность, которые необходимо рассматривать на принципиально иных основаниях⁸. Текстовая неопределенность, связанная с поэтикой произведения, может создаваться с помощью характерных лексических и синтаксических средств, а также за счет использования «игровых» приемов, имитирующих свойства чернового письма с его зачеркиваниями, поправками, поиском подходящих слов⁹. Такая модальность текста порождает своего рода ауру семантической неоднозначности, которую необходимо учитывать и воспроизводить при публикации основного текста и его вариантов. Однако с понятием собственно текстологической неопределенности эта задача сопрягается только в тех случаях, когда появляется вероятность разных прочтений. На первый план при этом выходит проблема установления авторской воли, решение которой во многом зависит от уровня профессиональных навыков текстолога.

Повторю нередко используемое высказывание Б. В. Томашевского о том, что каждый писатель нуждается в особой текстологии¹⁰. Возможно, именно из-за таких индивидуальных особенностей столь зыбки критерии при разграничении законченных и незаконченных текстов, вариантов, редакций и текстуально близких к ним самостоятельных замыслов, а также при решении других проблем подготовки академических изданий, включая принципы построения полных собраний сочинений. И это, в свою очередь, затрудняет разработку теоретических аспектов текстологии как особой дисциплины со своим понятийным и терминологическим аппаратом. Некоторые дискуссионные момен-

⁸ См., например: *Перцов Н. В.* О неоднозначности в поэтическом языке // Вопросы языкознания. 2000. № 3. С. 55–82.

⁹ Эту специфику особенно важно иметь в виду при публикации авангардистских произведений, где зачеркивания используются в качестве поэтического приема и большое значение имеют графика и визуальный эффект. См., например: *Зыкова Г. В.* Зачеркнутое слово в поэтическом тексте и в арте-объекте (Вс. Некрасов, Э. Булатов, Ц. Кофоне) // Вестник Санкт-Петербург. гос. ун-та технологии и дизайна. 2014. № 3. С. 83–88.

¹⁰ См.: *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959. С. 238. О ракурсах текстологических полемик, характерных для середины XX века, см., например: *Фролов М. А.* Неопубликованные выступления и заметки Ю. Г. Оксмана // Литературный факт. 2018. № 9. С. 390, 424.

ты, связанные с формированием основных текстологических понятий, были рассмотрены, например, В. Ю. Вьюгиным в его полемических заметках «Идеальная текстология (Несколько замечаний к теории и практике критики текста)»¹¹.

Как известно, во второй половине XX века существенно менялись представления о статусе автора произведения. В частности, тезис о примате текста над авторством, выдвинутый в знаковом для структурализма эссе Р. Барта «Смерть Автора» (1968), вообще подразумевал отсутствие постоянных значений текста, зависящих от намерений автора. И все-таки принцип авторской воли в отечественном литературоведении остается одной из констант, которая позволяет конструктивно подходить к проблеме изменчивости текста¹². Одним из главных условий является при этом всесторонняя проработка всего текстологического материала. Доводы в пользу отказа от следования «последней» авторской воле из-за большого количества цензурных вмешательств¹³ не стыкуются с рабочими установками этого принципа, которые как раз подразумевают реставрацию текста от внешних напластований¹⁴. Причем выбор источника основного текста может быть сделан в пользу не только последних, но и более ранних публикаций, если они наилучшим образом соответствуют «законченному отражению творческого замысла»¹⁵, как это произошло, например, при подготовке Собрания сочинений А. М. Ремизова.

Если понимать художественный текст как потенцию, которая реализуется в зависимости от того или иного прочтения, в том числе, от

¹¹ См.: Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 1. М., 2009. С. 550–569.

¹² Речь идет в основном о произведениях нового времени.

¹³ Ср., в частности, текстологические трудности при высвобождении авторского замысла из-под слоя цензурных поправок, которые возникают в процессе формирования корпуса лирики А. А. Ахматовой для готовящегося академического издания. См. об этом в выступлении Р. Д. Тименчика 20 января 2022 г. на конференции «“Страх и муза”: Ахматова, Мандельштам и их время». Эл. ресурс: <http://pushkinskijdom.ru/wp-content/uploads/2022/03/O-SOBRANII-SOCH-Strah-i-Muza.pdf>

¹⁴ Стоит отметить, что в некоторых случаях поправки, предложенные извне, например, стилистического или фактического характера, могут быть учтены в тексте самим автором.

¹⁵ См. обоснование такого подхода: От редакции // Ремизов А. Собр. соч. Т. 1: Пруд. М., 2000. С. 5–6.

уровня и ракурса читательского восприятия, то можно определить его и как интерпретацию¹⁶, поскольку результаты любого текстологического анализа, будь то однозначный выбор или плюралистический подход, все равно сопряжены с трактовкой. А она, в свою очередь, обусловлена особенностями мышления, характерными для эпохи, принадлежностью к конкретным литературоведческим направлениям, а также индивидуальными взглядами текстологов-составителей.

В качестве примера текстологических решений, которые надолго укореняются в сознании читателя, приведу широко известное написание слов «желты» и «желтых» в стихотворение Блока «Фабрика» (1903): «В соседнем доме окна желты» (ст. 1), «И в желтых окнах засмеются» (ст. 15). В составе печатного текста написание с буквой «о» впервые появилось в посмертных изданиях блоковской лирики. На основании анализа имеющихся рукописных и печатных источников это исправлено в академическом издании, где соответственно дается «желты» и «желтых» с пояснениями причин данного изменения (см. разделы «Основной текст», «Другие редакции и варианты», «Комментарии»: 1, 166, 357, 610). В процессе подготовки текста было установлено, что написание через «о» присутствует только в двух (БА ГЛМ и БА РГАЛИ) из пяти блоковских автографов стихотворения «Фабрика» и не сохранено самим поэтом ни в одной из восьми публикаций. Как отмечено в академическом комментарии, написание с «о» могло быть использовано предыдущими составителями для «передачи авторского индивидуально-психологического смысла» (1, 610). Можно предположить, что издатели предпочли тогда более «броский» вариант, распространив на стихотворение «Фабрика» инструкцию Блока печатать в пятом издании первого тома — «Желтый (При желтом свете веселились)» (запись от 16 апреля 1920 года; 1, 405). Однако в авторских указаниях по поводу «символико-орфографической» семантики текста первого тома это не анонсировано. Позднее В. Н. Орлов, продолжая традицию акцентного написания с «о» слов «желты» и «желтых» в ст. 1 и 15 стихотворения «Фабрика», объяснял свой выбор якобы соответствием идеологически мотивированному решению самого поэта. Этот «хрестоматийный» пример и сейчас блуждает на просторах интернета, порождая множество интерпретаций.

На самом деле, если даже не касаться разнообразной семантики эпитета «желтый» в стихотворениях Блока, то все-таки стоит заме-

¹⁶ Имеется в виду текст, который вырабатывается в результате научной подготовки наследия классиков.

тить, что само варьирование написаний через «о» и «е», которое чаще встречается именно в ранней блоковской лирике, не всегда связано с особой семантической нагрузкой. В одних случаях оно символически окрашено, в других — вполне нейтрально¹⁷. В качестве примера можно привести своего рода «дублетный» вариант написания стилистически равнозначного в этом случае эпитета «желтая» через «о» в ст. 10 первоначальной редакции юношеского стихотворения Блока «Муза в уборе весны постучалась к поэту...» (1898). В 1-й тетради стихотворных автографов ст. 10 выглядит так: «Жолтая роза Олимпа — останки величия Бога» (4, 264). Спустя двадцать лет, в апреле 1918 года, этот текст был переработан (см.: 4, 438) при подготовке стихотворной подборки для журнала «Записки мечтателей» (1919. № 1. С. 74). В этой поздней редакции тот же эпитет, но перекочевавший в результате правки в ст. 6, написан через «е»: «Желтую розу на темных кудрях человека» (4, 51). Другой случай связан со стихотворением «Свобода смотрит в синеву...» (1902; см.: 1, 126), в котором написание через «о» в ст. 3 — «За жолто-красную листву» (1, 312) зафиксировано только во 2-й тетради автографов, в основном тексте академического издания дано нормативное написание (см.: 1, 126). Однако в работах, посвященных символике цвета у Блока, до сих пор встречаются рассуждения, основанные именно на первоначальном тексте стиха.

Для того чтобы разобраться в смысловом наполнении вариантов, основанных на разности орфографических режимов, надо проделать исследовательскую работу (в том числе статистическую) с учетом конкретных этапов блоковского творчества. Подобный анализ поможет определить закономерности правки такого рода с точки зрения и поэтики, и текстологии, подтвердить или опровергнуть обоснованность выбора основного текста.

¹⁷ О сохранении аутентичного режима правописания в художественных текстах см.: *Перцов Н. В.* О соотношении письменной и устной форм поэтического языка: (К вопросу о функциональной нагруженности старого русского правописания) // Вопросы языкознания. 2008. № 2. С. 30—56. Свой подход к проявлениям паронимии «на орфографическом уровне» обозначил В. П. Григорьев, считавший, что «Жолтый и желтый у Блока или черный и чорный у Хлебникова и Есенина — это случаи, говорящие <...> лишь о желании поэтов оставить за собой право на индивидуальные отступления от орфографических норм» (*Григорьев В. П.* Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М., 1978. Эл. версия фрагмента: <https://textarchive.ru/c-2263039-pall.html>).

В стихотворении «Фабрика» стилистически негативная окраска эпитета «желтый» в связи с обозначенным в тексте социальным контрастом, который приобретает у Блока inferнальный подтекст, сохраняется и при написании этого слова через «е». Вместе с тем, «экспрессивный» акцент в эпитете «желты» через «о» в автографах *БА ГЛМ* и *БА РГАЛИ* не имеет такой автобиографической эмоциональной подоплеки, как в стихотворении «При жолтом свете веселились...» (1902; текст и комм. см.: 1, 124–125, 553). Выбор основного текста при варьировании написаний через «о» или «е» осложняется тем, что Блок не правил корректуру пятого («алконостовского») издания первого тома, который вышел уже после его смерти, и это спровоцировало полемику по поводу «каноничности» данного текста¹⁸. Проанализировав «огрехи его набора», составители академического издания пришли к выводу: «Альтернативы пятому изданию при выборе основы для 1 тома <...> не существует» (1, 407). Однако присутствие опечаток затрудняет подтверждение авторизованности «орфографических» вариантов в этой редакции тома. Даже в специально оговоренном Блоком случае «При жолтом свете веселились...» (и наличии автографа данного стихотворения в небольшой сохранившейся части наборной рукописи пятого издания первого тома) блоковское «о» в слове «жолтом» было все равно заменено в «алконостовском» тексте на «е». Возможно, здесь мы имеем дело со случайной опечаткой или парадоксальным образом не замеченной составителями в корректуре «нормативной» поправкой наборщика. В. Н. Быстров, комментируя это расхождение, считает маловероятным «вмешательство издателей <...>», поскольку в других подобных случаях блоковский текст воспроизведен точно¹⁹.

Конечно, от опечаток не застраховано никакое издание, иногда они появляются после вычитки всех корректур на стадии «чистых листов». Блоковским собраниям сочинений, которые после смерти поэта печатались в периоды эпохальных сдвигов²⁰, не везло, как и другим изданиям писателей-модернистов. В 1985 году был рассыпан тщательно

¹⁸ См.: *Быстров В. Н.* К вопросу об основном тексте первого тома «лирической трилогии» Блока. С. 71–72.

¹⁹ Там же. С. 64.

²⁰ Прежде всего, имеются в виду тома «алконостовского» издания: *Блок А.* Собр. соч. Пб., 1922. Т. 1–2; *Блок А.* Собр. соч. Берлин, 1923. Т. 1–3. О трудностях их подготовки упоминается, в частности, в письмах С. М. Алянского из Берлина к Л. Д. Блок. Об этом см.: *Лощинская Н. В.* О своеобраз-

подготовленный набор 1-го тома академического собрания сочинений Блока, который включал продуманную систему пунктуационных вариантов. А в 1997 году том был выпущен уже без них по независящим от составителей причинам и содержал досадные опечатки. Так произошло, например, в комментарии к стихотворению «Там — в улице стоял какой-то дом...» (1902), где слово «желтом» в ст. 8 напечатано через «о»: «... при свете лампы жолтом» (1, 530). Это именно опечатка, потому что в основном тексте (см.: 1, 105) эпитет дан через «е». Хотя в автографах (*T₂* и *БА ГЛМ*) вариант с «о» присутствует (см.: 1, 282), в печатных текстах поэт от него отказался, и возможность эффекта графического параллелизма в рифмовке «болтом» / «желтом» не повлияла на это решение. Между тем, включая стихотворение в подборку для публикации в альманахе «Гриф» (1904), Блок в письме к издателю С. А. Соколову от 1 октября 1903 года отметил, что оно входит в группу стихотворений, где он хотел «дать гамму разнородных предчувствий <...>, слившуюся в холодный личный ужас»²¹. Это косвенно подтверждает, что и с нормативной буквой «е» эпитет «желтый» может иметь индивидуально-психологическую символическую окраску, обусловленную личными переживаниями.

Как видим, текстологическая ситуация с варьированием *о/е* при написании прилагательного «желтый» и семантика подобных изменений у Блока неоднозначны. А искушение дать понравившийся вариант всегда может возникнуть перед текстологом-составителем, который будет руководствоваться своим пониманием проявлений авторской воли. Один из таких прецедентов рассматривается Н. В. Перцовым и И. А. Пильщиковым в связи с проблемой соблюдения в научных изданиях аутентичного режима правописания. В качестве примера приводится дискуссия между двумя авторитетными текстологами²² по поводу выбора вариантного у Пушкина написания слова *Игуменом* / *Игумном* в исторической драме «Борис Годунов» (1825; публ. 1831).

зи текстологической проблематики академического издания лирики А. А. Блока (к постановке вопроса). С. 86–87.

²¹ Переписка Блока с С. А. Соколовым (1903–1910) / Пред., публ. и комм. К. Н. Суворовой // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 528.

²² См.: Чернышев В. И. Замечания о языке и правописании А. С. Пушкина (По поводу академического издания) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 6. М.; Л., 1941. С. 453–455; Винокур Г. О. Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений (Ответ В. И. Чернышову) // Там же. С. 489.

Обсуждение давней полемики в статье современных лингвистов завершается выводом: «<...> игнорирование авторского выбора представляется едва ли не текстологическим самоуправством, в котором <...> немалую роль играло желание приблизить звучание строк к современному, то есть модернизировать текст»²³.

Рассмотренные случаи показывают, каким образом текстолог формирует для читателя такой облик текста, который одновременно является научной интерпретацией, актуализирующей те или иные интенции, заложенные в замысле автора. Произвольные или недостаточно четко аргументированные мотивировки только подтверждают важность соблюдения принципа «авторской воли», позволяющего сократить количество спорных моментов при выборе основного (дефинитивного) текста.

В связи с этой стороной текстологической проблематики Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока целесообразно сделать несколько терминологических уточнений. В блоковском издании употребляется несколько неравнозначных определений: «основной», «канонический», «окончательный», которые соотнесены с разными аспектами установления текста и описания его истории. Речь идет именно о дифференцировании, а не дублировании понятий. Термин «основной текст»²⁴ относится в издании к критически выверенному (дефинитивному) тексту, представленному в первом разделе каждого тома. Определение «канонический» не является в издании синонимом понятия «основной текст». Говоря о «каноничности», составители подразумевают полноту проявлений «последней» авторской воли, а также степень доверия к тексту, в котором она воплотилась. В данном значении речь идет о наиболее авторитетном источнике, который подвергается всесторонней проверке. И, наконец, термин «окончательный текст» применяется в блоковском академическом собрании в том локальном значении, в каком он был введен Ивановым-Разумником при подготовке томов лирики двенадцатитомного Собрания сочинений Блока в начале 1930-х годов²⁵. Это определение используется для вы-

²³ Перцов Н. В., Пильщиков И. А. О лингвистических аспектах текстологии. С. 5.

²⁴ Как отмечает С. А. Рейсер, термин «был, в частности, принят основоположниками советской текстологии Б. В. Томашевским и Б. М. Эйхенбаумом» (Рейсер С. А. Основы текстологии. С. 14).

²⁵ Подробнее о работе Иванова-Разумника над «Историей стихотворений Блока» см. в публикации А. В. Лаврова переписки Блока с Ивановым-Ра-

деления такой стадии в истории стихотворений, на которой сформировался текст, либо адекватный «основному», либо совпадающий с ним во всем, кроме пунктуации. Для избылиующих переделками историй стихотворений Блока, нередко заканчивающихся возвращением к ранней редакции, подобная фиксация особенно важна. При этом определение «окончательный» оказывается условным по отношению к этому раннему, не раз перерабатывавшемуся поэтом, но затем «восстановленному» тексту²⁶.

В заглавии данных заметок, наверное, можно было использовать более интригующую формулировку, например: «Прочитан ли Блок?», подразумевая не только существование «белых пятен» и «темных мест», но и наличие амбивалентных чтений. Однако это имело бы двоякий смысл, поскольку именно благодаря глубокой проработке (выявлению, прочтению и интерпретации) всех материалов личного архива поэта, хранящегося в Рукописном отделе Пушкинского Дома, и его творческих рукописей, находящихся в других фондах, хранилищах и частных коллекциях²⁷, возрастает понимание возможности неоднозначной текстологической трактовки рукописных и печатных источников блоковской лирики. Сам факт, что допустимы иные версии текста, иная компоновка набросков, иное осмысление творческих замыслов, не умаляет серьезности работы, проделанной коллективом ученых при подготовке академического издания Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока. Напротив, данное обстоятельство подтверждает тщательность и разносторонность штудирования рукописей, в результате чего в разделах «Другие редакции и варианты» и «Комментарии»

зумником (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. С. 382–384, 390–391). Текстологические комментарии Иванова-Разумника были напечатаны в особом выпуске 1-го тома (*Блок А. Собр. соч.: В 12 т. Л., 1932. Т. 1; раритетный выпуск в количестве десяти экземпляров*). В библиотеке ИРЛИ хранится экземпляр этой книги, принадлежавший Л. Д. Блок.

²⁶ О границах и функциях понятия «окончательный текст» в академическом издании Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока см. в составленной А. В. Лавровым заметке «Текстологические принципы издания» (1, 192).

²⁷ О фундаментальном исследовании рукописных и печатных источников блоковской лирики в процессе подготовки Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока см., в частности: *Лоцинская Н. В. О своеобразии текстологической проблематики академического издания лирики А. А. Блока (к постановке вопроса)*. С. 78–80.

в четырех томах лирики появились соответствующие текстологические уточнения и оговорки.

Принятый в издании способ репрезентации вариантов стихотворных текстов (с учетом выявленных источников и одновременных исправлений в них) предполагает, что заинтересованный читатель для понимания сути произведенной поэтом правки должен проделать самостоятельную работу, обращаясь к разделам «Основной текст», «Другие редакции и варианты», «Комментарий». С такой реконструкцией во многих случаях может справиться только специалист, но и ему, скорее всего, придется дополнительно прибегнуть хотя бы к цифровым копиям рукописей Блока, которые с появлением электронного ресурса «Автограф»²⁸ все в большем объеме становятся доступны читателям.

Для наглядности приведу простой пример блоковской правки, которая при всей прозрачности чтений оставляет открытыми некоторые вопросы по поводу варьирования слоев. Речь идет о беловом автографе с правкой во 2-й стихотворной тетради Блока стихотворения «Ветер принес издалека...» (1901)²⁹, вошедшего в первом томе лирической трилогии в 1-ю главку раздела «Стихи о Прекрасной Даме»³⁰. Факсимиле этого автографа приводится в академическом издании (см.: 1, 50)³¹. Напомню окончательный текст стихотворения:

Ветер принес издалёка
Песни весенней намок,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.

В этой бездонной лазури
В сумерках близкой весны
Плакали зимние бури,
Реяли звездные сны.

Робко, темно и глубоко
Плакали струны мои.

²⁸ Эл. ресурс: <http://blok.literature-archive.ru/ru>.

²⁹ См.: ИРЛИ. Ф. 654 (Архив А. А. Блока). Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 53.

³⁰ Основной текст, варианты стихотворения и текстологический комментарий подготовлены автором данных заметок.

³¹ Цифровая копия размещена на эл. ресурсе: <http://blok.literature-archive.ru/ru/content/belovaya-tetrad-1900-1902>).

Ветер принес издалёка
Звучные песни твои.

29 января 1901 (1, 49)

В автографе во 2-й тетради отсутствует деление на четверостишия и есть дополнительные стихи 13—16, которые в ином смысловом контексте формировали кольцевую композицию стихотворения:

Понял я сердцем, подруга,
Песни весенней язык...
Мне ли с желанного юга
Небо разверзлось на миг? (1, 229)

З. Г. Минц, комментируя эту концовку, предположила, что мотив «южной» страсти, нехарактерный для «Стихов о Прекрасной Даме», был связан в этом стихотворении с еще не забытым увлечением поэта К. М. Садовской (см.: 1, 460). Образ «юга» присутствовал у Блока и в более раннем четверостишии, обращенном к тому же адресату («На юге Франции далекой...», 1900; 4, 115).

«Двоение» характеристик героини, обусловленное в вариантах текста не только расхождением ее «реального» и «мистического» облика³², но и разными биографическими прообразами, ощущал, судя по характеру правки, сам Блок. И это сыграло особую роль в истории создания стихотворения. Не случайно, переписывая текст для Л. Д. Менделеевой, поэт исключил из него ст. 13—16, чего не сделал, например, когда отправлял стихотворение С. М. Соловьеву (ср. варианты *БА Собр. Менделеевой* и *БА ГЛМ*: 1, 229—230, 460).

Перерабатывая автограф в тетради, скорее всего, в связи с первой публикацией (см.: Русь. Ил. прил. 1907, № 25, 2 июля), Блок, возможно, повторно вычеркнул ст. 13—16. О неоднократности (подтверждении) свидетельствует разный цвет вычеркиваний, в том числе несколькими косыми чертами простым карандашом, затем красным. Синим карандашом сделана одна косая черта, возможно, являвшаяся пометой о сокращении текста³³. На значимость этого изменения указывает включение стихотворения «Ветер принес издалека...» в список сокра-

³² О двойном зрении, когда «поэт одновременно видит и происходящее в "живой жизни", и мистическое явление», писала в комментарии о «стихотворениях этой поры» З. Г. Минц (1, 459).

³³ См.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 53.

ценных текстов, который был составлен Блоком для «Примечания» к пятому изданию первого тома (см.: 1, 181). В остальном последовательность правки в текстологическом комментарии в академическом издании описана предположительно и датируется в разделе «Другие редакции и варианты» со знаком вопроса. Более определенно можно отнести к 1907 году замену эпитета в ст. 12 в словосочетании «звучные песни» на «шумные песни», поскольку в таком виде строка публиковалась только в газете «Русь». Уже в наборной рукописи 2-го издания первого тома (Собрание стихотворений. Кн. 1. М.: Мусaget, 1911) поэт, начав эту строку с эпитета «Шумные», сразу заменил его на более ранний вариант «Звучные» (см.: 1, 230). В последующих публикациях текст ст. 12 не менялся. Зато в автографе в тетради варьирование эпитета обозначено графически многоступенчатым способом. Слово «Звучные» первоначального слоя беловика заключено простым карандашом в скобки, зачеркнуто и подчеркнуто (восстановлено?). Вариант «Шумные» приписан сверху и не зачеркнут. На первый взгляд, словосочетание «шумные песни» можно связать с первоначальной концовкой стихотворения и тоже соотносить с образом К. М. Садовской, которая пела Блоку много романсов и песен³⁴. Но характер исправлений свидетельствует, что поэт подразумевал здесь один из символических атрибутов заглавной героини цикла. Причем, семантика изменений в разделе «Стихи о Прекрасной Даме» как раз выражалась в усилении мистических мотивов, сопровождающих центральный образ. Несмотря на преобладание в стихотворении метафизической окраски в символике весеннего обновления и предчувствии преображения мира, эпитет «шумные» все-таки может в какой-то степени ассоциироваться и с традиционными образами «весеннего шума» в известных образцах русской классической поэзии. Об эсхатологическом восприятии ее мотивов поэт писал в дневниковом наброске статьи о русской поэзии (декабрь 1901- январь 1902)³⁵. Но есть более конкретное объяснение «визионерского» по сути блоковского образа «звучных» / «шумных песен». Похожий эсхатологический мотив — «Песни твоей лебединой // Звуки почудились мне» (1, 51) — присутствует в следующем стихотворении раздела («Тихо вечерние тени...»,

³⁴ Ср. свидетельство М. А. Бекетовой: «Она ему пела, что ему нравилось» (Письма А. А. Блока К. М. Садовской / Публ. Л. В. Жаравиной // Блоковский сб. II: Труды Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972. С. 315).

³⁵ См.: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 21–37.

1901)³⁶. На связь между этими текстами указал сам поэт, когда в упомянутом выше наброске пересказал мотивы первых трех стихотворений цикла: «Весна январская — больше чаянье и чуянье весны, чем сама весна, — затрепетала и открыла то, что неясно и не сильно еще носилось над душой и мыслью. <...> явились из мрака молодые были прошедших дней, и ветер принес издалека песни весенней язык. Лебединая песня — и уже тогда понял я — ризы девственные»³⁷. В таком контексте логика исправлений в стихотворении «Ветер принес издалека...» становится понятней: эпитет «шумные» мог ассоциироваться у поэта с трубным лебединым кликом. Однако Блок не случайно вернулся через некоторое время к первоначальному варианту, используя его затем в позднейшей дневниковой записи 1918 года при описании своих мистических переживаний, относящихся к началу 1901 года (ср.: «29 января в песне весеннего ветра <...> слышались ее звучные песни»³⁸). Возможно, эпитет «шумные» не устроил Блока из-за несколько негативной стилистической окраски, которая не соответствовала образу Прекрасной Дамы (в том числе, в связи с исихастскими мотивами цикла). Одновременно с заменой эпитета поэт в той же строке поверх строчной буквы в местоимении «твой» (см. первоначальный слой автографа³⁹) написал прописную букву («Твой»). В таком виде ст. 12 был напечатан в газете «Русь». Во всех последующих публикациях, видимо, из-за анахронизма в восприятии лирическим героем героини цикла это исправление учтено не было. В преамбуле к первой главке раздела «Стихи о Прекрасной Даме» З. Г. Минц, характеризуя постепенное нарастание мистических переживаний героя, отмечала: «В месяцы, когда Блок создает стихотворения, позднее вошедшие в I раздел СПД, в его творчестве только начинается переход от “субъективной” (интимно-лирической) трактовки образа героини к “вселенской” (мистико-утопической). Отсюда — существенные для Блока особенности стихов этого раздела: героиня еще не имеет имени, образ “ты” нигде явно не слит с “Вечно-Женственным” началом бытия» (1, 469).

³⁶ Ср. комментарий З. Г. Минц к образу «лебединой песни» (1, 462).

³⁷ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 24.

³⁸ Там же. С. 79. На принципиальное значение этих ретроспективных записей указывала З. Г. Минц, поясняя, что в них поэт наметил особый тип автокомментария, выделив «основные символы <...>, а через них — общую “картину мира”, отображенную в “первом томе” блоковской лирики» (1, 404).

³⁹ ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 53.

Некоторая амбивалентность правки присутствует также в оформлении вариантов в ст. 2, 4 и 9. В ст. 2 вместо первоначального варианта — «Песни весенней язык» (см. раздел «Другие редакции и варианты»: 1, 229») — над словом «язык», заключенном простым карандашом в скобки, вписано простым карандашом и затем зачеркнуто красным карандашом слово «намеки», совпадающее с окончательным текстом. Таким образом, получается, что уже на стадии подготовки первой публикации в тетради появился основной текст ст. 2, от которого Блок, тем не менее, отказался. Похожая схема исправлений наблюдается и в ст. 4, связанном со ст. 2 рифмовкой. Эта правка сопровождалась еще большими колебаниями. Во-первых, Блок не зачеркнул первоначальный вариант («Небо разверзлось на миг»: 1, 229⁴⁰), во-вторых, не сразу подобрал вариант, совпадающий с основным текстом. Над строкой простым карандашом вписан, заключен в скобки, а затем вычеркнут красным карандашом текст: «(<Неб>а открылся кусок... клочок?)» (см. вар. *а* и *б* ст. 4: 1, 230). Причем окончание «а» надписано над незачеркнутой буквой «о» в слове «Небо» раннего слоя текста.

Видимо, тогда же, в результате правки простым карандашом, был приведен к окончательному тексту ст. 9. Слово «Где-то» первоначального варианта («Где-то темно и глубоко»: 1, 229) заключено в скобки, а над ним между строк вписано с запятой слово: «Робко,». Это исправление было учтено при публикации стихотворения в газете «Русь», и далее ст. 9 не менялся поэтом. Производя правку в ст. 9, Блок, возможно, руководствовался несоответствием местоименного наречия «где-то» «струнам» души лирического героя (ср. ст. 10: «Плакали струны мои»: 1, 49), хотя по контрасту это создавало параллелизм со ст. 3, в котором то же неопределенное наречие («Где-то светло и глубоко») относится к «небу», а законы обычной логики в большинстве случаев не применимы к поэтическому, тем более, модернистскому тексту.

Несмотря на ясность сделанных поэтом исправлений, хронологическая закреплённость слоев может быть обозначена только гипотетически. В автографе выделяется текст, совпадающий с первой публикацией, но слово «язык» в ст. 2 (то есть вариант, напечатанный в газете «Русь») заключено в скобки. Также мы не можем однозначно утверждать, в какие моменты в истории текста слово «звучные» в ст. 12 было заключено в скобки, зачеркнуто и подчеркнуто. Скорее всего, именно при подготовке первой публикации были вписаны над строчками,

⁴⁰ В издании опечатка: «разверзлось».

а затем зачеркнуты красным карандашом варианты в ст. 2 и 4, приближающие текст к основному. Тем более что правка красным карандашом (в ст. 2, 4, 9 и зачеркивание ст. 13—16) не затрагивает слой вариантов, соответствующий публикации в газете «Русь». А переработка, приводящая текст к основному, в тетради не закончена. Авторизация основного текста стихотворения произведена поэтом позднее, после двух вариантных публикаций (в 1907 и 1911 годах). И сделано это не в отдельном автографе, а в печатном тексте рабочего экземпляра 2-го издания первого тома (Собрание стихотворений. Кн. 1. М.: Мусaget, 1911), где внесена правка карандашом: в ст. 2 вписано «намок» вместо «язык»; в ст. 4 — «Неба открылся клочок» вместо «Небо разверзлось на миг» и помечено деление на строфы⁴¹. Печатные тексты этого экземпляра Блок использовал как рабочий материал для подготовки третьего издания первого тома (Собрание стихотворений. М.: Мусaget, 1916. Кн. 1; см.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 2. Ед.хр. 1).

Получается, что наиболее полное и авторитетное рукописное собрание блоковской лирики в десяти стихотворных тетрадах далеко не всегда содержит окончательный текст стихотворений. В тетрадах можно проследить этапы формирования текста, но фиксация основного текста порой представлена в них фрагментарно и не всегда выделена в самостоятельный хронологически обозначенный слой. Разновременные переработки автографов в тетради, которые предшествовали публикациям стихотворений в периодике, сборниках, собраниях сочинений, свидетельствуют о колебаниях Блока, его стремлении найти адекватный для очередной редакции трилогии текст. Это наглядно подтверждается подстрочными текстологическими примечаниями в разделе «Другие редакции и варианты», в которых эти сомнения фиксируются. Таковы, например, сноски 3 и 4 к вариантам автографа во 2-й тетради стихотворения «Душа молчит. В холодном небе...» (1901): «Слово чудные предыдущего текста, совпадающего с основным, не зачеркнуто», «Слова им лишь предыдущего текста, совпадающего с основным, заключены в скобки» (1, 231). И подобных формулировок много, а сама правка отражает динамику изменений символического контекста в разделах первого тома.

Для этой части лирической трилогии характерно возвращение в тексте последней («алконостовской») редакции первого тома к вари-

⁴¹ В издании эта информация приведена в текстологической справке (см.: 1, 460), но было бы уместно также дать ее в разделе «Другие редакции и варианты».

антам раннего слоя автографов в тетради со всеми нюансами орфографии и пунктуации, отражающими психологическую и мистико-символическую атмосферу юношеских переживаний Блока. Однако даже в плане орфографического режима составителям не удалось соблюсти всю специфику блоковских написаний. До «чистых листов» 1-го тома академического собрания велась борьба за варьируемое поэтом написание *дышит / дышет*. Блок использовал обе формы глагола. В раннем стихотворении «Дышет утро в окошко твое...» (1897) не удалось сохранить в академическом издании написание глагола «дышет» через «е» (зрительно «открытое» и во внутренней речи артикулируемое с некоторым придыханием), хотя этот вариант подтвержден в 1-й тетради стихотворных автографов⁴² и зафиксирован в «алконостовском» тексте⁴³. На том, что для Блока эта форма была стилистически-нейтральной и что в издании в данном случае должно применяться только современное написание, настаивал А. Л. Гришунин. Однако текстологический анализ доказывает, что Блок не только использовал обе орфограммы, но и варьировал их, исправляя написание этого глагола через *и/е* в автографах и корректурах. Причем логика исправлений у Блока неоднозначна. Применительно к поэзии XX века похожие случаи рассматривались в статье Л. В. Зубовой, где было отмечено, что глагольная форма 3-го лица ед. числа «дышет» (от «дышать» — «дуть, веять», «дышать», «испускать что-либо») является орфографическим архаизмом и часто принимается за ошибку⁴⁴. Но в ранней лирике Блока такой последовательной семантической закономерности нет. Например, в не публиковавшемся самим Блоком стихотворении «Ты дышешь жизнью! О, как я к тебе влеком...» (1898) написание через «е» фиксируется в автографе в 1-й тетради, который является единственным источником текста⁴⁵. Однако сохранить блоковское написание в «основном тексте» (см.: 4, 50) академического издания, к сожалению

⁴² См.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 97.

⁴³ Эта деталь пятого издания первого тома была использована В. Н. Быстровым для подтверждения аутентичности «алконостовского» текста. См.: Быстров В. Н. К вопросу об основном тексте первого тома «лирической трилогии» Блока. С. 64. В академическом издании напечатано: «Дышит утро в окошко твое...» (1, 24).

⁴⁴ См.: Зубова Л. В. Поэтическая орфография в конце XX века // Текст. Интертекст. Культура / Материалы международной научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 года). М., 2001. С. 370.

⁴⁵ См.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 17.

нию, не удалось. Доводы составителей и редакторов тома в пользу точного воспроизведения автографа не были учтены. В другом стихотворении «За городом в полях весною воздух дышит...» (1901; 1, 68), где из контекста, как и в предыдущем примере, следует значение «веять», «испускать», глагол «дышит» в автографе данного стихотворения во 2-й тетради⁴⁶ записан поэтом через «и». Это учтено в «алконостовском» издании и в основном тексте академического собрания.

Блоковские варианты написания *и/е* в глаголе «дышит» в единичных случаях удалось воспроизвести в разделе «Другие редакции и варианты» при подготовке 4-го тома Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока, куда вошли стихотворения, не включенные поэтом в «основное собрание». Таково, например, написание через «е» в варианте ст. (12) — «Дышет алое небо с утра» — в первоначальной редакции стихотворения «Ворожба» («Я велик и могуч ворожбою...», 1901) во 2-й тетради автографов⁴⁷ (см.: 4, 295).

Допустимо предположить, что в некоторых случаях архаичная форма могла быть связана у Блока со стилизацией под «усадебную» лирику XIX века. Но основным аргументом в пользу соблюдения индивидуальной блоковской орфографии является принципиальное несогласие поэта, что-либо менять в своих стихах по указанию редакторов. Как известно, по этому поводу Блок недвусмысленно высказался в письме С. К. Маковскому от 29 декабря 1909 года. Отказываясь внести предложенную стилистическую правку в тексты «Итальянских стихов», поэт пояснял: «<...> всякая моя грамматическая оплошность <...> не случайна, за ней скрывается то, чем я внутренне не могу пожертвовать; иначе говоря, мне так “поется”»⁴⁸.

В некоторых случаях поэт исправлял в стихотворениях зрелого периода окончания прилагательных, которые после нивелирующей орфографической реформы кардинально меняли семантические связи в стихе. Подобная правка учитывалась в академическом издании при формировании раздела «Другие редакции и варианты» и выборе основного текста. Однако даже наиболее значимые изменения смыслов стихов, которые возникают при смене орфографических режимов, нуждаются в дополнительной проработке. Такова, например, неоднозначная семантика словосочетания «слезы *первые* любви» / «слезы *первыя* любви» в стихотворении «Россия» «Опять, как в годы золотые...»

⁴⁶ См.: Там же. Ед. хр. 2. Л. 78.

⁴⁷ См.: Там же. Л. 119 об.

⁴⁸ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 301.

(1908; см.: 3, 173–174). В черновой редакции в записной книжке № 22⁴⁹ и в беловом автографе с правкой в 6-й стихотворной тетради⁵⁰ все сочетания прилагательных с существительными женского рода во множественном числе написаны в стихотворении с окончанием *-ья* (ср.: «спицы росписныя», «расхлябанныя колеи», «избы сѣрья», «песни вѣтровыя», «слезы первыя любви»). В современной орфографии все эти написания нивелируются и даются с окончанием *-ые*. Аутентичная подача этого текста возможна только при соблюдении прежнего орфографического режима. Причем, в черновом тексте в записной книжке мы имеем дело с текстовой неопределенностью, что осложняет интерпретацию стихотворения. В одном случае речь идет о «первых слезах любви», в другом — имеются в виду «слезы первой любви». Воспроизведение текста первоначальной редакции в разделе «Другие редакции и варианты» в новой орфографии (см.: 3, 511) не позволяет сделать исключение («Как слезы первыя любви») для одного ст. 8, так как это автоматически повлечет за собой стилевое выделение, а именно — архаизацию стиля, которая отсутствовала в единообразной орфографии рукописи. Соответственно в модернизированном ст. 8 («Как слезы первые любви») исчезает возможность двойного прочтения, которая есть в черновике. А это оказывается особенно важно ввиду неоднозначности не только синтаксических связей в данном тексте, но и самого истолкования «первой любви». Не случайно в 1910 году Блок, в том числе под воздействием ложного известия о смерти К. М. Садовской, написал о своих сомнениях в записной книжке № 31 в набросках неосуществленного драматургического замысла, имевшего автобиографический подтекст. Герой пьесы, ««защитивший» жену и сам называющий ее "первой любовью", *всегда* смутно знает, что она — не первая любовь. Какая же была первая?»⁵¹. В стихотворных набросках в записной книжке № 26, которые были написаны в 1909 году в Бад-Наугейме и связаны с воспоминаниями о К. М. Садовской, Блок дословно повторил стих «Как слезы первыя любви». Текст этих набросков приведен в комментарии О. А. Кузнецовой к циклу «Через двенадцать лет», посвященном Садовской (см.: 3, 843). В комментарии А. В. Лаврова к стихотворению «Россия» эта строка соотносена с той же юношеской любовью Блока (см.: 3, 932). Если признать в написании в ст. 8 («Как слезы первыя любви») церковнославянизм, а не простое соблю-

⁴⁹ См.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 340. Л. 4–5.

⁵⁰ См.: Там же. Ед. хр. 6. Л. 64–65.

⁵¹ Блок А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 172.

дение определенного орфографического режима, то в словосочетании «первая любви» можно предположить отсылку к новозаветному тексту. И тогда этот стих приобретает более широкое значение. Черновая редакция рассматриваемого стихотворения в записной книжке № 22 имела дату над текстом: «2 октября <1908>». В конце октября — самом начале ноября того же года Блок работал над рефератом «Генрих Ибсен», в котором перефразировал цитату⁵² из «Откровения Иоанна Богослова» (Откр. 2, 4: «ты оставил первую любовь твою»). Похожая аллюзия⁵³ имеется в статье Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910). Но хотя подобную семантику нельзя исключить и в черновой редакции стихотворения, повторение единообразных сочетаний существительных женского рода множественного числа с прилагательными как бы стирает различия между ними и задает в тексте перечислительную «щемящую» интонацию, не вполне сочетающуюся с интерпретацией «первая любви»⁵⁴, которая предполагает обыгрывание высокого стиля.

Иная текстологическая ситуация возникает из-за поправки (или опечатки) в 1-м томе «алконостовского» издания в ст. 10 стихотворения «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901; см.: 1, 60), где вместо «Не одолев смертельные мечты!» напечатано «смертельные мечты», что кардинально меняет смысл текста. В. Н. Быстров, полагает, что здесь мы имеем дело с нормативным вмешательством издателей, которые не учли, что поэт мог иметь «в виду число единственное, прибегнув к архаичной форме “смертельные”, т. е. “смертельной мечты”»⁵⁵. Это было исправлено в академическом издании с соответствующим текстологическим обоснованием (см.: 1, 474). Расхождение окончаний *-ья/-ые* может являться примером текстологической и текстовой неопределенности, поскольку возможность двоякого прочтения заложена в самой конструкции стиха. В беловом автографе этого стихотворения во 2-й тетради имеются параллельные однотипные конструкции: в ст. 8 (привычные черты) и в ст. 10 (смертельные меч-

⁵² Текст цитаты и комментарий см.: 8, 69, 338.

⁵³ См.: Там же. С. 130, 420.

⁵⁴ О разных контекстах мотива «первой любви» в зрелой лирике Блока см., в частности: Минц З. Г. «Первая любовь» // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 222–245.

⁵⁵ Быстров В. Н. К вопросу об основном тексте первого тома «лирической трилогии» Блока. С. 66.

ты)⁵⁶. Трудно сохранить возникающую в этой ситуации неопределенность при переводе в новую орфографию. В этом случае архаизация написания («смертельные мечты») подразумевает, что речь идет об *одной* всепоглощающей мечте. Это значение ст. 10 соотносится с пушкинскими строчками «Он имел одно виденье, // Непостижное уму» («Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный...», 1829— 1835)), которые Блок записал в начале 2-й стихотворной тетради перед всеми автографами⁵⁷. По наблюдению З. Г. Минц, поэт, видимо, хотел сделать эту цитату эпитафией к разделу (см.: 1, 459). Однако стоит также заметить, что в «Стихах о Прекрасной Даме» есть случаи употребления слова «мечты» во множественном числе (ср.: «Ты — Божий день. Мои мечты...», 1902; 1, 97).

В приведенных примерах выбор вариантов может быть в какой-то степени подтвержден авторизованными публикациями. Более проблематично установление окончательного текста тех блоковских стихотворений, которые не вошли в «основное собрание» его лирики. В преамбуле к разделу «Комментарии» 4-го тома академического издания мне уже приходилось характеризовать особенности их оформления — орфографические, пунктуационные, графические, которые необходимо было учесть при подготовке данной части лирического наследия поэта⁵⁸.

Помимо индивидуальных написаний, отмеченных самим Блоком, в 4-м томе возникает ряд дополнительных проблем, связанных, в частности, с необходимостью печатать многие тексты по рукописям, которые имеют специфические черты, характерные именно для юношеской лирики. Среди них стоит отметить наличие морфологических вариантов в написании окончаний *-ый/-ой* в прилагательных мужского рода. Исследование многократно правленных автографов в первых тетрадях Блока показывает, что, переделывая ранние стихотворения, поэт не раз менял эти окончания. Правка имела разный характер и была направлена в одних случаях на приведение стиха к современному виду, в других — на внесение в него элемента архаичности, порой несогласованного с остальным текстом. В ряде случаев расшифровка поправок является неоднозначной⁵⁹. Например, стихотворение «Бес-

⁵⁶ ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 69 об. (факсимиле см.: 1, 61).

⁵⁷ Там же. Л. 11 об.

⁵⁸ См.: 4, 387—388.

⁵⁹ Далее рассматриваются тексты 4-го тома академического издания, подготовленные автором статьи.

цельный путь синее предо мной...» (1899; 4, 105, 488), судя по характеру помет в автографе, стилистически не удовлетворяло поэта. Приведу этот типичный для юношеской лирики Блока катрен:

Бесцельный путь синее предо мной,
 Далекий путь, потоками изрытый,
 А дальше — мрак; и в этом мраке скрытой,
 Парит судеб Вершитель роковой... (1899; 4, 105).

Четверостишие публикуется в 4-м томе академического собрания по автографу в 1-й стихотворной тетради⁶⁰. В слове «скрытой» в ст. 3 окончание первоначально было нормативным: «скрытый». Затем поверх «ы» написано «о». Кроме того, в ст. 4 подчеркнуты карандашом и сверху над строкой помечены знаком вопроса слова «Парит» и «роковой». В «Хронологическом указателе», сопровождающем 1-ю тетрадь, не случайно против заглавия данного стихотворения позднее была сделана помета карандашом: «не для печати»⁶¹. Можно предположить, что, меняя окончание в слове «скрытый», Блок хотел архаизировать стих, например, в духе пушкинских вариаций безударного окончания прилагательного в сочетании с существительным мужского рода «голос нежной» / «голос нежный» в стихотворении «К***» («Я помню чудное мгновенье...», 1825⁶²). Но в пушкинском шедевре использование морфологических вариантов связано с рифмовкой (во 2-й строфе: «грусти безнадежной» / «голос нежной»; в 3-й строфе: «порыв мятежный» / «голос нежный»). У юного Блока попытка стилизации не поддержана прямыми соответствиями в рифмовке. Есть еще одна маловероятная версия, основанная на другой интерпретации правки, при которой написание буквы «о» поверх «ы» может означать полную замену незачеркнутого окончания *-ый*. Исходя из этого предположения, в конце ст. 3 прочитывается слово «скрыто», что меняет синтаксические и семантические связи в четверостишии. Против такой гипотезы косвенно свидетельствует правка в стихотворении «Тяжелый занавес упал...» (1899; 4, 93), записанного на следующей странице

⁶⁰ См.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 117 об. Этот текст приписан внизу листа после отчеркивания и пронумерован красным карандашом в качестве отдельного стихотворения в общей последовательности автографов в 1-й тетради.

⁶¹ Там же. Л. 8.

⁶² См.: Северные цветы на 1827 год. СПб., 1827. С. 341.

в 1-й тетради стихотворных автографов⁶³. Меняя слово «нежданный» на «нежданно» в конце ст. 6 («Послал тебе привет нежданный»), поэт не только написал поверх буквы «ы» — «о», но и вымарал «и краткое». Причем это исправление не было учтено им в единственной публикации стихотворения во 2-м издании первого тома, где он вернулся к первоначальному варианту в тетради (см.: 4, 278, 476). В другом автографе того же периода — «Когда с безжалостным страданием...» (1899; см.: 4, 108) — в результате правки в ст. 7 в автографе в 1-й тетради возникло варьирование написания окончаний прилагательных *-ый/-ой* в сочетании с существительными мужского рода в зависимости от их местоположения (в середине стиха в ст. 2 — «угрюмый день» и в конце стиха в ст. 7 — «день угрюмой») и наличия рифмовки («дуемой» / «угрюмой»). В результате автограф стал выглядеть следующим образом:

Когда с безжалостным страданием
В окно глядит угрюмый день,
В душе проходит тоскованьем
Прошедших дней младая тень.

Душа болит бесплодной думой,
И давит, душит мыслей гнет:
Назавтра новый день угрюмой
Еще безрадостней придет.

29 декабря <1899>⁶⁴

Правка в ст. 7 была сделана карандашом: «о» написано поверх «ы» в первоначальном варианте слова «угрюмый». Когда было сделано исправление, неясно. Текст единственной публикации во 2-м издании первого тома воспроизводит нижний слой автографа с нейтральным окончанием. По тексту этой публикации стихотворение печатается в академическом издании. Нельзя исключить, что поправку в тексте поэт сделал уже после публикации, тем более, что, судя по пометам, Блок в какой-то момент предполагал включить стихотворение в последнее («алконостовское») издание (см.: 4, 492).

Своеобразно оформление основного текста 4-го тома академического собрания и в отношении пунктуации. Беловые автографы стихотворений 1897–1899 годов в тетрадах Блока полны невероятных

⁶³ См.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 8.

⁶⁴ Там же. Л. 119 об.

с нормативной точки зрения пунктуационных знаков. Это проявилось, например, в обилии многоточий, в которых число точек в пределах одного стихотворения может варьироваться от двух до восьми. В концовках многоточия нередко предваряются одним или двумя восклицательными знаками. Встречается и такая пунктуация («?...», «...», «!», «—», «...»), в которой неординарно само расположение знаков. Внешне стихотворения с обилием подобных знаков выглядят весьма экспрессивно. Например, стихотворение «Этюд» («Прощайте. Дайте руку Вашу...», 1898; 4, 47) целиком построено на использовании многоточий из двух, трех, четырех и пяти точек. То же можно сказать о стихотворении «Когда-нибудь, не скоро, Вас я встречу...» (1898; 4, 47), где в восьми стихах пять раз встречаются многоточия с четырьмя и шестью точками. В стихотворении «Дума» («Одиноко плыла по лазури луна...», 1898; 4, 54) дважды даются строки отточий, один раз используется многоточие из четырех точек, два раза — знаки: «?...» и «?!...». Необычно оформление пунктуации в стихотворениях — «Я опять на подмостках. Мерцают опять...» (1899; 4, 99) и «Ты просишь ответа на страшный вопрос...» (1899; 4, 100). Юношеская порывистость выразилась также в том, что многоточия нередко обозначены в тетради не точками, а чертами разной длины, сопровождавшимися разбрызгиванием и размазыванием чернил. Это затрудняет реальный подсчет количества точек, провоцируя появление дополнительных случаев текстологической неопределенности. Например, в концовке приведенного выше четверостишия «Бесцельный путь синеет надо мной...» многоточие обозначено в автографе длинной чертой.

К ранней лирике Блока можно отнести сказанное им о стихах Аполлона Григорьева: «Душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания» («Судьба Аполлона Григорьева», 1916)⁶⁵. «Детские», по определению Блока, четыре точки и другие экспрессивные знаки отражают перепады настроений, максимализм юношеских переживаний. В них могло сказаться увлечение Блока мелодекламацией. Не случайно в те периоды, когда основное значение поэт придавал подлинности переживаний, запечатленных в его ранней лирике, он уделял большое внимание точному воспроизведению пунктуации и графики своих юношеских автографов. Так было при подготовке 2-го издания первого тома. Среди записей, связанных с подготовкой этого издания, Блок отметил: «1898—1899 <...> Знаки препинания, — ! <...> Четыре точки (позднее)» (запись <ноября—дека-

⁶⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 515.

бря» 1910)⁶⁶. Аналогичные моменты он фиксировал, готовя в 1921 году «канонический» текст первого тома в издательстве «Алконост» и сборник «Отроческие стихи».

Наряду с необычной пунктуацией в 4-м томе имеются унифицированные по современным нормам стихотворения. Как правило, это тексты, которые поэт перерабатывал для публикации в периодике. Отсюда — пестрота в оформлении основного текста в разделе «Разные стихотворения», где соседствуют публиковавшиеся и не публиковавшиеся произведения. Это закономерное следствие соблюдения одного из условий, которое в «Автобиографии» 1909 года поэт ставил своим издателям: ничего не менять в его стихах «по собственному вдохновению»⁶⁷.

В приведенных примерах показана лишь малая толика «подводных камней», с которыми сталкиваются текстологи, исследуя многослойные автографы Блока. Не буду останавливаться на анализе многочисленных помет составителей, где отмечается неоднозначность чтений (например, «возможно, также», «возможен промежуточный вариант», «возможно соединение в двустиишие», «возможна другая последовательность вариантов»⁶⁸ и т. п.), или на вопросах атрибуции, где встречаются неожиданные текстологические сюжеты, связанные с неясными или курьезными обстоятельствами, требующими отдельного рассмотрения. Иногда это проявляется при расшифровке перемежающихся с другими записями стихотворных черновиков, которыми изобилуют записные книжки поэта. Таков, например, рифмованный фрагмент в записной книжке № 32, который при описании этой части блоковского архива в начале 1970-х годов был обозначен как набросок из трех строк. На самом деле данный текст является частью романа на стихи Скитальца, записанного Блоком по памяти с неточностями, сокращениями, поправками, и потому с трудом узнаваемого⁶⁹. Однако приблизительность архивного описания была обусловлена не ситуацией текстологической неопределенности, а лишь предварительным

⁶⁶ Блок А. Записные книжки: 1901—1920. С. 174.

⁶⁷ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 434.

⁶⁸ См., например, подстрочные текстологические примечания в разделах «Другие редакции и варианты»: 1, 223, 287, 300, 335, 378; 2, 226, 256, 259, 302, 305, 324, 453, 485, 486, 487 и мн. др.

⁶⁹ Об идентификации этой записи см.: *Лощинская Н. В.* «Бесконечно, жадно хочется мне жить...»: об одном стихотворении Скитальца и стихии романа в лирике А. А. Блока 1910-х годов // *Русская литература*. 2021. № 3. С. 106.

характером такого описания, не предполагавшего углубленного исследования текста.

Вместе с тем, каждый случай подлинной текстологической неопределенности заслуживает отдельного рассмотрения, хотя до сих пор не классифицированы виды и причины такой неопределенности применительно к разным типам блоковских рукописей. В основном предметом изучения становились спорные моменты в истории текста и проблемы дифференцирования и компоновки стихотворных замыслов Блока, обнаруживаемых на страницах его записных книжек⁷⁰. Причем неоднозначность наблюдается не только при изучении незавершенных замыслов поэта, но и при выяснении творческой истории законченных стихотворений.

В качестве примера можно привести первоначальную редакцию 1903 года стихотворения Блока «Поэты» в его записной книжке № 5 (см.: 3, 338–341). Ее незавершенный текст был переработан Блоком спустя пять лет, в 1909 году. Стихотворение вошло в раздел «Разные стихотворения» третьего тома «трилогии вочеловечения»⁷¹. При изучении этого текста наглядно прослеживается соотнесенность проблем, обусловленных, с одной стороны, текстологической неопределенностью, с другой — поиском аргументов, позволяющих более точно установить авантекст стихотворения. В объемных источниках текста, каковыми являются блоковские записные книжки, наброски и почти оформленные стихотворные тексты, мигрируя порой из одной книжки в другую, перемежаются с повседневными прозаическими записями дневникового, делового и бытового характера. Прийти к однозначному выводу относительно этапов развития того или иного поэтического замысла иногда бывает весьма затруднительно⁷².

⁷⁰ См., в частности: *Быстров В. Н.* Незавершенные тексты в рамках творческого процесса (На материале стихотворных фрагментов Александра Блока) // Вестник Санкт-Петерб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. Специальный выпуск «Статус незавершенного в литературной практике XX века». 2012. № 3. С. 4–7; *Лощинская Н. В.* Незавершенные стихотворения и наброски в составе Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока (проблемы эдиции) // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб., 2020. [Т. 6]. С. 60–87.

⁷¹ Основной текст, варианты и комментарий к стихотворению подготовлены Н. В. Лощинской. См.: 3, 88, 338, 773.

⁷² О специфике таких стихотворных черновики см., в частности: *Лощинская Н. В.* Источники стихотворных текстов Блока как информационное

Видимо, поэтому первоначальная редакция стихотворения «Поэты» оказалась в сфере внимания Д. М. Магомедовой, когда она вновь подняла не раз обсуждавшуюся тему о возможности полноценной, со всеми стихотворными текстами, публикации блоковских записных книжек⁷³. Считая необходимым «предпринять параллельное издание <...>, восстанавливающее <...> все опущенные звенья»⁷⁴, исследовательница опубликовала в «Приложении» свой вариант подачи записной книжки № 5. Преимущества и недостатки данного опыта требуют отдельного рассмотрения, но в целом предпринятую попытку трудно признать достаточно корректной⁷⁵. Чтобы показать, как ошибка чтения может привести к смысловому смещению, приведу один характерный пример. Запись Блока «Оставляю в пути моем луч» прочитана в упомянутом «Приложении» так: «Оставляю в пути моем луг». Соответственно деталь, якобы зафиксированная в блоковской записной книжке, трактуется в позитивистском ключе в качестве реального дорожного впечатления, а именно, как ситуативно мотивированный образ «луга», мелькнувшего за окном вагона, в котором едет поэт. На самом деле в наброске речь идет о сквозном в лирике Блока мотиве «луча». Образы «луча» и одновременно символического и реального «пути», то есть маршрута, конечным пунктом которого был Бад-Наугейм (часть этого «пути» графически обозначена через разворот листов в той же записной книжке рядом с черновиками стихотворения «Поэты»⁷⁶), имеют глубоко символическое значение. Как мне уже приходилось отмечать, написание букв «г» и «ч» отличалось у Бло-

единство и способы их репрезентации: Заметки к теме // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб., 2016. [Т. 5]. С. 44–75.

⁷³ См.: Магомедова Д. М. Что является текстом записных книжек А. Блока? // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 1. М., 2009. С. 518–542.

⁷⁴ Там же. С. 525.

⁷⁵ О важности воспроизведения стихотворных черновиков в составе записных книжек Блока и трудностях их подачи см., в частности: Лощинская Н. В. Источники стихотворных текстов Блока как информационное единство и способы их репрезентации: Заметки к теме. С. 70–75.

⁷⁶ ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 325. См. запись «Eydtku<h>nen ----- Verlip» на развороте л. 6 об.—7, которая сопровождает схематическое изображение железнодорожного маршрута. От набросков стихотворения «Поэты», расположенных в нижней части этих листов, запись отделена изогнутой линией.

ка⁷⁷, и правильное прочтение слова «луч» отражено, в частности, при публикации этой записи Ивановым-Разумником в составе незаконченных блоковских стихотворных набросков⁷⁸. В академическом издании этот текст также учтен в числе намеченных поэтических замыслов Блока. Хотя данная ситуация может расцениваться как одно из проявлений текстологической неопределенности, принципиальное решение о включении данного наброска в раздел незавершенного принималось с целью не упустить из виду возможный поэтический сюжет. В более поздней заметке Д. М. Магомедовой о ранней редакции стихотворения «Поэты» по поводу этой неточно прочитанной записи справедливо указано, что по размеру она напоминает стихотворную строку⁷⁹.

Даже если пренебречь неточностями чтений, остается проблематичной информативность эксперимента по воспроизведению всего текста записной книжки поэта без учета топологии записей. Фактически в «Приложении» возникает калькированный текст, которого никогда не было у Блока, так как записи велись им в разной, иногда весьма произвольной, последовательности, а несколько листов в 5-й книжке отсутствует. И это приводит к искажению истории стихотворных замыслов. Именно так произошло с незаконченной черновой редакцией стихотворения «Поэты», наброски которого делались Блоком в разное время и в двух направлениях, большей частью поперек листов от середины записной книжки № 5 по направлению к ее началу⁸⁰. Смещения при интерпретации таких проблемных текстов неизбежны, поскольку только за счет скрупулезного исследования в оригинале всех реалий черновика можно попытаться соорудить мост через обнаруженные провалы смыслов⁸¹.

Как показывает практика современных научных изданий классической и новейшей литературы, неопределенность может возникнуть не только в результате неоднозначности расшифровки рукописи. Осмысление текстологического материала всегда сопряжено с исследованием

⁷⁷ См.: *Лоцинская Н. В.* Источники стихотворных текстов Блока как информационное единство и способы их репрезентации: Заметки к теме. С. 74.

⁷⁸ См.: *Блок А.* Собр. соч.: В 12 т. Л., 1932. Т. 4. С. 255.

⁷⁹ См.: *Магомедова Д.* Поэтика черновика: первая редакция стихотворения А. Блока «Поэты» // *Die Welt Der Slaven*. 2017. № 1. С. 116–123.

⁸⁰ В заметке Д. М. Магомедовой последовательность указывалась не во всем точно. См.: *Ibid.* С. 117–118.

⁸¹ Подробный анализ этого текстологического материала будет опубликован отдельно.

основ художественного метода писателя, его эстетических установок, тончайших особенностей поэтики и стиля. В поле зрения текстологов постоянно должны находиться вопросы графического оформления художественного текста. Графический облик стихотворений Блока создается за счет варьирования строчных и прописных букв, использования курсивов, разного рода шрифтов, акцентных выделений, индивидуальных написаний, зависит от характера пунктуации, строфического рисунка, который обусловлен прихотливым расположением строк. С этим связана, например, текстологическая неоднозначность в цикле «Снежная маска» (1907), где поэт особое значение придавал строфическому делению. В истории текстов этого цикла, отраженной в академическом издании⁸², видно, как по-разному варьировались комбинации строф в рукописи и при публикациях (отдельной книжкой и в составе очередных редакций лирической трилогии). Иногда поэт выделял интервалом даже один стих, как это произошло в автографе в 5-й тетради и в печатных вариантах стихотворения «Неизбежное» («Тихо вывела из комнат...», 1907; см.: 2, 167, 458, 811) Такое прихотливое варьирование строфики и, соответственно, семантически значимого графического рисунка осложняет в академическом издании вычленение и подачу вариантов, особенно когда в печатном тексте или в рукописи происходит переход стихов с одной страницы на другую. В качестве одного из примеров можно привести многократное изменение строфики в стихотворении «Бледные сказанья» («— Посмотри, подруга, эльф твой...», 1907; см.: 2, 161, 457, 807). В ряде прижизненных публикаций этого стихотворения из-за переноса текста после ст. 17 на следующую страницу строфика ст. 15–21 становится неоднозначной. Стоит заметить, что при описании ситуации текстологической неопределенности в комментарии было неудачно выбрано определение строфики как «инвариантной» не в терминологическом, а в произвольном фигуральном смысле. При этом подразумевалась симметричность или равнозначность текстологических аргументов в пользу того или иного решения.

Текстологические проблемы, обусловленные семантикой визуальных особенностей печатного текста в связи со спецификой художественного мышления поэта-модерниста, закономерны и актуальны. Особое значение, как известно, Блок придавал, например, внешнему

⁸² Основной текст, другие редакции и варианты, текстологический комментарий подготовлены Н. В. Лощинской; см.: 2, 143–171, 451–460, 790–816.

оформлению своих книг⁸³. Для томов лирической трилогии Блока, которая представляет собой продуманное художественное единство, зрительный аспект оказывается существен при оформлении заглавий, эпиграфов, топографических помет, датировок. Во многих случаях эти детали являются у Блока частью текста. Следовательно, их нельзя традиционно рассматривать в качестве паратекстов. И там, где появляются сомнения в отношении авторизованности оформления, возникает ситуация текстологической неопределенности.

При подготовке академического собрания сочинений Блока одна из главных текстологических проблем, которой сопутствовало множество факультативных вопросов, была связана с принципами формирования томов лирики. Как отмечал в свое время Ю. Г. Оксман, из-за принятого в изданиях классиков хронологического построения нередко «грубо попиралась воля художника, создававшего и печатавшего свои произведения в учете на определенное их звучание, придававшего большое значение той или иной последовательности произв<еде-ний> в томе» и не учитывалось «значение контекста»⁸⁴.

Для блоковского издания, начатого четверть века спустя, такое заявление оказалось особенно актуальным. Рассыпать в хронологическом построении тексты «лирической трилогии», являющей собой некий «роман в стихах», означало не только разрушить уникальное жанровое образование, но и не соблюсти волю автора, вполне определенно выраженную в отношении этого целостного круга стихотворений. Именно поэтому окончательная редакция «трилогии вочеловечения» была положена в основу первых трех томов академического издания. Однако из-за невозможности детально, во всех подробностях, установить меру участия Блока в подготовке четвертой «алконовской» редакции трилогии, вышедшей уже после его смерти, этот адекватный воле писателя выбор повлек за собой немало конкретных текстологических неувязок, которые потребовали принятия ряда компромиссных решений. И это, в свою очередь, породило специфические эдиционные проблемы, касающихся, в том числе, оформления датировок и печатания без спусков. Решить такие задачи, возникшие в ситуации текстологической неопределенности, можно было только на осно-

⁸³ См., в частности: *Лоцинская Н. В.* О своеобразии текстологической проблематики академического издания лирики А. А. Блока (к постановке вопроса). С. 75–76.

⁸⁴ *Фролов М. А.* Неопубликованные выступления и заметки Ю. Г. Оксмана. С. 420.

ве интерпретации той роли, которую играли указанные особенности текста в период последней стадии работы Блока над трилогией, при этом многие вопросы все равно остаются открытыми⁸⁵.

Важно при этом, что формальные признаки, которые кажутся сходными у разных писателей, могут привести к противоположным эдичионным решениям. Об этом мне уже приходилось писать в связи с сопоставлением изданий лирики Блока и Ф. Сологуба⁸⁶. Для творчества того и другого поэта характерны «перетекание» строк из одного стихотворного текста в другой, изменение семантики стихотворений при включении в различные циклы и сборники, существенное значение хронологии в авторских книгах стихов, возможность рассматривать всё лирическое наследие как своеобразный поэтический дневник. Однако выводы, сделанные составителями изданий в результате исследования семантики художественных и текстологических особенностей стихотворного наследия писателей-модернистов, оказались принципиально разными. Несмотря на то, что для обоих авторов в свете идеи жизнотворчества были важны композиционные единства, для лирики Сологуба оптимальным было признано хронологическое построение собрания сочинений, а ядром академического издания блоковской лирики стала «трилогия вочеловечения». При этом она была сопровождена томом не включенных Блоком в лирическую трилогию поэтических текстов, которые дополнили в хронологической последовательности в рамках реальной творческой жизни поэта его авторский миф о пути.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что, несмотря на трудоемкую и тщательную работу по осмыслению всего корпуса блоковской лирики, проделанную составителями академического издания, остается немало вопросов, связанных с уяснением всех нюансов блоковских замыслов. Как следствие, это потребует дальнейшего усовершенствования способов репрезентации неоднозначного по природе модернистского текста. Данная задача осложняется целым рядом проблем, обусловленных текстологической неопределенностью. Практика доказывает, что подобные проблемы можно достаточно эффективно решать, рекон-

⁸⁵ См. об этом: *Лощинская Н. В.* «Жизнь без начала и конца...»: проблема «авторской воли» и практика академического издания лирики А. Блока. С. 13–35.

⁸⁶ См.: *Лощинская Н. В.* Лирика А. Блока и Ф. Сологуба: проблемы текста // Федор Сологуб: биография, творчество, интерпретация: Материалы IV Международной научной конференции. СПб., 2010. С. 243–264.

струируя отдельные литературные памятники⁸⁷. Академическому изданию Полного собрания сочинений А. А. Блока может потребоваться разработка целой серии электронных версий, которые помогут представить текст блоковской лирики во всей полноте и аргументированной подаче его возможных прочтений⁸⁸. Сопутствующее цифровое издание позволит без ущерба для современного научно выверенного текста академического собрания сочинений, рассчитанного на воспроизведение в последующих массовых изданиях, показать аутентичный блоковский текст с соблюдением старой орфографии, пунктуации и всех индивидуальных написаний.

⁸⁷ Ср., например, опыт адекватной подготовки такого издания: *Блок А. Изборник / Изд. подгот. К. М. Азадовский и Н. В. Котрелев. М., 1989. (Сер. «Литературные памятники»)*.

⁸⁸ О возможностях цифровой текстологии см., в частности: *Вьюгин В. Ю. Идеальная текстология. (Несколько замечаний к теории и практике критики текста). С. 564–565; Перцов Н. В. Об аутентичном факсимильно-транскрипционном представлении рукописей русских классиков // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2015. № 1. С. 75–94; Захаров В. Н. Перспективы цифрового Достоевского // Неизвестный Достоевский. 2021. Т. 8. № 3. С. 183–192. Ср. также проект «Цифровой Пушкин», который реализуется в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; см. о проекте: <https://www.pushkin-digital.ru/about>.*

Т. В. Мисникевич

**ОСНОВНОЙ ТЕКСТ И ВАРИАНТ:
СТИХОТВОРЕНИЕ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА
«L'OMBRE DES ARBES DANS LA RIVIÈRE EMBRUMÉE...»
В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ФЕДОРА СОЛОГУБА**

Переводы Федора Сологуба из Поля Верлена и обширные материалы к ним, сохранившиеся в архиве писателя, представляют несомненный интерес для постижения текстологических особенностей произведений эпохи модернизма. Освоение Сологубом творческого наследия французского поэта шло параллельно его собственному становлению как крупнейшего русского поэта-символиста; переводческий опыт служил хорошим подспорьем в постижении «тайн ремесла».

Первый перевод — стихотворения «Le ciel est, par-dessus le toit...» (сборник «Sagesse» («Мудрость»), 1880) — датирован 24 сентября 1892 года; судя по всему, именно он и положил начало пути Сологуба как одного из самых успешных русских переводчиков лирики Верлена. Большинство переводов из Верлена Сологуб осуществил в 1893—1894 годах и включил в первое издание¹; в 1922 г. он создал их новые редакции, перевел ряд новых стихотворений, что дало возможность сформировать второе издание².

Специфика переводческих установок Федора Сологуба неоднократно становилась объектом внимания и современников поэта, и позднейших исследователей его творчества. Очевидно, что данную специфику следует рассматривать в контексте оригинального творчества Сологуба, поскольку принципы работы поэта над текстами произведений и особенности их авторской систематизации

¹ См.: *Верлен Поль. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом.* СПб., 1908. Далее — *Верлен-1908.*

² См.: *Верлен Поль. Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом.* Изд. 2-е, испр. и доп. Пг.; М., 1923. Далее — *Верлен-1923.*

во многом сходны как для его собственных, так и переводных стихотворений.

В частности, тексты переводов Сологуба, подобно текстам его оригинальных стихотворений, складывались и формировались постепенно, давая многочисленные редакции/варианты. Как известно, Сологуб по-разному расценивал новые версии текстов оригинальных произведений: как вариант/редакцию или как новое самостоятельное произведение. Кроме того, он допускал различные формы публикации стихотворений, имеющих несколько версий текста: «последовательную», в соответствии с этапами становления текста, «обратную», с первоначальной публикацией позднейшей версии текста, и «параллельную», с одновременной публикацией разновременных версий. Текст стихотворения существовал в творческом сознании автора как динамическая, постоянно меняющаяся величина, и установка «основного» (понимаемого как итоговый) текста для стихотворений Сологуба представляет значительную трудность³.

Аналогичные формы авторской оценки версий текста и их презентации прослеживаются и в случае переводных текстов. Сологуб мог рассматривать перевод по отношению к оригиналу как перевод в классическом смысле, как стихотворение «на мотив» или как новое оригинальное произведение, руководствуясь собственными, далеко не всегда логичными, на первый взгляд, критериями. Однако (если переводной текст расценивался именно как перевод) Сологуб последовательно воспринимал каждую вновь созданную его версию как новое произведение. Об этом свидетельствует тот факт, что в авторских библиографических картотеках (хронологической картотеке и картотеке переводов) поэт фиксировал очередную версию перевода только с одной датой — соответствующей моменту создания данной версии, без отсылки к датировкам оформленных ранее⁴. Это сопоставимо с теми примерами оригинальных текстов, когда преемственные им версии расценивались как самостоятель-

³ Подробнее см.: Мисникевич Т. В. 1) К проблеме основного текста в лирике Федора Сологуба: По материалам творческого архива поэта в Рукописном отделе ИРЛИ // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 434–447; 2) Лирика Ф. Сологуба: текстологические особенности авторских публикаций // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М., 2009. С. 83–91.

⁴ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 543, 545.

ные произведения. Более того, Сологуб предпринял параллельную публикацию вариантов перевода одного и того же стихотворения в рамках одной книги: в первом издании переводов из Верлена они были помещены в основном корпусе. Во втором издании переводов в основном корпусе в большинстве случаев были размещены новые редакции переводов, созданные поэтом в 1920-е годы, и выделен раздел «Варианты»; количество вариантов было увеличено.

Возникает вопрос, какими критериями руководствовался Сологуб, обозначая версии текстов переводов как первый, второй, третий перевод в *Верлен-1908* и первый, второй, третий вариант в *Верлен-1923* и существовало ли для него понятие «основного текста» перевода как таковое?

В работе А. Б. Стрельниковой «Ф. Сологуб – переводчик поэзии П. Верлена», в разделе «Явление вариативности в переводческой практике Ф. Сологуба», отмечено, что в *Верлен-1908* первый, второй и третий перевод представлены как равноправные и равноценные версии текста, а в их расположении выявлена определенная закономерность: «первым» является последний по времени создания перевод. Однако, как указывает Стрельникова, хронологический принцип расположения версий переводов осуществлен непоследовательно, в частности, он не работает применительно к переводам стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...» из сборника «Romances sans paroles» («Романсы без слов», 1874)⁵.

Сравним версии перевода этого стихотворения, созданные Сологубом в 1890-е годы⁶, и постараемся выявить, какие закономер-

⁵ Стрельникова А. Б. Ф. Сологуб – переводчик поэзии П. Верлена: Монография. Томск, 2010. С. 82–107.

⁶ При подготовке издания 1923 года была создана еще одна версия перевода – «Деревьев тень в реке упала в мрак туманный...», 11 (24) февраля 1922; ее рассмотрение оставлено за рамками настоящей статьи. Интересные наблюдения относительно эволюции образно-стилевой и метрической системы переводов стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...» сделаны А. Б. Стрельниковой; в частности, исследовательница отмечает: «В первой версии перевода (“С реки туман встает...”) реализуется мотив тумана, таким, каким он представлен в творчестве самого Сологуба. <...> В данном варианте перевода туман “встает” и разделяет пространство: “тень деревьев тонет за ним” <...> Однако во второй строфе вновь происхо-

ности, актуальные для его поэтической системы в целом, повлияли на авторский выбор последовательности расположения текстов.

Оригинал

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!
Mai, juin 1872.

Подстрочный перевод

Тень деревьев в туманной реке
Умирает/гаснет/исчезает как дым,
В то время как в воздухе, среди живой/настоящей листвы/ветвей,
Жалуются горлицы.

дит объединение, но уже иного порядка. Важно появление образа “ночи” как времени откровений, когда только и возможно постижение всеединства мира. <...> В переводе II (“Тени ив погасли за туманную рекою...” — акцент на изображении природы, не абстрактной, а вполне конкретной: вместо оригинального “деревья” Сологуб вводит “ивы”. Такая конкретная природа в переводах Сологуба всегда воспринимается сознанием лирического героя: “se plaignent les tourterelles” (“жалуются горлицы”) заменяется на “ты <...> слышишь пень”. <...> В композиционной последовательности книги перевод III является логическим продолжением перевода II. Герой “слышит” живущую своей жизнью природу и затем ему открывается родство человека и мира: то, что противопоставлялось, оказывается единым, и лирический герой уже не определяется эпитетами “бедный” и “одинокий”. <...> Перевод I (“Встает туман с реки...”) является фонетической зарисовкой: нагнетанию оригинальных носовых звуков <...> соответствует в переводе Ф. Сологуба [он], [ан], [ен], [ин], [ым]) <...> Количество слогов в четных стихах совпадает с оригинальным (6 слогов). Графический рисунок выглядит так же. Кроме того, Ф. Сологуб избирает для перевода ямбический размер (что, в общем, соответствует особенностям французского языка) <...>. Однако отличается способ рифмовки: если в оригинале это смежная рифмовка, то в переводе — перекрестная. В содержательном плане также происходят серьезные отступления от Верлена — утрачивается мотив отражения» (Стрельникова А. Б. Сологуб — переводчик поэзии П. Верлена. С. 95–97).

Насколько/как, о путешественник/странник, этот мертвенно-
бледный/тусклый пейзаж
Отразился в тебе, таком же мертвенно-бледном,
И какие грустные/жалкие плакали в высокой листве
Твои утонувшие надежды!

Перевод 1

С реки туман встает, как дым,
И тонет тень деревьев за ним,
А в ветках птицы там и тут
О чем-то жалобно поют.

Как эта ночь тебе родна,
О, странник, бледный, как она!
Как жалко плачет над тобой
Твоих надежд погибших рой?
5 марта 1893

Перевод 2

Встает туман с реки, и тень деревьев тонет,
Как в дымные струи,
А наверху, в ветвях, рой горлиц грустно стонет
Про бедствия свои.

О, странник, бледен ты, — бледна вокруг долина,
Как здесь на месте ты!
Как плачет над тобой в ветвях твоя кручина
Про мертвые мечты!
2 июля 1894

Перевод 3

Тени ив погасли за туманною рекою,
Как за дымной пеленою,
Между тем ты слышишь, там, вверху, на этих ивах
Пенье горлинок тоскливых.

Как тебе он близок, этот вид природы, бледной,
Как и ты, о странник бедный!
Не твои ль надежды плачут там, в листве высокой
Над тобою, одинокий?
18 июня 1896

В *Верлен-1908* в качестве «первого» опубликован второй по хронологии создания текст, в качестве «второго» — третий, а в качестве «третьего» — первый (*Верлен-1908*, 61–62). В *Верлен-1923*, в разделе «Варианты», тексты расположены в такой же последовательности (*Верлен-1923*, 99–100). В периодике Сологуб опубликовал только один текст — «второй» перевод/вариант⁷. Показательно, что одновременные версии переводов и в *Верлен-1908*, и в *Верлен-1923* опубликованы без датировок. К моменту выхода *Верлен-1908* (обозначенного как седьмая книга стихов) Сологуб в своих авторских сборниках не выставлял датировок под текстами стихотворений. В предисловии «От автора» к первому тому собрания сочинений, вышедшего в издательстве «Шиповник», Сологуб отметил: «По некоторым соображениям я не решился расположить эти стихи в хронологическом порядке, и не разделил их на отделы; я ограничился тем, что разместил их в порядке, который для внимательного читателя покажется не случайным»⁸. Данный автокомментарий — свидетельство того, что поэт создавал комбинации из своих текстов, не раскрывая перед читателем секретов своей творческой лаборатории, а сознательно «играя» с ним. Несомненно, Сологуб выстраивал композицию своего первого сборника переводов «с оглядкой» на оригинальное творчество и учитывал опыт подготовки шести поэтических книг.

Подобная «оглядка», безусловно, связана со спецификой отношения к художественному переводу у поэтов Серебряного века⁹. Вполне закономерно, что точная передача всех особенностей текста оригинала не была основной целью Сологуба — поэта-переводчика. Однако степень соответствия вариантов перевода оригиналу могла так или иначе сказаться на выборе Сологубом порядка расположения текстов в *Верлен-1908* и в *Верлен-1923*. Рассмотрим три версии перевода стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embaumée...» с точки зрения степени их «точности» и «вольности» —

⁷ Петербургская жизнь. 1896. № 205. 6 октября. С. 1739.

⁸ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 12 т. СПб., 1909. Т. 1. С. 9.

⁹ Как отметил Е. Г. Эткинд, «они вовсе и “не хотят знакомить” с Гете, с Петrarкой, Шелли или Уитменом — они хотят выразить только себя и свое мироощущение (это относится даже к переводам Ф. Сологуба из Верлена)» (*Эткинд Е. Г. Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. XX век / Вступ. статья, сост. Е. Г. Эткинда, подгот. текста и примеч. Е. Г. Эткинда. СПб., 1997. С. 12*).

по методологии М. Л. Гаспарова¹⁰, с подсчетом числа слов, относящихся к различным типам пословного соответствия между подстрочником и переводом (общее число знаменательных слов в подстрочнике – 24).

Общее число знаменательных слов в переводе 1 – двадцать четыре – совпадает с числом знаменательных слов подстрочника; точно воспроизведены 11 слов подстрочника: «с реки», «дым», «тень деревьев», «в ветках», «как» (дважды), «странник», «бледный», «плачет», «надежды»; 3 слова заменены однокоренными синонимами – «туман», «жалобно», «жалко»; 7 слов – разнокоренными синонимами: «тонет» (вместо «умирает»), «там и тут» (вместо «в воздухе»), «птицы» (вместо «горлицы»), «поют» (вместо «жалуются»), «ночь» (вместо «природы»), «родна» (вместо «отразил»), «погибших» (вместо «утонувшие»). В переводе опущено словосочетание «в высокой листве», однако его смысловой заменой является местоимение «над тобой», создающее ту же пространственную оппозицию (верх–низ), что и в тексте оригинала. Опущено определение «живой/настоящей», добавлено два слова – «встает» и «рой». Показатель «точности» данного перевода составляет 45,8%, показатель вольности – 8,3%, и с формальной точки зрения данный перевод можно охарактеризовать как «точный».

Общее число знаменательных слов в переводе 2 – двадцать восемь. Точно воспроизведено 10 слов подстрочника: «тень деревьев», «с реки», «в ветках» (дважды), «горлиц», «странник», «бледен», «бледна», «плачет»; 2 слова заменены однокоренными синонимами: «туман», «дымные», 8 слов – разнокоренными синонимами: тонет (вместо «умирает»), наверху (вместо «в воздухе»), стонет (вместо «жалуются»), «долина» (вместо «пейзаж»), «на месте» (вместо «отразил»), «в ветках» (вместо «в листве»), «мертвые» (вместо «утонувшие»), «мечты» (вместо «надежды»). Добавлено 7 слов: «встает», «струи», «рой», «про бедствия», «вокруг», «здесь», «кручина». Показатель «точности» данного перевода составляет 41,7%, показатель вольности – 25%; с формальной точки зрения данный перевод также можно охарактеризовать как «точный».

Общее число знаменательных слов в переводе 3 – двадцать семь. Точно воспроизведено 10 слов подстрочника: «тени», «погас-

¹⁰ См.: Гаспаров М. Л. Брюсов и подстрочник. Попытка измерения // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II: О стихах. М., 1997. С. 130–140.

ли», «за туманную рекою», «горлинок», «бледной», «надежды плачут», «в листве высокой». Одно слово заменено однокоренным синонимом: «дымные». 6 слов заменено разнокоренными синонимами: «вверху» (вместо «в воздухе»), «на этих ивах» (вместо «среди живой/настоящей листвы/веток»), «вид природы» (вместо «пейзаж»), «близок» (вместо «отразился»). Добавлено 6: «пелену», «слышишь», «там», «пенье», «тоскливых», «одинокий»; опущено 3: «жалуются», «грустные/жалкие», «утонувшие». Показатель «точности» данного перевода составляет 41,7%, показатель вольности — 22,2 %; с формальной точки зрения данный перевод также можно охарактеризовать как «точный».

Данный подсчет показывает, что во всех версиях перевода Сологуб стремился достаточно точно воспроизвести лексико-семантические особенности оригинала, следовательно, критерий «точности»/«вольности», как и принцип хронологии создания версий, вряд ли был определяющим в выборе порядка расположения переводов, кроме того, наиболее «точный» перевод занимает последнее место в выстроенной поэтом цепочке текстов. Сологубу были важны точность интонации, звучания, ритмика, фоника, стилистические нюансы, передающие специфические особенности стихотворения Верлена. Однако, вероятно, последовательность расположения текстов определялась и тем, как Сологуб оценивал место и роль той или иной версии в становлении и формировании единого потока его лирики, в котором переводческая практика и работа над созданием собственных стихотворений дополняли и обогащали друг друга. Рассмотрим переводы в контексте оригинального творчества Сологуба.

Год создания первой версии перевода был очень важным в формировании Сологуба именно как поэта «новой школы»: в № 4 журнала «Северный вестник» (впервые за подписью «Ф. Сологуб») было опубликовано стихотворение «Творчество» — своего рода поэтический манифест. Несомненно, становление собственной творческой манеры Сологуба происходило на фоне неизменно усиливавшегося переводческого интереса поэта к стихотворному наследию Верлена. В 1892 году Сологуб выполнил всего один перевод («Небо там над кровлей...», 24 сентября) — стихотворения «Le ciel est, par-dessus le toit...» (сборник «Sagesse» («Мудрость»), 1880); с марта 1893 года он начал регулярно переводить французского поэта. Материалы рабочей тетради Сологуба, обозначенной в сда-

точной описи его архива как «3-я <тетрадь стихотворений> — с 5 января 92 по 21 декабря 1893 года»¹¹, показывают, что путь к созданию переводов из Верлена, признанных современниками одними из лучших, был непростым. Сологуб стремился представить содержательную сторону произведений Верлена, их стилевую тональность и одновременно — «музыку» его стиха¹². Автографы переводов, над которыми Сологуб работал в марте 1893 года, сопровождаются подстрочниками с выписками вариантов перевода того или иного слова оригинала¹³. С одной стороны, это может служить свидетельством того, что Сологуб еще не достиг полной свободы во владении французским языком, с другой — признаком предельно внимательного отношения поэта к выбору оттенка значения слова, наиболее точно соответствующего контексту стихотворения и замыслу Верлена. Поисками «точного» слова, ритмики, строфики, проявившимися в значительной вариативности большинства текстов этого периода, отмечено и оригинальное творчество Сологуба.

Подобный поиск прослеживается в раннем автографе первого перевода стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...». Он расположен в рабочей тетради Сологуба, в ряду автографов оригинальных стихотворений и переводов, созданных в марте 1893 года; какие-либо указания на источник перевода отсутствуют¹⁴. Автограф белой, с синхронной и позднейшей правкой¹⁵; дата также вписана, по-видимому, позднее карандашом. На этом же листе представлен первоначальный (перечеркнутый) набросок текста перевода: «На реке туманной, словно из-за дыма, / Тень деревьев незрима». Второй (белой) автограф этого перевода записан на обороте автографа его версии, созданной 2 июля 1894 года, не датирован; имеет заглавие: «Из П. Вэрлена» и указание (под текстом, в скобках) на источник: «Romances sans paroles, Ariettes oubliées,

¹¹ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. Ед. хр. 180. Л. 345–346.

¹² См. также: Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 69–70 (Библиотека поэта. Большая серия).

¹³ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 309–311, 335–337 об., 340–346 об.

¹⁴ См.: Там же. Л. 342.

¹⁵ Первоначальный вариант ст. 3–4: «А с веток птицы в тишине / На что-то жалуются мне»; вариант переработки ст. 5: «Как эта ночь тебе ясна».

IX»¹⁶. Текст перевода, зафиксированный во втором автографе, соответствует тексту публикаций в *Верлен-1908* и *Верлен-1923*. Машинопись перевода также имеет указание на его источник; от руки вписан эпиграф оригинала из Сирано де Бержерака, которым снабжен «первый» перевод в *Верлен-1908*, и дата оригинала: «Mai, Juin, 1872»¹⁷. В авторском библиографическом указателе опубликованных переводов из Верлена стихотворение зафиксировано на отдельной карточке, с датой: *5 марта 1893*, отметкой о публикации и отсылке: «Стихи. 7. Эпоха 27 марта 1922. Верлен. Изд. 2»¹⁸. В хронологическом указателе перевод зафиксирован по первой строке с датой *5 марта 1893* и пометой «Верлен»¹⁹.

Вероятно, Сологуб ощущал, что данный перевод, при довольно высокой степени его формальной точности, не передает специфики исходного текста. Сологубу не удалось передать свойственную лирике Верлена, и в частности его «Романсам без слов», тенденцию к развеществлению и разуплотнению действительности²⁰. Оригинальное стихотворение Верлена — это прежде всего импрессионистическая зарисовка. Верлен использует эпитеты, создающие объемную, видимую и слышимую, картину, охватывающую как мир окружающей природы, так и внутренний мир героя. Основной мотив стихотворения — мотив отражения, и действительность представлена как медленно ускользающая. В переводе Сологуба резко усилена динамика; он устраняет ряд эпитетов и добавляет глагол «встает»; сравнение «как дым» заменяется еще одним субъектом действия. Если у Верлена мир и чувства героя медленно «исчезают», погружаясь в небытие, то у Сологуба — стремительно «опрокидываются». В переводе ярко выражен переход от тональности грусти к ощущению тоски и тревоги. Сологуб заменяет верленовский «мертвенно-бледный пейзаж», который «отразился» в «таком же мертвенно-бледном» «страннике», на «ночь» и использует безглагольную форму «родна». Интонационный рисунок строки отсылает к «безглагольному» стихотворению Фета «Чудная карти-

¹⁶ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 64 об.

¹⁷ Там же. Л. 515.

¹⁸ См.: Там же. Ед. хр. 545.

¹⁹ См.: Там же. Ед. хр. 543.

²⁰ Об этой особенности поэтики Верлена подробнее см.: *Adam A. Verlaine. L'Homme et l'oeuvre*. Paris, 1953. P. 73; *Nadal P. Verlaine*. Paris, 1961. P. 29; *Обломиевский Д. С. Французский символизм*. М., 1973. С. 145–150.

на, / Как ты мне *родна...*» (здесь и далее курсив мой. — Т. М.), а открытая мужская рифма «родна́» — «она́» (в сочетании с предшествующим словом «ночь» и употребленном в последнем стихе словом «рой») — отдаленно к «Бесам» Пушкина: «Мутно небо, *ночь мутна.* / Мчатся бесы *рой за роем* / В беспредельной *вышине,* / Визгом *жалобным* и воем / Надрывая сердце мне...». Данная рифма устанавливает коннотации образа «погибших надежд» с лирикой Фета: «И чем ярче играла *луна,* / И чем громче свистал соловей, / Все бледней становилась *она,* / Сердце билось больней и больней» («На заре ты ее не буди...»).

Кроме того, энергичный ритм четырехстопного ямба с мужскими окончаниями явно не соответствовал метрико-ритмической организации стихотворения Верлена с чередующимися стихами разной длины. Сологуб, используя тот или иной стихотворный размер, по возможности стремился передать лирическое звучание стиха Верлена. Особенности метрических экспериментов Сологуба проанализированы В. Е. Багно: «Очень часто в границах интуитивно ощущаемого семантического ореола того или иного размера он пытался определить, насколько органично будет “ощущать” себя то или иное лирическое настроение (поскольку точкой отсчета служит все же настроение) в различном метрическом воплощении. Для одного из вариантов стихотворения “L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...” Сологуб выбрал чередующиеся строки шести-стопного и трехстопного ямба, для другого остановился на чередовании семистопного хоря с четырехстопным, третий весь решил в размере четырехстопного ямба, а самое позднее построил на чередовании шестистопного ямба и четырехстопного хоря»²¹.

Экземпляры сборников стихотворений Верлена из личной библиотеки Сологуба содержат многочисленные пометы, обозначающие число слогов в той или иной строке²². В частности, в сборнике «Romances sans paroles», напротив стиха 1 стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...» рукой Сологуба вписано «13», напротив стиха 2 — «8»²³.

²¹ Багно В. Е. Федор Сологуб — переводчик французских символистов. С. 148.

²² Подробнее см.: Стрельникова А. Б. Ф. Сологуб — переводчик поэзии П. Верлена. С. 50–56.

²³ См.: *Verlaine Paul. Romances sans paroles.* Paris: Leon Vanier, 1891. P. 19 (Библиотека ИРЛИ; шифр 91 17/4).

Таким образом, наиболее ранняя по времени версия перевода, по-видимому, была опубликована как «третий» перевод (*Верлен-1908*) и как «третий» вариант перевода (*Верлен-1923*), поскольку она во многом явилась пробным шагом к освоению наследия Верлена. В ней прослеживается еще не до конца преодоленное ученичество — выраженная ориентация на лирику предшественников, и, в частности, на лирику Пушкина и Фета²⁴. Не исключено, что изначально Сологуб рассматривал этот перевод как свободную интерпретацию, стихотворение «на мотив» и по этой причине в раннем автографе не указал источник перевода.

Второй по хронологии перевод представлен одним автографом. Он также расположен в ряду близких ему по дате автографов оригинальных и переводных стихотворений²⁵. Автограф белой, с незначительной правкой²⁶; заглавие — «Из Поля Верлена» — вписано карандашом. Верхний слой автографа соответствует тексту публикаций в *Верлен-1908* и *Верлен-1923*. Машинописная копия перевода представлена двумя экземплярами; во втором экземпляре от руки вписан источник перевода: «Romances sans paroles, Ariettes oubliées», эпиграф из Сирано де Бержерака и дата оригинала: «Mai, Juin, 1872»²⁷. В авторском библиографическом указателе опубликованных переводов из Поля Верлена стихотворение зафиксировано на отдельной карточке, с датой (2 июля 1894), отметкой о публикации и отсылке в издательство: «Стихи. 7. Эпоха 27 марта 1922. Верлен. Изд. 2»²⁸. В хронологическом указателе перевод зафиксирован по первой строке с датой 2 июля 1894, пометой «Верлен» и указанием источника перевода: «Romances sans paroles, Ariettes oubliées, IX»²⁹.

Дата оформления второй версии перевода, возможно, предопределила ее судьбу как «первого перевода в *Верлен-1908* и «первого»

²⁴ О влиянии лирики Фета на становление творческой манеры Сологуба см.: Пильд Л. Хрестоматийный и «другой» Афанасий Фет в лирике Федора Сологуба 1890-х годов // Русская литература. 2013. № 4. С. 35—41.

²⁵ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 64.

²⁶ Первоначальные варианты: ст. 3: «И наверху, в ветвях, рой горлиц грустно стонет про бедствия свои», ст. 7: *было начато*: «Как», «О странник, бледен ты, — бледна вокруг картина».

²⁷ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 397—398.

²⁸ См.: Там же. Ед. хр. 545.

²⁹ См.: Там же. Ед. хр. 543.

варианта в *Верлен-1923*. Сологуб вновь обратился к тексту стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...» в период в период чрезвычайно интенсивной работы над переводами из Верлена: в июне—августе 1894 года он перевел 21 стихотворение французского поэта³⁰. Этот всплеск переводческой активности проходил на фоне кропотливой ежедневной работы над собственными стихотворными текстами. В своих оригинальных стихотворениях Сологуб нередко опирался на лексические и стилистические решения Верлена. Однако поэт начал более четко разграничивать «свое» и «чужое»; он конструировал собственный текст, уже не стихийно, а осознанно, творчески используя материал близкого по духу поэта-предшественника. Так, 13 июня Сологуб перевел первую строфу стихотворения-манифеста Верлена «Art poétique» («Искусство поэзии») из сборника «Jadis et naguère» («Когда-то и недавно», 1884):

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Музыка, музыка прежде всего!
Стих превосходен нечетный, —

³⁰ См: «Лунный свет» («С изысканно убранным садом...», «Твоя душа — как тот избранный вид...», «Твоя душа подобна для меня...» — 3 варианта), 8 июня; «Вчера среди ничтожных разговоров...», 9 июня; «Лети ты, песенка скорей...», 9 июня; «У вас, мой друг, терпенья нет ни мало...», 11 июня; «Мы — невинные творенья...», 12 июня; «Музыка, музыка прежде всего!...», 13 июня; «Почти боюсь — так сплетена...», 13 июня; «Был шумен бал, и скрипки с пеньем флейт сливали»..., 16 июня; «Печаль без меры, без конца!...», 16 июня; «Розы были слишком красны...», 16 июня; «То будет жарким летом, в полдень ясный...», 18 июня; «Непорочна ты иль нет...», 19 июня; «Я не имею копейки медной за душой...», 19 июня; «Встает туман с реки, и тень деревьев тонет...», 2 июля; «Прошла зима, и теплое сиянье...», 3 июля; «Я враг обманам туалета...», 7 июля; «Она прелестна в свете нежном...», 11, 17 июля; «Далек от ваших глаз, сударыня, живу...», 19, 22 июля; «Одни, наивные, иль с вялым организмом...», 23 июля, 4 августа; «Был ветер так нежен, и даль так ясна...» 25 июля, 24 августа 1894; «Зеленеют и краснеют...», 9 августа (см.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 197, 200; 198; 11; 13; 17—17 об.; 19; 20—20 об.; 27; 28; 29—29 об.; 34; 35—39; 40—40 об.; 64—64 об.; 68—68 об.; 79—79 об.; 86—88 об.; 103—103 об.; 108—108 об.; 1; 116).

Тает он весь, быстролетный,
Тяжкого, грубого в нем ничего³¹.

Первоначальному варианту перевода стихов 2—3 Сологуб придал «учительскую интонацию»: «И потому предпочти стих нечетный, / Так чтобы таял он весь, быстролетный», а в стихотворении «Терцинами писать как будто очень трудно?...», 10 июля 1894 наметил собственную поэтическую программу³².

Работа Сологуба над новым переводом стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...», построенного по принципу параллелизма, могла, в частности, способствовать усилению его интереса к подобной структуре в собственном творчестве. В июле 1894 года Сологуб создал несколько стихотворений с данной композицией; часть из них вошла впоследствии в цикл «Параллели»³³. Показательно, что восьмое стихотворение цикла «Параллели» («Под гул, затеянный мятежью...», 7 июля 1894) в рабочей тетради Сологуба имеет заглавие «Плоть. На мотив Верлена»³⁴. Стихотворение представляет собой вольный перевод третьей и четвертой строф стихотворения Верлена «Сладострастие» («Luxures») из сборника «Когда-то и недавно» («Jadis et Naguère», 1884). Сологубу было важно «сопоставить» себя с Верленом, одновременно разделить и соединить себя с французским поэтом: он хотел опубликовать это стихотворение в составе подборки собственных стихотворений и переводов, созданных в июле—августе 1894 года: «Юной счастливице» («Золотого счастья кубок...», 24 июля), «Чуть лохмотьями прикрыто...» (4 августа), «Кто понял жизнь, тот понял Бога...», (4 августа), «Одинок я, и беден, и слаб...», (<17 мая 1890, до 11 августа 1894>), «Из Проперция» («Зачем вплелись цветы в каскад твоих кудрей...», 27 июня), «Сонет. Из Леконта де Лиля. (Ро-

³¹ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 19.

³² См.: Сологуб Федор. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 т. / Изд. подгот. Т. В. Мисникевич. СПб., 2014. Т. 2. Кн. 1.: Стихотворение и поэмы 1893—1899. С. 142 (Серия «Литературные памятники»).

³³ См.: Петербургская жизнь. 1898. № 313. 1 ноября. С. 2601. Подробнее о данной композиционной структуре см.: Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба. С. 18—19.

³⁴ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Ед. хр. 38. Л. 78; о творческой истории стихотворения см.: Мисникевич Т. В. «На мотив Верлена»: перевод vs. оригинал // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М., 2012. Кн. 2. С. 241—261.

èmes Barbares)» («Угрюм, как дикий зверь, обвита цепью выя...», 17 июля), «Упал кумир, разрушен храм...» (20 июля), «В гамаке» («Сладко мне мечтается...», 23 июля), и перевода стихотворения Верлена «С голубых небес...» («La bonne chanson», 13 июня 1893)³⁵.

Источником стихотворения «Качели» («В истоме тихого заката...», 9 июля 1894), также построенного по принципу параллелизма, по предположению В. Е. Багно, явилось стихотворение Верлена «Je devine, à travers un mirage...» из сборника «Романсы без слов», переведенное Сологубом 6—7 августа 1893 года («Мне кротко греется под шепотом ветвей...»)³⁶.

Творческое проникновение в поэтический мир Верлена способствовало росту собственного творческого мастерства Сологуба, усилению импрессионистических приемов, «разуплотнению» текста оригинальных стихотворений. Так, в рецензии на первый сборник стихотворений Сологуба «Стихи, книга первая» (СПб., 1896) А. Л. Вольтский, полностью процитировав стихотворение «Качели», отметил, что оно «выдержано с начала до конца по форме и мысли. Это — прелестный набросок, озаренный мудростью непосредственного поэтического настроения. Все слова на своих местах и ни единое из них не раздражает тонких чутких нервов»³⁷. Другой рецензент, С. И. Поварнин, выделил это стихотворение как один из наиболее удачных образцов «любимого автором» «параллелизма в стихотворениях», когда «первая часть представляет картину, образ; вторая — изображение субъективного состояния автора»³⁸.

Освоение творческих приемов Верлена и внедрение их в оригинальные произведения в свою очередь позволило Сологубу приблизить его переводы из Верлена к «духу» оригинала. «Первый» перевод/вариант перевода стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...», с наибольшей точностью соответствовал фонетическому и ритмико-метрическому строю оригинала. Однако устойчивое стремление «переплетать» переводы и оригинальные

³⁵ Подборка приложена к письму редактору журнала «Всемирная иллюстрация» от 11 августа 1894 г.; см.: ИРЛИ. Ф. 273. Оп. 2. Ед. хр. 234. Л. 1; публикация не состоялась.

³⁶ См.: Багно В. Е. Федор Сологуб — переводчик французских символистов. С. 158—162.

³⁷ Вольтский А. Минский. — Бальмонт. — Сологуб // Северный вестник. 1896. № 2. Отд. 2. С. 87.

³⁸ Жизнь. 1897. № 3 (21 января). С. 463; подпись: С. П.

произведения позволило ему найти и удачные лексические эквиваленты (например, Сологуб заменяет нейтральное слово «картина» (синоним слова «пейзаж») на «долина», широко используемое в его стихотворениях второй половины 1894 года). Кроме того, в этой версии перевода Сологубу удалось передать основной мотив оригинала — мотив отражения, выстроив по принципу параллелизма стих 5: О, странник, бледен ты, — бледна вокруг долина».

В свою очередь образный строй перевода воплотился в созданных вслед за ним оригинальных стихотворениях. Например, в стихотворении «Вновь листопад меня томит...» (9 июля) есть такие строки: «И плачет ива над рекой, / Ветвями гибкими качая / И неоступно докучая / Бессильно-тусклою тоской».

Таким образом, второй по хронологии перевод фиксировал период наиболее тесного слияния с лирикой Верлена, уникальное явление единения с художественным миром французского поэта и естественным образом стал «первым» по внутренней иерархии Сологуба. Вероятно, поэтому именно данный перевод был опубликован в *Верлен-1908* с эпиграфом из Сирано де Бержерака на языке оригинала.

Наиболее поздний перевод расположен в хронологической подборке стихотворений, созданных в июне—июле 1896 года; текст записан под № 5, с указанием источника в качестве заглавия: «Paul Verlaine. Romances sans paroles. Ariettes oubliées, IX, p. 16»³⁹. Автограф белой, соответствует тексту публикаций *Верлен-1908* и *Верлен-1923*. Текст перевода 3 представлен также недатированной машинописной копией⁴⁰. В авторском библиографическом указателе опубликованных переводов из Верлена стихотворение зафиксировано на отдельной карточке, с датой: 18 июня 1896, отметкой о публикациях и отсылке: «Петербургская жизнь. 1896. № 205. 6 октября. Стихи. 7. Эпоха 27 марта 1922. Верлен». Изд. 2»⁴¹. В хронологическом указателе перевод зафиксирован по первой строке с датой 18 июня 1896 и пометой «Верлен»⁴².

«Второй» перевод/вариант стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...» стал последним переводом из Верлена, выполненным Сологубом в 1890-е годы. В 1895 году Сологуб пере-

³⁹ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 231.

⁴⁰ См.: Там же. Ед. хр. 38. Л. 525.

⁴¹ См.: Там же. Ед. хр. 545.

⁴² См.: Там же. Ед. хр. 543.

вел всего одно стихотворение Верлена, в 1896 году — четыре⁴³. Показательно, что тексту присвоен порядковый номер в ряду оригинальных произведений: перевод приобрел «официальный» статус звена в цепочке сологубовских текстов. Плотный лирический поток, в котором в единое целое сливались оригинальные и переводные тексты, разделяется на отдельные элементы. Подобная смешанная цепочка в рабочих тетрадях Сологуба не единична. Так, в ряду стихотворений января—февраля 1896 года обнаруживаются как переводы (разной степени точности), так и стихотворение «Вдали, над затравленным зверем...» (1—2 февраля 1896), созданное на основе вольного перевода стихотворения Верлена «Une Sainte en son angeôle...» из книги «La bonne chanson» («Добрая песня», 1870) — «Святая в небесном сиянье...» (16 января 1896)⁴⁴.

В новой версии перевода Сологуб в известном смысле сгладил «параллелизм» мира странника и мира природы и объединил их: странник, в отличие от оригинала, присутствует в первой строфе стихотворения («ты слышишь»). Объединение мира природы и мира лирического героя присутствует и в приближенных по дате к переводу стихотворениях Сологуба, в частности, в зафиксированном под № 4 стихотворении «Скоро солнце встанет...» (16—17 июня 1896): «Дума в грезе тонет. / На подушку клонит / Голову мою. / Предо мной дороги, / Реки и чертоги / В голубом краю»⁴⁵.

Не исключено, что перевод 3 и перевод 2 имеют текст-посредник. Накопленный в ходе работы над переводами опыт и «запас» образно-стилевых средств Сологуб свободно, без оглядки на первоисточник использовал в оригинальных произведениях. Возможно, «на мотив» стихотворения «L'ombre des arbes dans la rivière embumée...» было написано стихотворение, датированное 14 мая 1895 года. Его текст также имеет три версии:

⁴³ «Nevermore» («Зачем ты вновь меня томишь, воспоминанье?..»), 9 ноября 1895 — из сборника «Poèmes saturniens» («Сатурнийские стихи», 1880); «Святая в небесном сияньи...», 9 января 1896 — из сборника «La bonne chanson» («Добрая песня», 1870); «Я в черные дни...», 20—21 февраля 1896 — из сборника «Sagesse» («Мудрость», 1880), «Слезы в сердце моем...», 12 июня 1896 и «Тени ив погасли за туманною рекою...», 18 июня 1896 — из сборника «Romances sans paroles» («Романсы без слов», 1874).

⁴⁴ Подробнее см.: Мисникевич Т. В. «На мотив Верлена»: перевод vs. оригинал. С. 241—261.

⁴⁵ Сологуб Федор. Полное собрание стихотворений и поэм. Т. 2. Кн. 1.: Стихотворение и поэмы 1893—1899. С. 336.

Первоначальная редакция

Этот мгlistый туман, что встает над рекой
В одинокую ночь, при печальной луне,
Отравляет меня непонятной тоской, —
Ненавистен он мне, и желанен он мне.
В эту зыбкую мглу я тихонько вхожу,
Я угрюмо забыл про дневную красу,
Я чего-то боюсь, и пугливо дрожу
И печали мои одиноко несусь.
14 мая 1895

Промежуточная редакция

Серебристый туман, что встает над рекой
В одинокую ночь, при печальной луне,
Отравляет меня непонятной тоской, —
Ненавистен он мне и желанен он мне.

Я угрюмо забыл про дневную красу,
В серебристую мглу я тихонько вхожу,
И печали мои одиноко несусь,
И чего-то всё жду, и пугливо дрожу.
14 мая 1895

Окончательная редакция

Этот зыбкий туман над рекой
В одинокую ночь, при луне, —
Ненавистен он мне, и желанен он мне
Тишиною своей и тоской.

Я забыл про дневную красу,
И во мглу я тихонько вхожу,
Еле видимый след напряженно слежу,
И печали мои одиноко несусь.
14 мая 1895⁴⁶

Оригинальное стихотворение и перевод имеют очевидное сходство в образно-мотивной структуре⁴⁷: «одинокий» герой/«стран-

⁴⁶ Там же. С. 250.

⁴⁷ Леа Пильд отметила коннотации этого стихотворения с лирикой Фета — а именно с теми его стихотворениями, в которых «изображено нелегкое

ник бедный» погружается в эмоционально близкое ему природное состояние; «туман», «ночь» естественным образом заменяют «дневную красу». Сологуб обыгрывает заданную в эпиграфе к стихотворению Верлена тему страха — лирический герой боится перейти из мира реального в мир «отраженный», потусторонний: «Le rossignol qui du haut d'une branche se regarde dedans, croit être tombédans la rivière. Il est au sommet d'un chêne et toutefois il a peur de se noyer. Sугано de Bergerac» («Соловью, который с высоты ветки смотрит в реку, кажется, что он в нее упал. Он на вершине дуба и все-таки боится утонуть»); у Сологуба: «Я чего-то боюсь, и пугливо дрожу» (А), «И чего-то все жду, и пугливо дрожу» (Б), «Еле видимый след напряженно слежу» (В).

Данный образно-мотивный ряд в целом чрезвычайно характерен для творчества Сологуба 1890-х годов. Так, стихотворные тексты имеют параллель в прозе — рассказ «Лелька»: «Я вышел на обрывистый берег реки. Откосы другого берег начинали терять свои ярко-пунцовые краски; только верхи крутых обрывов еще сверкали темно-красною, как медь, глиною. Внизу слегка дымился туман, еще почти не видный, заметный лишь по тому, как скрадывались им очертания берега: словно прильнула река близко-близко к обрывистым берегам и, тая, целовала их, и таял угрюмый берег, целуя журчащую воду. <...> Берег понижался. В прозрачной полумгле, которую ласково бросали на меня ивы с пониклых ветвей своих, меня обнимала нежная прохлада; воздух вливался в грудь, как сладкий напиток, возбуждающий трепет сил и жажду жизни, навевающий отрадные мечтания»⁴⁸.

Оригинальное стихотворение представлено двумя автографами⁴⁹. Текст первоначальной редакции (А) устанавливается по нижнему

для героя (и/или “загадочное” для читателя) движение главного персонажа через не освещенный луной ночной (вариант: непроходимый) лес <...>, либо пребывание в ином, слабо освещенном природном пространстве (см., напр., стихотворение Фета “Что за звук в полумраке вечером...”, 1877)» (Пильд Л. Поэзия Фета как тема в структуре сборника Федора Сологуба «Пламенный круг» // Русская литература. 2010. № 2. С. 44; Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации. Материалы IV Международной конференции. СПб., 2010. С. 346–347).

⁴⁸ Сологуб Ф. Тяжелые сны. Роман; Рассказы. Л., 1990. С. 246; впервые: Южное обозрение. 1897. № 305.

⁴⁹ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 49 об. — 50.

слою автографа 1; стихотворение входит в хронологическую подборку стихотворений под № 20. Отсутствие строфического деления подчеркивает единение лирического героя с миром погружающей в туман и ночную мглу природы. Во второй версии, представленной в первой публикации стихотворения в журнале «Петербургская жизнь»⁵⁰, происходит разделение текста на две строфы: тем самым акцентируется мотив притяжения — отталкивания: «ненавиден» — «желанен». В третьей версии, опубликованной в двух изданиях сборника «Пламенный круг» и первом томе собраний сочинений Сологуба⁵¹, происходит сокращение текста: Сологуб приближает его к импрессионистической зарисовке, устраняя глаголы в первой строфе («встает», «отравляет»). Меняются и эпитеты, сопровождающие наиболее значимый образ, который определяет настроение и устремления лирического героя и объединяет оригинальное стихотворение с переводом, — образ тумана («мглистый» — «серебристый» — «зыбкий»).

Общность образно-мотивной структуры оригинального стихотворения и перевода дополняется единством принципов работы и с переводными, и с оригинальными текстами. И в оригинальном стихотворении, и в переводе Сологуб постепенно, предельно тщательно подбирал наиболее подходящую, с его точки зрения, форму для воплощения замысла и передачи нужного настроения.

Сологуб выстраивал цепочки из оригинальных и переводных текстов не только в рабочих тетрадях, но и в авторских публикациях: публикация перевода 3 стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...» в журнале «Петербургская жизнь» была осуществлена практически сразу за публикацией второй редакции созданного на его «мотив» оригинального стихотворения. Вероятно, не случайно в этой версии перевода Сологуб кардинально поменял стих 1 («Тени ив погасли за туманною рекою»), устраняя очевидное сходство с собственным текстом («Серебристый туман, что встает над рекой»; перевод 1: «С реки туман встает, как дым»; перевод 2: «Встает туман с реки, и тень деревьев тонет»).

⁵⁰ См.: Петербургская жизнь. 1896. № 210. 10 ноября. С. 1775.

⁵¹ См.: Сологуб Федор. Пламенный круг. Стихи, книга восьмая. М.: Изд-е журнала «Золотое руно», 1908. С. 84; Пламенный круг. Стихи. Берлин; Пб.; М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1922. С. 82; Собр. соч.: В 12 т. СПб.: Шиповник, 1909. Т. I. С. 135; Собр. соч.: В 20 т. СПб.: Сириус, 1913. Т. I: Лазурные горы. Стихи. С. 135.

Выбор порядка расположения версий перевода в *Верлен-1908* и *Верлен-1923* отразил не столько формальную историю становления его текста, сколько историю становления творческого восприятия Сологубом лирики Верлена. Брюсов отметил, что Сологубу «удалось некоторые стихи Верлена в буквальном смысле пересоздать на другом языке, так что они кажутся оригинальными произведениями русского поэта, оставаясь очень близкими к французскому подлиннику»⁵². Сологуб сумел тонко проникнуть во внутренний мир Верлена, вписаться, «встроиться» в него. Он передал особенность сборника «Романсы без слов», отмеченную Зинаидой Венгеровой: «Этот небольшой сборник, в особенности в первом его отделе “*Ariettes oubliées*”, состоит из серии маленьких стихотворений, символических по замыслу и исполнению. Они рисуют настроения вне всяких чувств, вызвавших их, и отражают жизнь души самой в себе и в отношении лишь к тайным источникам всех человеческих порывов. Тихая поэзия интимных настроений выражена в своеобразных образах и отсутствие всего частного, определенного создает примирительные аккорды в этих “песнях души”. Верлен отразил в них близость человеческой души к тихим голосам природы, к бессознательной жизни трав и вод в импрессионистических картинках <...> В то время как романтики противоплавали человека природе и для поэтических целей наделяли природу человеческими свойствами, Верлен напротив сливает человека с общей мировой жизнью <...>»⁵³.

Во многом благодаря Верлену Сологуб в своем оригинальном творчестве также достиг слияния мира своего лирического героя с «мировой жизнью», воплощенной в лирике французского поэта.

⁵² *Верлен П.* Собрание стихов в переводах В. Брюсова. М., 1911. С. 7–8.

⁵³ *Венгерова Зин<аида>*. Поль Верлен // Северный вестник. 1896. Кн. 2. Отд. I. С. 282–283.

Е. Л. Куранда

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ СТИХОТВОРНЫХ КНИГ АННЫ РАДЛОВОЙ

Анна Дмитриевна Радлова (1891–1949) – автор трех поэтических книг: «Соты» (1918), «Корабли» (1920), «Крылатый гость» (1922), которые были по достоинству оценены современниками. В. Чудовский, определяя ее поэтику, писал: «Формальная оправданность глубокого внутреннего опыта, из коего лишь насквозь проплавленными, без всякой случайности, вываливаются всегда простые образы, приемы и слова. Таков – как некогда у Боратынского – склад творчества Анны Радловой <...> Стихи, осененные полнотой великих озабоченностей духа, – в них шестикрылые касания каких-то многоочитых, больших, чем мы, свидетелей жизни»¹.

М. Кузмин, рецензировавший все три книги Радловой, писал о ее первом сборнике «Соты»: «После ряда поэтесс, находящихся под неотразимым влиянием Анны Ахматовой <...> приятно видеть новую книгу женских стихов без этого почти обязательного теперь налета. <...> в маленькой книжке мы видим не только человека (что уже очень много), но и поэта, который готов найти свою дорогу»².

Автографы стихов Радловой немногочисленны. Важнейший источник для реконструкции текстологической истории ее стихотворных книг – рукопись, озаглавленная «Тетрадь третья. Лето 1918 года», хранящаяся в Отделе рукописей Российской нацио-

¹ Чудовский В. «Литературный альманах» – Анна Радлова // Жизнь искусства. 1920. № 596 – 597 (31 октября). С. 1. Ср. также в рецензии на книгу стихов «Корабли»: «Анна Радлова первая, принявшая крещение пламенем и кровью; первая, увидевшая эти события изнутри. Сейчас она среди поэтов единственный “современник” семи последних лет» (Чудовский В. По поводу одного сборника стихов («Корабли» Анны Радловой) // Начала. 1921. № 1. С. 210).

² Жизнь искусства. 1918. № 16 (18 нояб.). С. 4.

нальной библиотеки³. Стихотворения, записанные в эту тетрадь, вошли впоследствии в книги «Корабли» и «Крылатый гость».

Следы творческой работы Радловой над первой книгой «Соты» можно найти в ее письмах 1916–1917 годов⁴ к мужу, Сергею Эрнестовичу Радлову (1892–1958). Включенные в письма стихотворения содержат первоначальные варианты отдельных строк, а также правку нескольких стихотворений, что дает возможность хотя бы в некоторых случаях определить характер работы поэтессы над своими текстами.

Стихи А. Радловой в письмах к С. Радлову

Первое стихотворение, которое Радлова посылает мужу, — шуточное описание его отъезда с дачи (он должен был уехать в Петроград принимать экзамены в Училище правоведения, а Анна с маленьким сыном, матерью и сестрами оставалась на даче). Вот это стихотворение на случай в письме от 24 августа 1916 года, сопровождаемое комментарием:

«Послание прими, Сережа,
В стихах скажу мою печаль.
Я знаю, ямб тебе дороже
И скучной прозы мне не жаль.

Ах, я грущу, тоскую, плачу,
Хотя прошло лишь два часа
С тех пор, как Макалинских дачу⁵
Покинули твои глаза.

И знать хочу я, как доехал,
До станции добрался ль ты,
И не был ли мешок помехой,
Уселись вы без суеты?

И в Белоострове в таможене
Не отобрали ль сапоги,

³ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 580.

⁴ В автобиографии, записанной в альбом П. Н. Медведева, Радлова отметила: «До 1916 года стихов не писала. Первое мое стихотворение написано весной 1916 года» (РНБ. Ф. 474. Ед. хр. 2. Л. 130–130 об.).

⁵ Адрес дачи, судя по ответным письмам Радлова: Финляндия. Почтовая ст. Новая Кирка (Uusikirkko). Дача Ив. Кунту (бывшая Макалинских).

И жив ли несессер дорожный,
Чиновники ведь так строги!

И главное, хочу сказать я,
Что я люблю тебя, мой свет,
До нашего, боюсь, об'ятя
Не десять дней пройдет — сто лет.

Как тебе нравится сие произведение моей Музы? Я писала его без единой помарки, т<ак> ч<то> не придирайся»⁶.

С этого шуточного стихотворения начинается обсуждение образцов ее поэтического творчества в переписке августа 1916 года.

«Видно, что ты недаром читала Пушкина, пожалуй, и Кузмина, пусть благодарит, паршивец, за такое соседство! Это Ты молодец, что соединила чувство и юмор простым и убедительным соединением»⁷, — пишет Радлов в ответном письме.

25 августа Радлова сообщает:

«Я написала новые стихи, но не посылаю их на отдельном листе, т. к. боюсь, что твоя критика придет слишком поздно. Но, во всяком случае, напиши мне, как они тебе понравились. Мне кажется, хорошо.

Ну, вот они:

И голубым своим покровом
Заступница оденет нас.
В Господня гнева страшный час
Нас защитит своим покровом.

Тепло, просторно в нем, и тихо,
А Богородицы рука
От жалости дрожит слегка
Детей своих касаясь тихо.

И Матери заплачет сердце
Заплачут синие глаза.

⁶ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 476. Л. 2—3. Здесь и далее тексты из архивных документов печатаются в соответствии с правилами современной орфографии и пунктуации с сохранением индивидуальных авторских особенностей; опiski исправляются без оговорок. Авторские зачеркивания даются в квадратных скобках, купюры восстанавливаются в угловых скобках.

⁷ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 667. Л. 23—23 об.

И, может быть, прожжет слеза
Господне каменное сердце.

Если б ты знал, мой любимый мальчик, как мне грустно, что я только через неделю узнаю, что ты думаешь о моих стихах. М<о-жет> б<ыть>, они совсем плохие? А м<ожет> б<ыть>, хорошие? Мне кажется, что хорошие. Только в третьей строчке неважно:

В Господня гнева и т. д.⁸

Это “в” я никак не могла уничтожить. Но ты рад, что ямбы, а не свободный размер?»⁹

Это стихотворение впоследствии будет открывать первую книгу Радловой книги «Соты»¹⁰.

В письме от 25 августа Радлов восторженно откликается на стихи жены:

«Золото мое дорогое, получил уже два Твоих письма и оба расцеловал и оба очаровательные. Со стихами Ты молодец, и уже не поэт, а поэт настоящий. Здесь новый экзамен на свободу и легкость стиха и тебе — 5+. Не тексты самого низменного свойства, а поэзия настоящая. Мое солнышко, мне было странно приятно [и] читать Твои стихи, еще незнакомые и уже совсем рожденные. Очень странное чувство. Вероятно, когда Ты родила Митьку, у мамы было похожее удивление. Спасибо Тебе, моя радость».

А в письме от 27 августа отвечает на вопрос Радловой об уместности предлога «в» в третьей строке процитированного выше стихотворения «И голубым своим покровом...» и дает его подробный разбор:

«Стихи действительно хорошие и очень. Прежде всего мне было очень интересно и полезно прочесть Твои стихи незнакомые и готовые. Именно благодаря этому я мог оценить неожиданность и значительность каменного сердца. Это прекрасно. И вообще, все стихотворение очень зрело. Не забудь, пожалуйста, сохранить черновик со всеми пометками. Мне хочется посмотреть. — Что Тебе не нравится **в**, я понимаю. Нельзя ли что-нибудь вроде “И в страшный Божья гнева час”.

⁸ Здесь и далее подчеркивания в текстах цитируемых документов принадлежат их авторам и специально не оговариваются.

⁹ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 476. Л. 25—25 об.

¹⁰ Радлова А. Соты. Книга стихов. Пг.: Фиаметта, 1918. С. 7.

Именно Божья из Божия, что, кажется, лучше, чем *Божьяго*. Но, конечно, Тебе тут важен *Господень* гнев. Вячеслав Иванов сказал бы что-нибудь вроде: “Господня гнева в страшный час”, — именно на таком месте *в* (тогда уж полбеда), хотя, разумеется *ва в стра.* похоже на “в Австралию” и невозможно. Немного лучше фонетически *грозный*, или поищи что-нибудь подольше.

Еще: не лучше ли в таком порядке:

Просторно в нем, тепло и тихо

<...> “Критиковать” мне нечего, если не критика — сказать, что у Тебя уже много мастерства, что это совершенно и только Твое стихотворение, что строгий размер здесь на месте и что Лепетош¹¹ — молодец и самый лучший зверь на свете.

Родная моя, как хорошо, что Ты пишешь стихи, и такие стихи, и как грустно, что я не могу говорить с Тобой о них¹².

В книге «Соты» стихотворение обрело посвящение: «В. Дармолатовой»¹³. Радлова все-таки оставила в первоначальном виде третью строку («В Господня гнева страшный час»), но, следуя совету Радлова, изменила «порядок» в первой строке второй строфы: ***Просторно в нем, тепло и тихо*** вместо первоначального: *Тепло, просторно в нем, и тихо.*

29 августа, незадолго до отъезда с дачи, Радлова посылает в письме две строфы нового, только что написанного стихотворения:

«А теперь я тебе напишу не новые стихи, а вводную, первую строку поэмы в октавах о Деве Марии. Ну, слушай:

Молитвой долгой, долгим покаяньем
И неустанной строгостью поста
Должна я плоти все смирить желанья
И полюбить все тернии Христа,
Чтобы достойно Матери страданья
Воспеть сумели грешные уста
И Ангел Песнопения, быть может,
В труде смиренном милостью поможет.

Нравятся тебе? Меня тут особенно радует Ангел Песнопения, мной созданная мужская и христианская ипостась Музы. И у моего

¹¹ Домашнее прозвище Анны Радловой.

¹² РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 667. Л. 25—25 об.

¹³ Вера Дмитриевна Дармолатова (1895?—1919) — сестра Анны Радловой.

Ангела Песнопения твои чудесные, изумительные, зеленые глаза, и, вообще, он на тебя похож, только за плечами у него два могучих, белых крыла»¹⁴.

Стихотворение под заглавием «Отрывки из поэмы о Марии Деве» завершило книгу «Соты»¹⁵. Первая строка была слегка изменена: *В молитве долгой, долгом покаянье...*

В книге стихотворение имеет посвящение Валериану Чудовскому, который несколько дней гостил у Радловых в Уусикиркко, и ему были прочитаны только что написанные стихи. 28 августа Радлова сообщила мужу:

«Получила твое письмо, в кот<ором> Ты пишешь о моих шуточных стихах. Как смешно, что они тебе понравились и ужасно приятно. Я жду-не дождусь, что ты напишешь о моем новом стихотворении о Покрове Богородицы. Сегодня Валериан мне ужасно много хорошего говорил о моих стихах вообще, он очень верит в меня, и я не могу сказать тебе, как это меня радует. Но все же он – родной, а что скажут другие?»¹⁶ Я и жду их суда и боюсь немножко. В первую голову Мандельштама¹⁷. Кстати, почему ты ему не звонил?»¹⁸

В стихотворении, приведенном в письме от 29 августа 1916 года и первоначально названном Радловой «Покров Богородицы», впервые возникает образ Ангела Песнопения, который потом пройдет через все ее поэтические книги. Как следует из письма, Ангел Песнопения (варианты: Ангел Песнопенья, Ангел Песни) мыслится Радловой как «мужская и христианская ипостась Музы». Поначалу образ Ангела Песнопения был обращен к Сергею Радлову, и поэтесса наделила его узнаваемыми портретными чертами.

¹⁴ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 476. Л. 42–42 об.

¹⁵ Радлова А. Соты. С. 58–61.

¹⁶ М. Кузмин в рецензии на книгу «Соты», в целом отмечая ее мастерство, тем не менее отрицательно отозвался именно об этом стихотворении: «Мне не очень нравятся только “Отрывки из поэмы о Марии Деве”, где многочисленные пропуски заставляют недоумевать, новая ли это “Гавририада” или серьезное, несколько вялое произведение» (Жизнь искусства. 1918. № 16 (18 нояб.). С. 4).

¹⁷ Ср. в рецензии М. Кузмина: «Некоторая торжественность тона и эпитетов (Мандельштам?) не смешна, но кажется скорее поэтическим приемом, от которого поэт избавится, чем врожденным свойством» (Там же).

¹⁸ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 476. Л. 37–38.

В дальнейшем образ теряет эту конкретную привязку к определенному человеку и к ситуации своего возникновения и даже переадресовывается¹⁹.

Следующий эпизод работы Радловой над стихами, нашедший отражение в письмах к Радлову, относится к зиме 1917 года.

В письме от 10 января 1917 года, отправленном в Петроград из Гранкуллы, где Радлова жила несколько недель в пансионе, она констатирует:

«Я вчера вечером написала, а сегодня кончила стихотворение. Псылаю его тебе и прошу никому его не читать. Вот оно:

Ты будешь мне Архистратигом сниться
С соблазном обнаженного меча
С открытыми глазами, как у птицы,
Что смотрит в Солнце, не боясь луча.

Твои большие, темные, немые
Глаза, не плакавшие от любви,
Увижу брови злые и прямые
И строгий рот, что сердце отравил.

Но там, где нету елей крепко спящих,
Клонящихся под бременем снегов
Измучена томленьем, настоящих
Я не узнаю, [кажется], [сбившихся] шагов.

Нравится тебе <...>? Мне кажется, что недурно и вся первая строфа и вторая строчка второй мне очень нравится. Хотя письменно ты уже не успеешь мне ответить»²⁰.

В текстологическом отношении это письмо ценно тем, что обнажает процесс авторской работы над текстом. Перед нами пример

¹⁹ Образ «Ангел Песнопения» встречается в следующих стихах: 1) сборник «Соты»: «У нас стоит сухой и ветреный Ноябрь...» (С. 8), «Голуби летят над нашим домом...» (С. 18), «Ангел Песнопения (А. А. Смирнову)» (С. 25–26); 2) сборник «Корабли» (Пб.: Алконост, 1920): «Ангел песнопенья (Сонет)» (С. 34), «Крылом задела буря наши дома...» (С. 38); 3) сборник «Крылатый гость» ([Пг.]: Петрополис, 1922): «Ангел Песнопенья» («Жаркий, душный...») (С. 9–10), «Ангел Песнопенья («Онемевшие руки тянутся к лире...»)» (С. 39).

²⁰ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 477. Л. 10–11.

неоконченной авторской правки в последней строке. По напечатанному в книге «Соты» стихотворению²¹ можно увидеть, к какому окончательному решению пришла Радлова в этом случае, тем более что выбирать ей пришлось между эпитетом «сбившихся» (шагов) и вводным словом со значением неопределенной модальности («кажется»), когда выбор в пользу того или иного варианта придавал разный смысл финалу стихотворения. Оба варианта оказались отвергнуты, и финальная строка приобрела такой вид (для этого пришлось изменить и предшествующую ей строку):

Я не узнаю, милый, настоящих,
А не присбившихся твоих шагов.

Претерпела правку и так нравившаяся Радловой вторая строка второй строфы, что выразилось в перестановке слов: «Не плакавшие от любви глаза». Вообще, вся строфа, кроме первой строки, изменена. В книге «Соты» она выглядит так:

Твои большие, темные, немые,
Не плакавшие от любви глаза,
Как стрелы — брови, злые и прямые,
Лукавый рот, что жалит, как оса.

Но там, где нету елей, вечно спящих
<...>

Стихотворения, с первоначальными вариантами которых Радлова знакомила своего корреспондента, помимо их текстологической значимости, обладают особой эмоциональностью: извлеченные из интимной переписки, они приобретают дополнительный коммуникативный эффект — обращения к конкретному человеку, то есть собственно *послания* и комментария к нему. Радлова выразила это чувство при посылке стихотворения «Покров Богородицы»:

«Милый, милый, и стихи мои — это тоже наша любовь, наша громадная, чудесная любовь»²².

²¹ Радлова А. Соты. С. 40.

²² РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 476. Л. 25 об.

**Рукописная тетрадь А. Радловой
в текстологической истории ее книг
«Корабли» и «Крылатый гость»**

На первой странице тетради (обложка отсутствует), хранящейся в Отделе рукописей РНБ, рукой Радловой написано: «Тетрадь третья. Лето 1918 года»²³. Надпись появилась, скорее всего, когда тетрадь была начата, потому что последнее записанное в ней стихотворение датировано 12 ноября 1921 года. Как следует из датировок под каждым стихотворением, стихи записывались в тетрадь по мере сочинения и дорабатывались впоследствии. Таким образом, перед нами своеобразный поэтический дневник Радловой.

Произведения, созданные в период с 17 июля 1918 по 12 ноября 1921 года, вошли потом в состав книг «Корабли» и «Крылатый гость».

«Тетрадь третья» отражает авторскую работу над текстом. При этом видно, когда Радлова правит текст в процессе его переписывания в тетрадь, а когда — при перечитывании написанного. В первом случае зачеркивается вся строка и вместо нее ниже пишется новый вариант. Во втором случае слово или строка зачеркиваются, а подстановка новонайденного слова или строки фиксируется на соседней странице, так как оборот листа поэтесса не использует. На полях слева (на свободной странице оборота предыдущего листа) некоторых стихов есть пометы о публикациях их в повременных изданиях.

Всего в «Тетради третьей» 66 листов, стихотворения — их 56 — записаны на 65 листах. При этом правка внесена в 27 стихотворений, она заключается в изменениях элементов разного уровня текста: слов, их порядка в строке, самих строк, посвящений.

Стихи в «Тетради третьей» записывались в хронологической последовательности (см. Приложение I. Таблица 1). Стихотворения, написанные в период с 17 июля 1918 по 27 сентября 1920 года (Л. 2 — 36), стали основой для книги «Корабли»²⁴ (см. Приложение I. Таблица 2). Стихотворения, начиная с 6 ноября 1920 года и до конца тетради (последнее стихотворение в ней датировано

²³ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 580.

²⁴ Стихотворения, датированные в книге весной и летом 1918 года, в «Тетради третьей» отсутствуют. Возможно, они были записаны в предыдущую, несохранившуюся тетрадь.

12 ноября 1921 года) вошли в книгу «Крылатый гость» (см. Приложение I. Таблица 3).

Шесть стихотворений не вошли ни в одну из книг и ранее не публиковались — в составе данной публикации они впервые вводятся в научный и читательский оборот (см. Приложение II).

В составе авторских книг «Корабли» и «Крылатый гость» стихотворения напечатаны по их редакции в «Тетради третьей», в том числе с учетом осуществленной в рукописи правки.

При формировании книг хронологический принцип расположения стихотворений, извлеченных из рукописной «Тетради третьей» («поэтического дневника»), был изменен, так как они стали текстовой единицей новой структуры — книги как своеобразного цикла. Понимание структуры книги стихов и книг как циклов было близко к принципам, реализовывавшимся М. Кузминым при составлении им своих книг, и, возможно, вдохновлено его примером²⁵.

В некоторых случаях правка Радловой в «Тетради третьей» обнаруживает определенную тенденцию: по большей части оказываются вычеркнутыми слова и словосочетания, которые можно отнести к словесным штампам или литературным клише. Как, например, в стихотворении «Средь горящих, летящих зданий...»:

Сергею Радлову

Средь горящих, летящих зданий
Черный воздух, как черная сталь,
Сумасшедшее сердце восстаний
Старинную гонит печаль.
И летит безудержной **разорванной** тучей
В пьяную ветром ночь
Голос, ясный, простой и певучий —
Ветер, ~~Буйный~~ ветер, тебя ль превозмочь?
Когда схлынет, сгинет погоня
И зарей расцветет благодать,

²⁵ См. также: Богомолов Н. А. Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы // Богомолов Н. А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010. С. 29–33.

На твоей горячей ладони
Будет мертвое сердце лежать.
2 Января 1919 года Петроград²⁶.

«Буйный», постоянный фольклорный эпитет к слову «ветер», заменяется повтором слова «ветер». Хотя сам по себе эпитет «буйный» и производные от него (буйнокрылый) — в числе излюбленных словоупотреблений Радловой.

Как и у любого поэта, у Радловой часто встречается стилистическая правка, при которой слово заменяется синонимом из другого стилистического ряда. Вот характерный пример такого рода правки:

Тебе под мерзлую землю снится
Орлиных крыльев всепобедный шум,
[И в] Всех [царей] *цезарей* и всех героев птица
Тревожит строй твоих подземных дум.
И памятник тебе бессмертный снится
А памятник неконченный стоит,
На площади проходит вереница
Людей и дней, но ждет резца гранит.
Лишь о весне, когда запахнет тленьем
И тихое взметнется воронье,
Бесславные узнают поколения —
Обиженное сердце здесь твое.
19 Января 1919 года. Петроград.²⁷

М. Кузмин отмечал особый «голос» Радловой как главное свойство ее поэтики: «И этот голос, преследующий поэта, для читателя делается голосом самого поэта»²⁸. В связи с этим можно сказать, что ее черновики отражают такую работу над «своим голосом», например:

Словно голубь из Ноева ковчега
Девять месяцев блуждало письмо,
С дальнего летело, с оторванного берега
К сердцу путь нашло само.

²⁶ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 580. Л. 11. Ср.: Радлова А. Корабли. С. 21.

²⁷ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 580. Л. 13. Ср.: Радлова А. Корабли. С. 19.

²⁸ Кузьмин М. <так в тексте. — Е. К.>. Крылатый гость, гербарий и экзамены // Жизнь искусства. 1922. № 28 (851). (18 июля). С. 2.

А мне нет дороги,
Устали ноги.
Для меня ли в небе звездный венец?
На тяжелой сердце, на звонкой цепи,
Видишь рубец?
Затянуть бы цепь, [вымарано — Е. К.] прошептать бы и сказать: <бы> спи,
Один конец.

24 Января 1918 года

Петроград.²⁹

В результате многократного зачеркивания и вымарывания в предпоследней строке в окончательном печатном тексте имеем:

Видишь рубец?
Затянуть бы цепь, сказать бы спи,
Один конец.

Еще один вид правки в «Тетради третьей» носит печать творческого общения с Кузминым. Зачеркивания и последующие поправки, можно сказать, эксплицируют этот творческий контакт, например, композиционные и лексические сближения в стихах обоих поэтов 1921—1922 годов — времени выработки Кузминым новой эстетической программы «эмоционализма».

Кузмину посвящено стихотворение «Из-под скрытницы ли земли...», вошедшее в книгу «Крылатый гость». Черновая рукопись стихотворения (Л. 42—43) позволяет уточнить время его создания — автограф датирован 5 декабря 1920 года, а также реконструировать процесс работы над текстом. Стихотворение подверглось правке в «Тетради третьей». Самая существенная касается замены эпитета к слову «птица» в первоначальном варианте:

А в просторном небе тихим Архангелам снится
Что летит и поет на земле большекрылая птица —

на «буйнокрылая птица»³⁰.

²⁹ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 580. Л. 14. Ср.: Радлова А. Корабли. С. 41.

³⁰ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 580. Л. 42 об. Подробнее об этом см.: Куранда Е. Л. М. Кузмин и его круг в архиве Радловых в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 229 — 231.

Книга «Крылатый гость» была воспринята критикой как демонстрация поэтики эмоционализма³¹. Для Радловой причастность к кругу Кузмина и эмоционалистам была важна, в том числе и для самоопределения как поэта³². О том, насколько ее стихотворные книги отражали эмоционалистский взгляд на искусство, свидетельствует запись в ее альбоме³³, сделанная Юр. Юркуном, в которой он выражает признательность Радловой за то, что она «не растеряла своей души»³⁴, как и долженствовало творить, согласно подписанной ею декларации эмоционализма.

³¹ См. дискуссию о книге «Крылатый гость»: Кузмин М. Крылатый гость, гербарий и экзамены. С. 2; Шагинян М. «В мягком мешке шило»: (Ответ М. А. Кузмину) // Жизнь искусства. 1922. № 30 (853). (1–7 авг.) С. 3; Адамович Г. Недоумения М. Кузмина (По поводу заметки «Крылатый гость, гербарий и экзамен») // Там же.

³² Ср.: «В 1922 году редактировала вместе с М. А. Кузминым сборники “Абраксас”, в одном из которых появилась за подписями М. Кузмина, Сергея Радлова, Юр. Юркуна и моей декларация эмоционализма» (РНБ. Ф. 474. Ед. хр. 2. Л. 130 об.).

³³ Радлова А. Д. Альбом ее со стихотворениями и записями. 1914–1945 гг. // ИРЛИ. Р. I. Оп. 42. Ед. хр. 68. Л. 46–46 об.

³⁴ См. публикацию записи Юр. Юркуна в альбоме Радловой: Куранда Е. Л. Юр. Юркун: оставшиеся детали // Русский модернизм и его наследие: Коллективная монография в честь 70-летия Н. А. Богомолова / Под ред. А. Ю. Сергеевой-Клятис и М. Ю. Эдельштейна. М., 2021. С. 102–103.

**Формирование книг стихов А. Радловой «Корабли» (1920)
и «Крылатый гость» (1922) на основе «Тетради третьей»
(РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 580)**

Таблица 1¹

Номер стихотворения в рукописи	Название стихотворения	Листы в архивной пагинации	Дата	Расположение стихотворения в книге «Корабли»	Расположение стихотворения в книге «Крылатый гость»
1	«Еще кипит живое море...»	2	17 июля 1918	<24>	
2	«Губительных времен отчая- нье и сладость...»	3	20 июля 1918		
3	«О нет, не милою твоей, не другом...»	3	26 августа 1918	<36>	
4	«Есть тайные слова, рожденные в смятении...»	4	27 августа 1918	<15>	
5	«Желтых листьев буйное весе- лье...»	5	10 октября 1918	<26>	
6	«Ни пестрой славы дом, ни ми- лый дом любви...»	6	11 октября 1918	<12>	
7	«Глаза устали в даль смотреть...»	7	27 октября 1918	<30>	
8	«Как ты устало биться и не- меть...»	8	19 ноября 1918	<16>	
9	«Глашатай и гонец еще немой любви...»	9	1 декабря 1918	<18>	

¹ Таблица отражает порядок следования стихотворений в рукописи и их местоположение в книгах «Корабли» и «Крылатый гость». Стихотворения, не включенные в книги, выделены полужирным шрифтом.

10	«Земных имен тебе я не давала...»	10	4 декабря 1918	<37>	
11	<i>Сергею Радлову</i> «Средь горящих, летящих зданий...»	11	2 января 1919	<11>	
12	« Давно не просим о покое... »	12	16 января 1919		
13	На Марсовом поле («Тебе под мерзлою землею снится...»)	13	19 января 1919	<9>	
14	«Словно голубь из Ноева ковчега...»	14	24 января 1919	<28>	
15	« То было в день последний Января... »	15	31 января 1919		
16	<i>Верушке</i> «Крылом задела буря наши дома...»	16	27 апреля 1919	<25>	
17	«Плывут ленивей и светлее дни...»	17	12 мая 1919	<3>	
18	«Полынь-звезда взошла над нашим градом...»	18	27 мая 1919	<7>	
19	«Старая земля, новый колос...»	19	8 июля 1919	<1>	
20	«Не шестикрылою, надменною мечтой...»	20	9 июня <описка, правильно: июля> 1919	<40>	
21	«Видишь, Дворцовая площадь...»	21	26 июля 1919	<6>	
22	«Везувия трепещущая лава...»	22	22 августа 1919	<31>	
23	«Октябрь бессолнечный, безветренная даль...»	23	14 октября 1919	<17>	
24	«Горящие глаза и быстрое пожатье...!»	24	28 октября 1919	<33>	
25	« Наш город – камень, лед и снег и сталь... »	25	17 ноября 1919		
26	«Как цветок иль плод благоуханна...»	26	21 ноября 1919	<38>	
27	<i>А. М. Ремизову</i> «Бывают же на свете лимонные рощи...»	27	27 ноября 1919	<5>	
28	«Как корабли, обитые железной / Каймой...»	28	9 февраля 1920	<8>	

29	«Сердце тяжелое от мук...»	29	6 апреля 1920	<35>	
30	<i>Тамаре Персиц</i> «Не нужен нам покой тысячелетий...»	30	16 апреля 1920	<14>	
31	Глаза милого («Последние дни все думаю о смерти...»)	31	17 апреля 1920	<41>	
32	18 октября 1919 года («Поющая, вопиющая, взывающая, глаголющая орда...»)	32–33	25 апреля 1920	<2>	
33	«Под знаком Стрельца огненной медью...»	34	13 мая 1920	<4>	
34	«Улицы пустынные как поля...»	35	27 мая 1920	<10>	
35	«Безумным табуном неслись года...»	36	24 августа 1920	<42>	
36	Москва («Есть минуты, слышишь, как безымянная земля...»)	37	27 сентября 1920		<8>
37	<i>В. П. Покровскому</i> «Крепко заперты райские двери...»	38–40	16 октября 1920		
38	<i>Вал. Чудовскому</i> «И вот на смену нам разорванным и пьяным...»	41	6 ноября 1920		<11>
39	<i>М. А. Кузмину</i> «Из-под скрытницы ли земли или из сердца какого-то страшного...»	42–43	5 декабря 1920		<7>
40	«Любим того, чей дом бережем...»	44	12 декабря 1920		<18>
41	«Была ты как все страны странной...»	45	13 января 1921		<3>
42	<i>Л. Д. Блок</i> «Молчи о любви своей и муку...»	46	26 января 1921		<6>
43	Моим врагам («Огни болотные светящие в ночи...»)	47	20 марта 1921		
44	«Человеческое забывчивое сердце открытое четырем ветрам...»	48	1 мая 1921		<15>
45	«Весеннему цветку сердце радо...»	49	11 мая 1921		<13>
46	«Черным голосом кричала земля...»	50	21 мая 1921		<12>
47	Любовь («Вот эта черная дыра...»)	51	23 мая 1921		<21>

48	<i>Т. М. Персиц</i> «Каждое утро мы выходим из дому вместе...»	52	25 мая 1921		<9>
49	«В сердце мое как в прорубь глядишь...»	53–54	18 июня 1921		<29>
50	<i>Е. К. Александровой</i> «Сестры, братья, я не виновата, что нет у меня ни розы, ни лиры...»	55–56	1 июля 1921		<28>
51	Разговор («– Не до любви нам, поправшим смерть смертью...»)	57–58	14 июля 1921		<2>
52	<i>В. П. Покровскому</i> «С Запада приезжают люди...»	59–60	1 августа 1921		<14>
53	«Винт стучит, стучит, под ним мохнатая белая пена...»	61–62	23 сентября 1921		<10>
54	«Твоя грудь разве выдержит сумасшедшего сердца удары?...»	63	4 октября 1921		<5>
55	«Город как заколоченный дом...»	64	7 октября 1921		<20>
56	<i>Юр. Юркуну</i> «Остри зренья, напрягай слух...»	65–66	12 ноября 1921		<4>

Таблица 2²

Расположение стихотворения в книге «Корабли»	Название стихотворения в книге «Корабли»	Дата в книге «Корабли»	Дата в рукописи	Номер стихотворения в рукописи
<1>	«Старая земля, новый колос...»	Лето 1919	8 июля 1919	19
<2>	18 октября 1919 г. («Поющая, вопиющая, взывающая, глаго- лющая орда...»)	Весна 1920	25 апреля 1920	32

² Названия стихотворений, в которых имеются расхождения с рукописью (см. Таблица 1), выделены полужирным шрифтом. Прочерком обозначено отсутствующее в рукописи стихотворение.

<3>	«Плывут ленивей и светлее дни...»	Весна 1919	12 мая 1919	17
<4>	«Под знаком Стрельца, огненной медью...»	Весна 1920	13 мая 1920	33
<5>	<i>А. М. Ремизову</i> «Бывают же на свете лимонные рощи...»	Осень 1919	27 ноября 1919	27
<6>	«Видишь, Дворцовая площадь...»	Лето 1919	26 июля 1919	21
<7>	«Полынь-звезда взошла над нашим градом...»	Весна 1919	27 мая 1919	18
<8>	«Как корабли, обитые железной/ Каймой...»	Февраль 1920	9 февраля 1920	28
<9>	«Тебе под мерзлую землю снится...»	Январь 1919	19 января 1919	13
<10>	Петербург («Улицы пустынные, как поля...»)	Весна 1920	27 мая 1920	34
<11>	«Средь горящих, летящих зданий...»	Январь 1919	2 января 1919	11
<12>	«Ни пестрой славы дом, ни милый дом любви...»	Осень 1918	11 октября 1918	6
<13>	«Я рада, что синее ночи...»	Лето 1918		—
<14>	<i>Т. М. Персиц</i> «Не нужен нам покой тысячелетний...»	Весна 1920	16 апреля 1920	30
<15>	«Есть тайные слова, рожденные в смятении...»	Лето 1918	27 августа 1918	4
<16>	<i>А. А. Смирнову</i> «Как ты устало биться и не- меть...»	Осень 1918	19 ноября 1918	8
<17>	«Октябрь бессолнечный, безветренная даль...»	Осень 1919	14 октября 1919	23
<18>	«Глашатай и гонец еще немой любви...»	Декабрь 1918	1 декабря 1918	9
<19>	«Если бедное небо, пробитое звездами...»	Лето 1918		—
<20>	«Когда я мирное изгнание покидала...»	Весна 1918		—
<21>	Ангел Песнопения. Сонет («Он целовал меня в часы тревоги...»)	Лето 1918		—
<22>	Белая ночь. Сонет («Как позолота стертая веками...»)	Лето 1918		—
<23>	«Как в парнике здесь сыро и тепло...»	Весна 1918		—

<24>	«Еще кипит живое море...»	Лето 1918	17 июля 1918	1
<25>	«Крылом задела буря наши дома...»	<i>Вере</i> Весна 1919	27 апреля 1919	16
<26>	«Желтых листьев буйное веселье...»	Осень 1918	10 октября 1918	5
<27>	Триолет («Я не уйду от сладостного плена...»)	Лето 1918		—
<28>	«Словно голубь из Ноева ковчега...»	Январь 1918 [опечатка в книге. — Е. К.]	24 января 1919	14
<29>	«Любовию тебя я не звала...»	Лето 1918		—
<30>	«Свирель запела на мосту А. Блок «Глаза устали в даль смотреть...»	Осень 1918	27 октября 1918	7
<31>	«Везувия трепещущая лава...»	Лето 1919	22 августа 1919	22
<32>	«О, промедление подобно смерти лютой...»	Лето 1918		—
<33>	«Горящие глаза и быстрое пожа- тье...!»	Осень 1919	28 октября 1919	24
<34>	«Ты — благодать и ты — горчайший жребий...»	Лето 1918		—
<35>	«Сердце тяжелое от мук...»	Весна 1920	6 апреля 1920	29
<36>	«О нет, не милою твоей, не дру- гом...»	Лето 1918	26 августа 1918	3
<37>	«Земных имен тебе я не давала...»	Декабрь 1918	4 декабря 1918	10
<38>	«Как цветок иль плод благоухан- на...»	Осень 1919	21 ноября 1919	26
<39>	«Там море шелестит, как древний свиток...»	Весна 1918		—
<40>	«Не шестикрылою, надменной мечтой...»	Лето 1919	9 июня <описка, правильно: июля> 1919	20
<41>	«Последние дни все думаю о смерти...»	Весна 1920	17 апреля 1920	31
<42>	«Безумным табуном неслись года...»	Лето 1920	24 августа 1920	35

Таблица 3³

Расположение стихотворения в книге «Крылатый гость»	Название стихотворения в книге «Крылатый гость»	Дата в книге «Крылатый гость»	Дата в рукописи	Номер стихотворения в рукописи
<1>	Ангел Песнопенья («Жаркий, душный, душистый ветер...»)	Январь 1922		–
<2>	Разговор («Не до любви нам, поправшим смерть смертью...»)	Июль 1921	14 июля 1921	51
<3>	«Была ты как все страны странной...»	Январь 1921	13 января 1921	41
<4>	<i>Юр. Юркуну</i> «Остри зренья, напрягай слух...»	Ноябрь 1921	12 ноября 1921	56
<5>	«Твоя грудь разве выдержит сумасшедшего сердца удары?..»	Октябрь 1921	4 октября 1921	54
<6>	<i>Л. Д. Блок</i> «Молчи о любви своей и муку...»	Январь 1921	26 января 1921	42
<7>	<i>М. Кузмину</i> «Из-под скрытницы ли земли, или из сердца какого-то страшного...»	Декабрь 1920	5 декабря 1920	39
<8>	Москва («Есть минуты – слышишь как безымянная земля...»)	Сентябрь 1920	27 сентября 1920	36
<9>	<i>Т. М. Персиц</i> «Каждое утро мы выходим из дому вместе...»	Май 1921	25 мая 1921	48
<10>	«Винт стучит, стучит, под ним мохнатая белая пена...»	Сентябрь 1921	23 сентября 1921	53
<11>	<i>Валериану Чудовскому</i> Потомки («И вот на смену нам, разорванным и пьяным...»)	Ноябрь 1920	6 ноября 1920	38

³ Названия стихотворений, в которых имеются расхождения с рукописью (см. Таблица 1), выделены полужирным шрифтом. Прочерком обозначено отсутствующее в рукописи стихотворение.

<12>	«Черным голосом кричала земля...»	Май 1921	21 мая 1921	46
<13>	«Весеннему цветку сердце радо...»	Май 1921	11 мая 1921	45
<14>	<i>В. П. Покровскому</i> «С Запада приезжают люди...»	Август 1921	1 августа 1921	52
<15>	«Человеческое забывчивое сердце, открытое четырем ветрам...»	Май 1921	1 мая 1921	44
<16>	<i>Человек человеку — бревно</i> <i>Ал. Ремизов</i> «Крепче гор между людьми стена...»	Январь 1922		—
<17>	«Ранней весной в черном и зеленом поле...»	Декабрь 1921		—
<18>	«Любим того, чей дом бережем...»	Декабрь 1920	12 декабря 1920	40
<19>	«В ночи лежу с открытыми глазами...»	Январь 1922		—
<20>	«Город как заключенный дом...»	Октябрь 1921	7 октября 1921	55
<21>	Любовь («Вот эта черная дыра...»)	Май 1921	23 мая 1921	47
<22>	Ангел Песнопения («Онемевшие руки тянутся к лире...»)	Март 1922		—
<23>	«Не тягостно земное тяготенье...»	Апрель 1922		—
<24>	«Кляни стрелка, не кляни летящую стрелу...»	Декабрь 1921		—
<25>	«Ничего нет страшного на свете...»	Ноябрь 1921		—
<26>	«Господи, куда деться от смерти?...»	Ноябрь 1921		—
<27>	«Трижды огнекрылый день, обетованный петух...»	Май 1922		—
<28>	«Сестры, братья, я не виновата, что нет у меня ни розы ни лиры...»	Июль 1921	1 июля 1921	50
<29>	«В сердце мое как в прорубь глядишь...»	Июнь 1921	18 июня 1921	49
<30>	«Солнце пробило круглую крышу мира...»	Апрель 1922		—
<31>	«Сеял Бог золотые зерна...»	Май 1922		—
<32>	«Лучше голос последней судной меди...»	Июнь 1922		—

**Стихотворения из «Тетради третьей»
(РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 580), не вошедшие
в поэтические сборники А. Радловой**

- Л. 3 Губительных времен отчаянье и сладость,
И увядания таинственную радость
Вкусили мы, и как бы ни был строг
Грядущий нас казнить, но милостивый Бог,
Его улыбкою мы встретим непечальной
И скажем, что судьба была необычайной.
- 20 Июля 1918 года Петроград
- Л. 12 Давно не просим о покое
И не стираем пыли с книг,
В сердцах под белую золою
Лежит похороненный миг.
Горящим углем был он прежде,
Крылатой бурей прошумел,
Зарей червонной прогорел.
Но Ангел в огненной одежде
Отвалит ли глухой гранит,
Где многодневный Лазарь спит?..
- 16 Января 1919 года Петроград
- Л. 15 То было в день последний Января,
Шумел над нами ветер буйнокрылый;
И небо землю куполом покрыло,
Червонною рекой лилась заря.
В глаза твои безумные смотря
Сказал бы враг и друг, что ты могилы
Должно быть ждешь, как ждут свиданья с милой
Желаньем и тревогою горя.
Года пройдут и отпылают зори
Глаза умрут, но через много лет,
О горьком, о твоём воспетом взоре
Вздохнет еще неведомый поэт,

И вымолвит, судьбе твоей поверя:
Поэт воистину ужасней зверя.
31 Января 1919 года Петроград

Л. 25 Наш город — камень, лед, и снег, и сталь
И ветры насмерть солнце укачали.
Покорная плывет твоя печаль,
Сестра моей всевидящей печали.
Сегодня темный, тихий и крылатый
Твою судьбу мне в руки положил:
«Будь бережна». Небесные палаты
Не голубей мелькнувших — звездных крыл.
Как малое дитя лежит судьба.
Трепещет на коленях, будто птица.
О, Господи, должна ль твоя раба
Над этой нежной ношею склониться?
Петроград 17 Ноября 1919 г.

Л. 39–40

В. П. Покровскому

Крепко заперты райские двери
Через забор свешиваются ветки в яблоках и вишнях
Разговаривают святые о грехах и о вере
И Ангелы поют: Осанна в вышних.
И приходят к воротам разные люди,
Нищие, цари и монахи
И у порога ожидают судий
И дрожат за судьбу свою вечную и плачут в страхе.
Вот пришла Она, размалеванная, пьяная
Рваным платьем сердце рваное прикрывает,
Не закрыть никак кровавой раны,
А горькие слезы румяна смывают
Господу говорит Она голосом жалким:
Господи, я песни похабные пела,
В кабаках плясала и продавала тело
И гуляли по спине моей тяжелые палки,
А душа кричала, выла, но не тешила Змия.
Господи, глазами погляди на муку мою крестовую!

И протянул Господь яблоко и сказал: входи, Россия,
Здравствуй, Невеста моя невестная!

Петроград 16 Октября 1920 г.

Л. 47

Моим врагам

Огни болотные, светящие в ночи,
Сычи недобрые великой русской ночи,
Зачем вы соловью кричите «замолчи!»,
Когда, закрыв глаза, поет он и пророчит.
Аминь, бессмертны вы, бессмертного Бодлэра
И Байрона венец не вы ль топтали в грязь?
Но пристальней, острее стал острый птичий глаз,
И выше их полет, и пламеннее вера.
Меня судили вы за то, что слово — кровь
Прославила в наш век я с ужасом и болью.
Преграду твердую людскому своеволью —
Господней рифмою я назвала — любовь.
Вы подарили мне молчанье, пустоту
И тряпку красную, — я с вами не боролась.
В великой тишине векам слышней мой голос
И пурпур царственный оденет наготу.

20 Марта 1921 г. Петербург

В. Н. Терехина

**ОТ «ОБЛАКА В ШТАНАХ»
ДО «ПЯТОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА»:
ПОЭМЫ В. В. МАЯКОВСКОГО
В АКАДЕМИЧЕСКОМ ФОРМАТЕ**

В 2013 году в издательстве «Наука» вышел первый том нового академического Полного собрания произведений В. В. Маяковского в 20 томах (далее — *ПСП*), работа над которым продолжается в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Более полувека прошло после выхода в свет всем известного 13-томника, и хотя Маяковского по-прежнему печатают — есть превосходные и в научном, и в полиграфическом отношении образцы, но, как отмечал Вяч. Вс. Иванов, «роль молодого Маяковского в русской поэзии остается полностью не раскрытой. Его нововведения, и тематические, и формальные, были слишком далеко идущими, чтобы их легко было понять во всей их глубине»¹.

Именно на углубленный подход к наследию Маяковского нацелено академическое издание, новое по составу и структуре, призванное отразить современный уровень текстологии, источниковедения, изучения социокультурного контекста первой трети XX века. Достаточно сказать, что собрание впервые по-настоящему полно отражает весь спектр творческой деятельности Маяковского как поэта, прозаика и критика, драматурга и сценариста, художника, автора плакатов и рекламы. Издание состоит из двух серий: литературные произведения и книжно-плакатное, агитационное творчество Маяковского (потому оно и называется — *собрание произведений*). В основе построения *ПСП* лежит жанрово-хронологический принцип, благодаря чему в отдельные тома выделяются стихотворения, поэмы, проза, пьесы, киносценарии, статьи и выступления, письма, записные книжки, три тома пла-

¹ *Иванов Вяч. Вс.* Маяковский — векам // Маяковский В. Флейта-позвоночник: Стихи. Трагедия. Поэмы / сост. С. С. Лесневский и В. В. Радзишевский. М., 2007. С. 308.

катов РОСТА, том плакатов и рекламы, агитационные лубки, том живописи и графики...

Уже этот краткий перечень показывает масштабность проекта. Но кроме известных произведений, как отметил в преамбуле к ПСП многолетний руководитель группы по подготовке издания А. М. Ушаков (1930–2018), «в результате предшествующей поисковой и публикаторской работы в состав собрания было включено около 500 новых текстов и рисунков, не входивших в состав предыдущих многотомных собраний сочинений. Среди них около 200 писем и телеграмм, свыше 100 изобразительных работ Маяковского, стенограммы выступлений и записи бесед, дарственные надписи, 13 “Окон РОСТА”, около 20 статей, написанных в 1913–1915 гг.»².

В четырех томах стихотворений, которые вышли к настоящему времени, представлен поэтический мир Маяковского во всей его полноте и многообразии, без купюр и тенденциозных подходов, в диалоге поэта с предшественниками и современниками, в литературных спорах эпохи³. Появился контекст, литературный и общественно-политический, разноликая критика: только при жизни поэта вышло более двух с половиной тысяч книг, статей, рецензий, заметок, посвященных ему или упоминающих о нем, из них около пятисот — в дореволюционный период⁴. Опытный текстолог, участник 13-томного собрания сочинений Маяковского, А. М. Ушаков писал о *начале* гигантской работы по научному переосмыслению творческого опыта Маяковского, его роли в искусстве XX века, а вместе с тем и того, что было сделано в этом направлении в прежних литературоведческих исследованиях.

Действительно, в наше время стало очевидно, что тысячи книг и статей о Маяковском, огромные базы данных — фактических, историко-литературных и иных материалов — останутся невостребованными, если не будут основой для системного пересмотра проблем творческого развития Маяковского.

Наиболее важную роль в разработке текстологических решений, касающихся многотомных изданий Маяковского, сыграли четыре собрания сочинений: 10-томное, прижизненное; 12-томное, выпущенное

² *Маяковский В. В.* Полн. собр. произведений: В 20 т. М.: Наука, 2013. Т. 1. С. 428.

³ *Маяковский В. В.* Полн. собр. произведений: В 20 т. Т. 1–4 / Отв. ред. В. Н. Дядичев, В. Н. Терехина, А. М. Ушаков. М.: Наука, 2013–2016 (продолжающееся изд.).

⁴ См.: Русские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. Т. 14: В. В. Маяковский. Ч. 2. Вып. 1. СПб., 2002.

в 1935–1938 годах; 12-томное – 1939–1949 годов и 13-томное, подготовленное в ИМЛИ РАН в 1955–1961 годах. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что этот опыт подвергался в процессе нашей работы всестороннему анализу и критической проверке.

В соответствии с жанрово-хронологическим принципом подготовки ПСП за первыми четырьмя томами, вошедшими стихотворное наследие Маяковского, следуют два тома поэм. Пятый том включает поэмы, написанные в 1915–1922 годах («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек», «150 000 000», «Люблю», «Четвертый Интернационал», «Пятый Интернационал»). Шестой том посвящен поэмам 1923–1930 годов («Про это», «Рабочим Курска...», «Владимир Ильич Ленин», «Летающий пролетарий», «Хорошо!», «Во весь голос»).

Таким образом, поэмы выделены из общего корпуса произведений Маяковского, а не распределены по разным томам соответственно времени их создания.

В состав пятого тома вошли поэмы «Облако в штанах» (1915), «Флейта-позвоночник» (1915), «Война и мир» (1916), «Человек» (1917), «150000000» (1920), «Люблю» (1922), «Пятый Интернационал» (1922)⁵. Таким образом, было нарушено традиционное деление поэм на дореволюционные и послереволюционные.

Составители пришли к выводу о необходимости установления новой границы, обусловленной не конкретным историческим событием – Октябрьской революцией 1917 года, а внутренней сменой эстетической парадигмы. Поэтому период 1915–1922 годов определяется как особый творческий этап футуристической направленности, выделяемый в противовес идеологически мотивированному делению по октябрю 1917 года. Особенно нелепо выглядел разрыв внутри 1917 года, объединенного революционным настроением начиная с Февральской революции, единого во всех творческих проявлениях – от стихотворных басен, частушки, сатирических лубков до «Поэтохроники. Революция». Как известно, «Поэтохроника. Революция» полностью посвящена событиям Февральских дней, что и определило ее судьбу: уже через полгода после создания она перестала быть актуальной, поскольку относилась к буржуазно-демократической, а не социалистической революции. Возможно, в другой политической ситуации «Поэ-

⁵ Над томом работали научные сотрудники ИМЛИ РАН Е. Р. Арензон, В. Н. Дядичев, А. П. Зименков (уч. секретарь ПСП), С. А. Коваленко, Т. А. Купченко, Н. В. Михаленко, А. Т. Никитаев, В. Н. Терехина, А. М. Ушаков.

тохроника. Революция» встала бы в ряд поэм, подобно «маленьким поэмам» С. Есенина «Преображение», «Товарищ» и др. Она созвучна с пророческой поэмой «Война и мир»: «И он, / свободный, / ору о ком я, / человек — / придет он, / верьте мне, / верьте!». И в ней заложен пафос преодоления пессимистического финала поэмы «Человек» («Со святыми упокой»).

В пятом томе *ПСП* впервые в рамках академического издания восстановлена целостность творческого периода, объединенного программой обновления поэзии на основах эстетики русского авангарда.

В томе выделен новый раздел «Другие редакции», где представлены первые издания поэм «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник», отличающиеся футуристической графикой текста; введена графическая редакция поэмы «15000000».

Казалось бы, при всей трудоемкости подготовительной работы (сверки источников, устранения дефектов, расширения комментария) мы имеем дело с устоявшимися текстами и научным аппаратом разных авторитетных изданий.

Однако немало сложностей затрудняют подготовку текста в академическом формате. Одна из них связана с ограниченным числом рукописных источников поэм (набросков, черновых и беловых автографов, авторизованных машинописей, наборных экземпляров с правкой, книг с авторскими пометами в тексте). Другая сложность в установлении окончательного текста возникла, напротив, из-за обилия печатных текстов, требующих учета разночтений, а порой и опечаток, накопившихся при публикации поэм в прижизненных изданиях. На текстологические решения давит и почти вековая традиция воспроизведения поэм в сотнях изданий разного уровня, в том числе в авторитетных собраниях сочинений Маяковского.

Предпринятый нами текстологический и семантический анализ нерешенных или спорных проблем свидетельствует о важных перспективах изучения и интерпретации произведений Маяковского. Требуется более критичное рассмотрение сложившейся эдиционной практики и поиск обоснованных решений, не связанных с когда-то выработанными правилами и инструкциями.

Известно, что текстология долгое время рассматривалась как прикладной метод, связанный с изданием текстов. Однако в практике подготовки академических собраний произведений русских писателей текстология стала фундаментальной дисциплиной, направленной на изучение истории текста, истории произведения, его структуры, на

интерпретацию и научное комментирование. «Главный методологический принцип современной текстологии, — указывал Д. С. Лихачев, — состоит в том, что история текста произведения изучается не в разрозненных “чтениях” его отдельных мест, а как единое целое. <...> Связь между отдельными изменениями текста устанавливается через их общее объяснение в личности творца текстов (автора, соавторов и редакторов) — его идей, убеждений, психологии, художественного вкуса и пр.»⁶. Этого всеобъемлющего принципа придерживаются и текстологи, готовящие издание: «Такая, как обычно ее называют, “критика текста” только тогда бывает результативной, когда проводится с учетом своеобразия творческого процесса художника (в одном случае он рационален, в другом импульсивен и т. д., и т. п.), склада его характера и манеры творческой работы. Без учета всей совокупности этих обстоятельств невозможно до конца понять и реконструировать процесс работы Маяковского над текстом»⁷.

Вернемся к определению периода 1915–1922 годов. Что наиболее характерно для этого времени? Прежде всего — стилевая полифония. Маяковский выработывал свой неповторимый стиль в обстановке одновременного существования реализма, символизма, акмеизма, экспрессионизма, различных ветвей футуризма. Его как профессионального художника, участника выставок «Союз молодежи», «1915», интересовали новейшие течения в изобразительном искусстве, о чем он писал в статьях 1914–1915 годов. Но, восхищаясь творчеством Н. Гончаровой, М. Ларионова, Маяковский радовался воскрешению «простой красоты дуг, вывесок, древней русской иконописи неизвестных художников, равной и Леонардо и Рафаэлю»⁸. Вспомним, что за ироническим рассказом о рождении русского футуризма из «мелодической скуки» симфонической поэмы С. Рахманинова «Остров мертвых» прослеживается образная связь между посещением концерта в Дворянском собрании в 1912 году и сложным экфрастическим метафоризмом, заданным картиной А. Бёклина «Остров мертвых» в поэме «Про это» (1923). За эпатажным отрицанием культуры («Я над всем, что сделано, ставлю “nihil”»⁹) видится силуэт «человека модерна» как

⁶ Лихачев Д. С. Текстология. Краткий очерк. 2-е изд. М., 2006. С. 10–11.

⁷ ПСП. Т. 1. С. 430–431.

⁸ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 1. С. 320 (далее — ПСС).

⁹ Там же. С. 181.

особого культурно-антропологического типа в общей парадигме его жизнетворческих и литературных реализаций¹⁰.

Синкретизм впечатлений обогащал и усложнял художественную систему, вербально-визуальную наполненность и многозначность образов, становление «новых форм субъективности»¹¹. Подобно тому, как легко проницаемы были границы течений и направлений, жанровая определенность прежней *ars poetica* уступала место размытым очертаниям, слиянию, а порой настоящему конгломерату жанров. Так Маяковский, едва написав пятнадцать стихотворений, включился в создание первого в мире театра футуристов и летом 1913 года начал работу над трагедией в стихах. Пьеса получила имя автора — «Владимир Маяковский». Исследователи до сих пор не пришли к единому мнению относительно жанровой и стилевой принадлежности этого произведения. В трагедии находят генетическое родство с лирическими драмами Блока, символизмом Гауптмана, отражение впечатлений от увиденных спектаклей, в частности — «Гамлета» в постановке Г. Крэга в МХТ. Но в пьесе Маяковского сильны архаические образы (каменная скифская баба, египетский мотив: «гладьте сухих и черных кошек», непосредственная адресация к народному балаганному фарсу «Царь Максемьян»). Н. И. Харджиев видел здесь гротескные образы «Песен Мальдорора» Лотреамона, а через него была прослежена связь с сюрреализмом¹². В последнее время возобладала трактовка стилевой доминанты трагедии как экспрессионистской¹³.

Вместе с тем, именно стилевая полифония и многозначность, жанровая неопределенность являются отличительными чертами не только этой пьесы, но и всего рассматриваемого творческого периода. Создав стихотворную трагедию и сыграв в ней заглавную роль, Маяковский заложил основу своего лиризма — монологической, исповедальной поэмы. С. Бобров весьма точно заметил, что поэмы Маяковского — суть его драматические монологи¹⁴.

¹⁰ См.: Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008.

¹¹ Там же. С. 3.

¹² См.: Чагин А. И. Русский сюрреализм: Миф или реальность? // Сюрреализм и авангард. М., 1999. С. 133-147.

¹³ См.: Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. М., 2009. С. 150-200.

¹⁴ Аксенов И. А. Из творческого наследия: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Л. Адаскиной. М., 2008. Т. 2. С. 13.

Магия сцены и прямого обращения к людям определила в свою очередь необыкновенно сильную театрализацию его поэм. «Облако в штанах» начиналось и в отрывках публиковалось как «вторая трагедия». В тексте выделен пролог и эпилог, четыре акта. Пролог и эпилог обрамляют текст поэм «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек». Фактически Маяковским почти не использовалось жанровое определение «поэма», вероятно, казавшееся ему слишком традиционным и потому не соответствовавшим новаторским интенциям. Поэт всякий раз индивидуализировал его либо в заглавии, либо в подзаголовке. Так, «Облако в штанах» имеет подзаголовок «тетраптих», поэма «Человек» получила многозначное, провокативное определение «вещь». Жанр поэмы «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Маяковского» можно расценить как «памятник», поскольку существуют литературные памятники — оды. Несомненно, поиск наиболее емкого и точного заглавия поэмы «150000000» был связан с модификацией жанровых определений: «Былина об Иване», «Иван Былина. Эпос революции».

После революции театральность перекрывается реальным драматизмом пришедших в движение многомиллионных народных масс. Маяковский создает новый эпос, растворяя свой монолог в голосах нового мира:

150000000 — мастера этой поэмы имя <...>
150000000 говорят губами моими¹⁵.

Установка на безымянное авторство наравне с лексической и ритмической полифонией сформировала оригинальный жанр поэмы. Это была попытка сойти со сцены на площадь, заменив монолог лирической поэмы гулом, криком, молитвой толпы. В поэме «Облако в штанах» поэт давал свой голос «безъязыкой улице», чтобы ей было чем «кричать и разговаривать». Теперь же он хочет услышать, понять голоса улиц, чтобы стать их рупором. Так складывалась эстетика преобразующего искусства, тот «фантастический эпос», о котором Маяковский размышлял в пророческих поэмах «Четвертый Интернационал» и «Пятый Интернационал», заглядывая в XXI век. Между экспериментальными поисками стоит небольшая автобиографическая поэма «Люблю» (1922) — своеобразный путеводитель по жизни Маяковского до встречи с Лилей Брик, написанный для нее, искренний и оптимистичный.

¹⁵ ПСС. Т. 2. С. 115.

Анализируя историю текста столь своеобразных произведений, составители тома пришли к решению о целесообразности создания раздела «Другие редакции». В него входят подцензурные издания поэм «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник», сохранившие особенности футуристической книги, и авторизованный список поэмы «150 000 000», сделанный Л. Брик «лесенкой» — ступенчатой разбивкой строк.

Впервые другие редакции определяются на основании авторской воли в отношении внетекстовых различий — нормативных знаков препинания, цензурных изъятий, графически обозначенных в издании, смены строфического деления текста, перехода с записи «столбиком» на запись «лесенкой». Различия в трактовке текста и проблемы приведения его к современным орфографическим нормам усугубляются, когда отсутствуют авторские рукописи, наборные экземпляры, на основе которых можно было бы реконструировать авторскую позицию («авторскую волю»). Однако Маяковский придавал серьезное смысловое значение многим внешним атрибутам публикации. Напомним, что на этом футуристы основывали теорию слова как такового и буквы как таковой, исповедуя право на опечатку, пометку, алогизм — на разрушение здравого смысла и протест против нормативности письма. Можно предположить, что разрыв с книжной культурой и выход на площадь, на диспут, стремление писать «для голоса», примат звуковой, фонетической стороны стиха сформировались из нежелания следовать общепринятым правилам грамматики и книгопечатания.

Эти особенности футуристической программы не учитывались в академическом издании. В настоящее время авторская публикация становится творческим документом наравне с рукописью. «Пунктуация литературного текста лишь отчасти обусловлена теми или иными условностями, характерными для своего времени. Она должна обозначить некоторое количество более или менее долгих пауз в тексте в зависимости от синтаксиса», — отмечает французский текстолог Жан Сгар применительно к текстам XVIII века¹⁶. Отменяется то, что не имеет сегодня смысла, но сохраняется авторское как элемент значимый, основа «новой субъективности». Футуристы, разрушая нормативное правописание, устанавливали собственные правила в «Садке судей» (1913):

¹⁶ Сгар Ж. Как издавать Кребийона // Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт французских и российских исследователей. М., 2003. С. 28.

Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны, в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь *направляющие речи*. Мы расшатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и *фонической характеристике*.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

а) Считая частью неотделимой произведения его помарки и вьетки творческого ожидания.

б) В почерке полагая составляющую поэтического импульса.

в) В Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «самописьма».

6. Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма — (Давид Бурлюк) средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта — его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.

Мы новые люди новой жизни¹⁷.

Важно подчеркнуть, что манифест, подписанный Маяковским вместе с группой футуристов в 1913 году, оставался в силе и два года спу-

¹⁷ Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. СПб., 2009. С. 67–68.

стя, когда вышло первое издание поэмы «Облако в штанах» (октябрь 1915). Текст печатался без знаков препинания — они «уничтожены», как заявлено в манифесте. Это было частное издание на средства О. Брика. Маяковский иронизировал: «"Облако" вышло перистое: цензура в него дула. Шесть страниц сплошных точек». Кроме того, стремясь «придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике», Маяковский потребовал, чтобы текст был набран заглавными буквами, — страница напоминала листовку.

Следующая поэма — «Флейта-позвоночник» — также отразила футуристическое, а не нормативное правописание. В текст поэмы, печатаемый по последнему источнику (Сочинения, т. 1), внесена поправка в строке 85: вместо «привяжи меня к кометам, как к хвостам лошадиным» — *«привяжи меня кометам, как хвостам лошадиным»* — по всем остальным источникам, кроме альманаха «Взял» (первая публ. 1915). Очевидно, издательский редактор в 1928 году не только ухудшил звучание строки скоплением буквы «к» — он не понял авторской воли и нарушил ее. Маяковский последовательно устранял первый предлог «к» в соответствии с футуристическим стремлением сокращать служебные слова, опускать предлоги, усиливая динамику строки. Подобный вариант есть, например, в поэме «Человек»: «лечу окну».

Иначе ситуация сложилась в издательстве «Парус», где по совету Горького в 1916 году Маяковский подготовил к печати книгу избранного «Простое как мычание». Редактор А. Н. Тихонов-Серебров вспоминал: «С орфографией тоже не поладилось. Маяковский требовал, чтобы стихи печатались без заглавных букв и знаков препинания. Заглавные буквы издательство ему уступило, знаки препинания приказала цензура»¹⁸. Так же, частично без учета воли автора, в «Парусе» напечатаны поэмы «Война и мир» (1917), «Человек» (1918). Даже в 1920 году Маяковский вычеркивает знаки препинания из верстки поэмы «150000000», противясь разрушению запечатленной им «музыки революции».

В предыдущих изданиях поэм внетекстовые элементы футуристической эстетики не воспроизводились за исключением репринтных и ориентированных на репринт книг. В комментариях также отсутствовали указания на связь с футуризмом лексикографических особенностей ранних произведений поэта (манифест из «Садка Судей II» удалось напечатать лишь в дополнениях к 13 тому ПСС в 1961 году).

¹⁸ *Серебров А. Н.* О Маяковском // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 138.

Иначе расценивается необходимость аутентичного воспроизведения авторских элементов синтаксиса, орфографии, пунктуации в современной текстологии. Французский текстолог Ж. Сгар считает, что научное издание поэтического текста предполагает учет его «литературности», «эффектов второго уровня» (ирония или игра слов), музыкальности фразы и пр. «В литературном тексте все может быть выразительным, все имеет значение: формат, типография, расположение текста на странице, заглавные буквы, пунктуация»¹⁹.

Кроме отмеченных формальных элементов в арсенале Маяковского раннего периода был еще один фактически незамеченный прием интонационного членения стихотворного текста — пробел между частями выстроенного столбиком стиха. Пока в 1923 году поэт не перешел к делению строк на отрезки-лесенки, в поэмах важную роль играли интервалы (пробелы) в тексте, создававшие своеобразную партитуру авторского чтения и читательского восприятия. В обыденном сознании членение традиционных строк понималось как желание увеличить построчную оплату, в чем не раз упрекали Маяковского и слушатели, и критики. Любопытен в связи с этим недавно переведенный фельетон Фредерика Сулье «Наведение справок» из парижской «Прессы» от 19 июля 1836 года (!). Рассуждая о журналистской жизни, автор предлагал способы заработать:

«Другой выход — прибегнуть к системе абзацев. Система абзацев превосходно работает при написании больших статей, которые оплачиваются по высшей ставке и блистают прежде всего тем, чего в них нет.

- Вам нужно сочинить фельетон?
- Да.
- Черт подери!
- Ох!
- А о чем?
- Понятия не имею.
- Да ну?
- Клянусь!
- Досадно.
- Seriously?
- Что-что?
- Я не расслышал.

¹⁹ Сгар Ж. Как издавать Кребийона. С. 31.

На профессиональном языке это называется проветрить текст; за каждую такую строку, между прочим, автору платят 50 сантимов. Но подобные вольности позволены только великим мастерам. Скромные дебютанты вроде нас за подобные штуки будут безжалостно освистаны. В литературе за пробелы между строками и между словами платят только гению; самыми большими своими успехами гении обязаны пробелам между строками и между словами. Пробелы — вот истинный предмет чаяний всех литераторов»²⁰.

Естественно, и для Маяковского гонорар имел значение, однако в большей степени внутритекстовые пробелы (интервалы), как и лессенка, являлись в его стиховой системе важным интонационным средством воздействия на читателя.

Очень непросто было определить в «Облаке в штанах» творческую волю поэта в отношении внутритекстовых пробелов, поскольку во всех восьми источниках текста поэмы интервалы не совпадают полностью. Основной источник (последняя по времени публикация текста поэмы в Сочинениях, 1928) по разным причинам потерял значительную часть пробелов (свою роль здесь, несомненно, сыграли редакторы, машинистки и типографские работники), вследствие чего интонационная партитура текста поэмы утратила первоначальную выразительность, ясность и логичность.

Кроме того, анализ лексических разночтений, опечаток, пунктуации и орфографии позволил прийти к выводу, что обращение Маяковского к тому или иному источнику для подготовки поэмы к переизданию носило в определенной степени случайный характер. Довольно часто для переиздания использовался не текст последней публикации или наиболее подготовленного и проверенного им источника, а тот, который оказался под руками. В случае с «Облаком в штанах» можно говорить о следующей схеме авторской работы:

1-е издание (1915) — затем «Простое как мычание» (1916, с изм.). Далее работа велась параллельно над двумя версиями текста поэмы.

Версия А: «Простое как мычание» (1916) — «13 лет работы» (1922, с изм.) — «Избранный Маяковский» (1923, с двумя поправками).

Версия Б: «Простое как мычание» (1916) — 2-е издание (1918, с изм.) — «Все сочиненное» (1919) или 3-е издание (1925) — Сочинение, том 1 (1928, с одной поправкой).

²⁰ Пер. В. Мильчиной. Эл. ресурс: <https://gorky.media/fragments/navedenie-spravok-sposobno-dat-pishhu-dlya-tselogo-desyatka-feletonov/> (дата обращения 23.05.2021).

Внимание Маяковского к тексту «Облака в штанах» сохранялось вплоть до последнего переиздания поэмы в томе 1-м Сочинений, потому принятом нами в качестве основного источника.

Оказалось, что подавляющее большинство вариантов в полных публикациях поэмы связано со снятием или добавлением союзов, заменой отдельных слов на более выразительные или уместные, вариациями в написании слов, замене множественного числа на единственное и наоборот. Все эти разночтения вызваны главным образом изменением авторской декламационной интерпретации текста, которая, как сказано выше, отражена в пробелах.

Но первое издание поэмы «Облако в штанах» (1915) в отсутствие автографа представляет авторскую волю в наиболее полном виде на момент создания поэмы. Именно это издание зафиксировало черты футуристической поэтики и потому важно его сохранение как самостоятельной редакции текста. Важно подчеркнуть, что лексически поэма не менялась от первой публикации до последней за исключением изменения нескольких слов на однокоренные. Тем интереснее рассмотреть, каким образом создаются новые редакции поэмы.

Тот же принцип выделения первого издания как футуристической редакции произведения использован в отношении поэмы «Флейта-позвоночник». Уже в альманахе «Взят» (1915) фрагмент текста печатался в соответствии с футуристической практикой без знаков препинания и со строчными буквами в начале каждой строки; в альманахе и отдельном издании строго соблюдались пробелы между всеми строфами. Цензурные изъятия обозначались прочерками (типографскими плашками).

Кардинально изменен при подготовке тома подход к комментированию поэтических текстов. Так, в последнем по времени научном ПСС в 13 томах под редакцией В. О. Перцова, издававшемся в 1950-е годы, комментарии сводились, большей частью, к кратким пояснениям основных реалий текста. Характеристика источников, история текста, а также историко-литературный комментарий к поэмам практически отсутствовали.

Проблемы комплексного комментирования актуальны для современных научных изданий, и здесь накоплен интересный опыт, которым составители пятого тома пользовались в своей работе. Однако в текстологии поэм Маяковского есть свои особенности, многие из них уже назывались выше. Так, до 1918 года практически отсутствуют авторские рукописи. С 1912 по 1917 годы Маяковским было написано

68 стихотворений, четыре поэмы, трагедия, статьи, тексты к лубкам и многое другое. Из всего этого уцелело только восемь автографов. Примером стереотипов, сложившихся из-за отсутствия рукописей, может служить история заглавия поэмы «Облако в штанах». Эмоциональным поводом к обдумыванию поэмы принято считать встречу поэта в Одессе в середине января 1914 года с Марией Денисовой. Завершение поэмы связано с моментом чтения ее на квартире Л. Ю. и О. М. Бриков в конце июля 1915 года. Около полутора лет — немалый срок для создания лирической поэмы! Но что мы знаем о ее творческой истории?

Действительно, как складывалась поэма, можно только предполагать, поскольку отсутствуют рукописи и другие документальные материалы того периода. От крупного произведения в 724 строки сохранился лишь небольшой черновой фрагмент эпилога и автограф строк, не вошедших в текст поэмы: «Небо какао / От лета запах / паленного верблюда. / Шаги азартны / Как игроки в макао / А шляпа бульвара / Вся в перьях люда»²¹.

Вокруг поэмы сложилась, не без участия автора и его современников, устойчивая мифология. В наиболее явном виде это относится к ее заглавию. Точнее, к заголовочному комплексу, состоящему из названия поэмы, ее подзаголовка и посвящения²². Маяковский пояснял в предисловии ко 2-му изданию поэмы (1918): «“Облако в штанах” (первое имя “Тринадцатый апостол” зачеркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся)». Только необходимость критического рассмотрения всех источников текста при подготовке нового академического собрания произведений Маяковского в 20 томах помогла увидеть неоднозначность сложившегося положения.

Впервые в сборнике «Стрелец» были напечатаны фрагменты пролога и 4-й части поэмы под заглавием «Облако в штанах (отрывок из трагедии)». Поэт сохранял это заглавие и в своих выступлениях, и в публикациях. Так, включая отрывки из поэмы в статью «О разных Маяковских» в августе 1915 года, он объявлял: «Строчки стихов взяты из второй трагедии поэта Маяковского — “Облако в штанах” <...> Выйдет в октябре»²³. Важно отметить, что это прямое указание на за-

²¹ ПСС. Т. 1. С. 406.

²² Терехина В. Н. «Облако в штанах» или «Тринадцатый апостол»? // Славистический сборник. Сборник Матице Српске за Славистику. Вып. 89. Нови Сад, 2016. С. 99–110.

²³ ПСС. Т. 1. С. 347.

главие и подзаголовок появилось одновременно или немного позже того, как поэма попала в цензуру. Более того, Маяковский считал, что поэма выйдет в октябре, после альманаха «Взял», где печаталась рецензия на нее Осипа Брика. «Хлеба!» — это первая публикация Брика-литератора. Она была построена по образцу статьи Маяковского: высказывания автора обильно подтверждались цитатами из поэмы — уже вышедшей поэмы «Облако в штанах».

Ни одного даже косвенного свидетельства о том, что поэме дано иное «имя» — «Тринадцатый апостол», не было. Строки, замененные по цензурным соображениям точками, слушатели вписывали в книгу с голоса поэта, но заглавие «Облако в штанах» ни в одном из известных экземпляров вычеркнуто не было. Автор сообщил о цензурной истории поэмы только в марте 1917 года, когда в журнале «Новый Сатирикон» напечатал не пропущенные ранее отрывки из 2-й и 3-й частей под заглавием «Восстанавливаю»: «Моя книга “Облако в штанах” была послана в цензуру под первоначальным названием “Тринадцатый апостол”, зачеркнуто цензурой. Помещаю из этой изуродованной в первом и кастрированной во втором издании <в составе сборника «Простое как мычание», 1916. — В. Т.> книги — 75 строк»²⁴. Позже в понимании этой истории, как мне кажется, произошла логическая ошибка: Маяковский говорил не о первоначальном названии поэмы (как мы видели, отрывки трижды печатались под заглавием «Облако в штанах»), а о заглавии самой книги, ее первого издания²⁵.

Маяковский иначе мог определить существо и роль героя поэмы. Если большинство критиков сравнивали его с героем Ницше — с Заратустрой, то имя Тринадцатого апостола значительно меняло его статус. На первый план Маяковский выдвинул вместо игрового, парадоксального автопортрета («не мужчина, а — облако в штанах») образ нового Спасителя-«Голгофника» или в «самом обыкновенном евангелии тринадцатого апостола».

С усилением христианских аллюзий в заглавии, вероятно, возник и новый подзаголовок — вместо «трагедии» поэт выбрал название складня из четырех икон: «тетраптих». В таком виде поэма поступила в цензуру. Далее произошла известная по рассказу поэта история с «искаженной и обезжаленной» поэмой: Маяковскому пришлось вер-

²⁴ Там же.

²⁵ Терехина В. Н. О некоторых текстологических проблемах научного издания произведений В. В. Маяковского // Текст в языковом, историческом, философском пространстве: Сб. научных трудов. М., 2019. С. 26–31.

нуться к первоначальному заглавию — «Облако в штанах». Подзаголовок «тетраптих» утратил свой сакральный смысл, стал просто обозначением четырех частей поэмы.

При жизни Маяковского поэма трижды выходила отдельными изданиями, входила под тем же заглавием в сборники и собрания сочинений. Единственный случай, когда отрывок из поэмы печатался под заголовком «Тринадцатый апостол», относится к публикации в сборнике «Школьный Маяковский» (сост. О. Брик, 1930). Поэт имел все шансы изменить заглавие поэмы, но не сделал этого, тогда как «Школьный Маяковский» был подготовлен без его прямого участия и не может рассматриваться в качестве последней авторской воли.

Приведенные ранее примеры являются наглядным свидетельством того, что любой вид научного комментария — будь то реальный, историко-литературный или текстологический — должны иметь исследовательский характер. Комментирование произведения того или иного автора предполагает не только основательные знания самого предмета, но и глубокие разыскания, основанные в том числе на привлечении к анализу и других произведений писателя.

Погружение в творческую историю поэм Маяковского заставляет предположить: над своими крупными вещами поэт думал значительно дольше, чем принято считать, основываясь на автографических материалах и авторских публикациях. Редкие рукописи Маяковского, им самим не уничтоженные, — это, как правило, перевод на бумагу уже концептуально сложившихся и словесно оформившихся идей. В связи с этим составители широко используют и цитируют мемуарные свидетельства современников и друзей поэта, в необходимых случаях — результаты предшествующих научных исследований об обстоятельствах создания стихотворений и поэм. Приводятся материалы прижизненной критики, отзывы представителей русского зарубежья, важные в историко-литературном отношении пародии. В комментариях, когда это необходимо, рассказывается об особенностях бытования текста при жизни Маяковского (авторские вечера, переводы, постановки, музыкальные произведения на тексты поэта и т. п.), даются характеристики лиц, упоминаемых в поэмах. Значительно шире, чем раньше, раскрыты аллюзии, реминисценции, внутренние цитаты и другие виды интертекстуальных связей. Это касается не только классического литературного наследия (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов, Чехов), но и писателей начала XX века (Л. Андреев, В. Брюсов, А. Белый), зарубежных авторов. Здесь значительную помощь оказали исследования

последних лет, включавшие Маяковского в контекст русской и мировой культуры.

Например, в комментарий к «Облаку в штанах» введено много новых документов и свидетельств современников, выявлены и приведены десятки прежде не учтенных критических откликов — И. Ясинского (под псевд. М. Чуносов), Н. Асеева, В. Шкловского, О. Брика, В. Ховина, С. Буданцева, В. Шершеневича, Г. Винокура, К. Большакова, Н. Венгрова и др. Их отзывы и оценки позволяют увидеть поэму в меняющемся, многополюсном историко-культурном сознании эпохи, лишь частично представленном в прежних комментариях.

Большая часть рецензий и отзывов о поэме принадлежала литераторам футуристической ориентации и была единодушно положительной. В альманахе «Взял: Барабан футуристов» (Пг., 1915, декабрь) под шапкой «Вышла книга Маяковского «Облако в штанах»» были помещены сразу две рецензии: В. Шкловского и О. Брика (под загл. «Хлеба!»). Первый писал: «Из книги вырезано почти все, что являлось политическим credo русского футуризма, остались любовь, гнев, прославленная улица и новое мастерство формы. <...> Кажется, наступает великое время. Рождается новая красота, рождается новая драма». О. Брик противопоставил поэму Маяковского «кондитерскому искусству» символистов, акмеистов и эгофутуристов в качестве «здоровой пищи», «книги-хлеба». В. Ховин в статье «Великолепные неожиданности» хотя и упрекнул Маяковского в излишней театральности (сопоставив его поэму с книгой Н. Евреинова «Театр для себя»), заключил, что «самое главное в этой книге — угроза ее, угроза стать частью нашего взыскующего духа, так как поистине она — кровавые лоскутки сердца современности»²⁶.

Для представления о поэме «Флейта-позвоночник» важно показать ее гофманианский сюжет, глубоко проанализированный в книге А. Россомахина и А. Сергеевой-Клятис²⁷. Отмечается, что мотив ностальгического и уходящего старого мира, занимающий большое место у классиков немецкого экспрессионизма («Отзвучала древняя флейта...» Г. Гейма), на русском языке точно передает именно футурист-экспрессионист Маяковский.

²⁶ Очарованный странник. Пг., 1915. Альманах зимний (№ 9). С. 15–16. Ср. также: Ховин В. «Ветрогоны, сумасброды, летатели!..» // Очарованный странник. Пг., 1916. Альманах весенний (№ 10). С. 8–13.

²⁷ Сергеева-Клятис А., Россомахин А. «Флейта-позвоночник» Владимира Маяковского: Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. СПб., 2014.

Не менее значительный интерес представляет внутренняя полемика Н. Клюева с Маяковским, раскрытая в статье Н. М. Солнцевой. Он одернул Маяковского: «Простой, как мычание, и облаком в штанах казиноетовых / Не станет Россия — так вещает Изба» («Маяковскому грезится гудок над Зимним...», 1919)²⁸. Примечательно, что оба поэта высказывали сходное отношение к преобразующему потенциалу слова. Вместе с тем Клюев кардинально противопоставлял свое слово стихам Маяковского: «...И ты / Закован в мертвые плоты, / Злодей, чья флейта — позвоночник, / Булыжник уличный — построчник» («Есть Демоны чумы, проказы и холеры...», <1934>)²⁹. Отклик на «флейту-позвоночник» мы слышим и в признании Клюева о том, что в итоге он оказался в аду «С рожком заливчатым в кости» («Песнь о великой матери», между 1929 и 1934)³⁰.

Столь же тщательной текстологической и комментаторской подготовке подверглись и другие произведения, входящие в пятый том подготавливаемого нами издания.

Пересмотрен свод источников текста «Война и мир» и добавлено два новых: альманах «Весенний салон поэтов» (1918) и журнал «Творчество» (Владивосток, 1918). Дополнительно в свод вариантов включены 16 строк, не вошедших в окончательный текст (по автографу РГАЛИ). Впервые даны отзывы современников (Р. Якобсона, Б. Эйхенбаума, И. Эренбурга, П. Ладыжникова и др.), а также сведения о прижизненных переводах и зарубежных публикациях. Указан источник нотных записей в поэме, вписанных композитором В. Щербачевым, сослуживцем поэта по Петроградской автошколе. Существенно расширен анализ истории текста и реальный комментарий на основе новых документов (воспоминания Н. Добычиной, С. Романовича, Н. Удальцовой и др.).

Значительно расширен раздел комментариев к поэме «Человек». Ставшая известной в авторском чтении еще до своего напечатания, поэма фигурирует в ряде ранее неизвестных газетных материалов конца 1917 — начала 1918 годов. Таков отзыв в московской «Театральной

²⁸ Солнцева Н. М. Николай Клюев против Владимира Маяковского // Славистический сборник. Сборник Матице Српске за Славистику Вып. 95. Нови Сад, 2019. С. 95–103.

²⁹ Клюев Н. А. Сердце Единорога: Стихотворения и поэмы / Предисл. Н. Н. Скатова; вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., примеч. В. П. Гарнина. СПб., 1999. С. 630.

³⁰ Там же. С. 721.

газете» от 17 декабря 1917 года: «Маяковский — нагл, блестящ и умен. Если он варвар, то из нью-йоркского предместья. <...> Ему очень хочется быть монументальным, но как истому янки величие представляется ему в виде огромных чисел. Оттого ему так милы тысячелетние, тысячерукие, тысячеглазые персонажи и вещи. Его поэма «Человек», которую он читает в «Кафе поэтов», при всей своей кажущейся сумбурности необыкновенно точна, логична и убедительна. Впрочем, это не мешает ей быть модерно-эпичной, хлестко-сатирической, до краев наполненной рефлексамии нашего машино-пиджачно-бульварного века, то есть именно такой, какой должна быть поэма супра-футуристическая». Иначе, но определенно высказался М. Кузмин в обзоре «Парнасские заросли»: «Покуда все-таки самым совершенным из произведений Маяковского остается “Человек”...»³¹.

Серьезную и нетипичную проблему пришлось решать в связи с выбором основного источника поэмы «15000000». Сохранился список поэмы «15000000», сделанный рукой Л. Брик для неосуществленного издания 1924 года, которое планировалось в издательстве «Красная новь». Этот список давал новую, «лесенковую», редакцию текста, — до этого поэму печатали только в «столбик». Анализ имеющихся публикаций показал, что последнее творческое обращение Маяковского к тексту поэмы было в работе над томом Сочинений. Однако и попытку осуществить издание по рукописи с лесенкой нельзя игнорировать. Сказанное позволило выбрать в качестве основного источника текст из Сочинений (1928), а список 1924 года с сохранением всех особенностей этой рукописи отнести в раздел «Другие редакции» как графическую редакцию произведения.

В процессе текстологической и комментаторской подготовки неоконченных поэм «IV Интернационал» и «Пятый Интернационал» составители пришли к выводу о том, что Маяковский рассматривал эти произведения как части единого замысла, а не самостоятельные поэмы³². Композиция поэм, их сюжетно-тематическое воплощение менялось, а из предполагавшихся восьми частей были опубликованы только пролог и две части. Сохранившиеся рукописи не позволяют полностью реконструировать последовательность работы и причины ее прерывания.

³¹ Кузмин М. Парнасские заросли // Завтра: Литературно-критический сб. Берлин, 1922. № 1. С. 117.

³² См.: Терехина В. Поэма Владимира Маяковского «Пятый <Четвертый? Тридевятый?» Интернационал» // Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт французских и российских исследователей. С. 253–265.

О замысле поэмы Маяковский рассказал в главе «22-й год» очерка «Я сам»: «Начал записывать работанный третий год “Пятый интернационал». Утопия. Будет показано искусство через 500 лет»³³. Посетивший Маяковского осенью 1920 года немецкий писатель Лео Маттиас в книге «Гений и безумие в России» (Берлин, 1921) рассказывал: «В настоящее время он пишет новую драму, главными героями являются Ленин, Эйнштейн и некто третий, имя которого он не хотел назвать. Кроме того, там участвует бог, которого он заставляет петь народные песни и даже известные оперные арии»³⁴.

Обдумывание будущей поэмы проходило более года, в течение которого, по-видимому, под воздействием внешних причин (окончание гражданской войны, переход к нэпу, политическая ситуация в Германии и др.), а также внутренней творческой эволюции менялись ее основные параметры. Р. Якобсон вспоминал: «Разговаривали мы, и не раз, о писавшемся долго и так и не дописанном котором-то Интернационале. Когда он работал над этой поэмой, он был очень неуверен и очень раздражителен, если с ним начинались по этому поводу какие-то пререкания, ссоры. Она ему казалась самой важной из всего, что он сделал — самым важным по широкому захвату тем... это была сокровенная тема... И он верил, что он совершает большой подвиг, когда писал свой не то “пятый”, не то “четвертый” Интернационал»³⁵.

Первоначально замысел поэмы об искусстве будущего был, вероятно, связан с желанием Маяковского вступить в диалог с большевистским партийным руководством и противопоставить свое понимание творчества негативным оценкам его работы (см. подзаголовок пролога — «Открытое письмо Маяковского ЦК РКП, объясняющее некоторые его, Маяковского, поступки»). Так, ему были известны критические слова В. И. Ленина в адрес поэта при посещении общежития Вхутемаса (март 1921) и отрицательные отзывы на подаренную от имени комфутов поэму «150 000 000» (апрель 1921). А. В. Луначарский в письме редактору журнала «Печать и революция» (15 мая 1921) подчеркивал, что «должен был бы сказать много неприятного по ее поводу, а при теперешних обстоятельствах, когда на футуристов наваливаются довольно злобно, я считал бы неудобным и братья за перо»³⁶.

³³ ПСС. Т. 1. С. 26.

³⁴ «Я земной шар чуть не весь обошел...» / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 1988. С. 286.

³⁵ Янгфельдт Б. Якобсон-будетлянин. Стокгольм, 1992. С. 56.

³⁶ Вопросы литературы. 1979. № 1. С. 195.

Пролог поэмы был завершён к началу февраля 1922 года. В это время изменились исходные условия, двигавшие замысел и содержание поэмы. В марте 1922 года Маяковский впервые напечатался в газете «Известия» и его стихотворение «Прозаседавшиеся» получило одобрение Ленина. Как лидер литературной группы и издательства МАФ (Московской — в будущем Международной — ассоциации футуристов) Маяковский подготавливает собрание сочинений в 4-х томах (вышло 2 книги «13 лет работы») и обдумывает план собственного журнала. Среди записей к выступлению с чтением поэмы «Пятый Интернационал» 3 октября 1922 года, следующих за ее текстом (зап. кн. № 15, л. 46 об.), есть тезис: «через футуризм к художественному реализму». Ранее, первого сентября 1922 года, за десять дней до публикации поэмы, Маяковский направил Л. Д. Троцкому так называемое «Письмо о футуризме», в котором ответил на вопросы об эстетической программе русского футуризма, его достижениях в словесном искусстве.

По-видимому, вначале вся будущая поэма называлась «IV Интернационал». В беловом автографе пролога сверху написано: «IV Интернационал» (как рубрика), ниже фамилия автора, затем «Открытое письмо Маяковского ЦК РКП» в качестве названия текста. В феврале 1922 года, во время первых публичных чтений, этот текст рассматривался в качестве введения или пролога ко всему произведению. Так, известно, что свое выступление на открытии Центрального дома просвещения и искусства Маяковский завершил чтением отрывка своей последней поэмы «IV Интернационал». А. В. Луначарский писал о «прологе» к новой поэме «IV Интернационал» или о «введении в новую поэму». На вечере в Политехническом музее «Поэты — голодающим» 2 марта 1922 года Маяковский заявил, что прочтет свою новую вещь «Пролог к четвертому Интернационалу». Спустя два месяца после обнародования этой части поэмы, в мае 1922 года, в интервью рижскому журналисту А. Тупину Маяковский сообщал: «Я хочу окончательно отойти от политической работы и заняться литературной в крупном масштабе. В данный момент я заканчиваю большую поэму “4-ый Интернационал”, будущую жизнь мира так, как я его себе представляю»³⁷.

По-видимому, только после публикации пролога в «Красной нови» (май 1922) под заглавием «IV Интернационал» возникла необходи-

³⁷ Тупин А. В. Маяковский за границей // День. (Рига). 1922. 9 окт. № 7.

мость избрать иные заголовки для новых частей поэмы, содержание которых выходило за рамки злободневности и даже XXI века, а устремлялось в XXX век. Маяковский подчеркивал их преемственность: «“Четвертый”, “Тридевятый”, “Пятый Интернационал” — названия одной и той же вещи. На заглавии “Пятый Интернационал” остановлюсь окончательно»³⁸.

Среди причин незавершенности произведения можно назвать общую смену творческих установок, произошедшую летом-осенью 1922 года, когда синкретичный, универсальный замысел поэмы «Пятый Интернационал», соединявший фантастику и публицистику, лирику и эпос, распался на отдельные темы («Письмо в тридцатый век» из поэмы «Про это», «Рабочим Курска...», «Ленин», «Летающий пролетарий», эстетическая программа Лефа). Н. Устрялов замечал: «Великую мощь самодовлеющего человека — вот что противопоставляет он старому небу <...>. Духу великой эпохи тесно в рамках мечты, воздвигнутой днями разрушения. Поэт чувствует убожество рая земного...»³⁹

В комментарии приведено значительное количество новых документальных источников, которые проливают дополнительный свет на творческую историю этих сложных и незавершенных произведений.

Возможность сконцентрировать в томе поэмы, написанные Маяковским в долефовский период (1915–1922), создала, по нашему убеждению, богатую ситуацию для обновления, а порой и пересмотра сложившихся за столетие литературно-критических и текстологических традиций в их изучении. Дихотомию разрушения традиции и присвоения многих ее аспектов достаточно точно выразил О. Брик: «Футуристы завещали Лефу глубочайшее почтение к прошлому как к прошлому и непримиримую ненависть к этому же прошлому, когда оно пытается стать настоящим»⁴⁰.

Несомненно, этот период был в творчестве Маяковского чрезвычайно плодотворным, созидательным, развивавшим программные установки авангардного движения. Созданные им поэмы составили немеркнущую славу поэта, что выразительно отмечено Вяч. Вс. Ивановым:

³⁸ *Маяковский В.* Пятый Интернационал // Известия ВЦИК. 1922. 23 сент. № 214.

³⁹ *Устрялов Н.* Под знаком революции / Сб. статей. Харбин, 1925. С. 282, 288.

⁴⁰ *Брик О. М.* Мы — футуристы (1927). Эл. ресурс: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3280.html> (дата обращения 27.06.2021).

«Сила самовыражения и полнота откровенности, распахнутость навстречу самому широкому читателю и слушателю, оригинальность формы, космический лиризм, уравнивающий поэта и Вселенную, истинность его трагедии, часто облеченной в гротескные, а порой даже и в цирковые одежды, напряженность чувства, доведенная почти до безумия, с ним соседящая, но в полное сумасшествие не скатывающаяся, ставят эту поэзию в один ряд с самыми большими явлениями не только русской, но и всемирной литературы»⁴¹.

Новые текстологические решения и обширный комментарий в томе обсуждались на текстологической комиссии издания, прошли апробацию на международных научных конференциях, в статьях и публикациях⁴². Таким образом, подготовку тома поэм Маяковского (1915–1922) можно рассматривать как фундаментальный научно-исследовательский проект.

⁴¹ *Иванов Вяч. Вс.* Маяковский – векам. С. 263.

⁴² Помимо указанных работ В. Н. Терехиной см. также: *Михаленко Н. В.* Текстологическая подготовка поэмы «Человек» для Полного собрания произведений В. В. Маяковского // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: Материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта. М., 2018. С. 99–107; *Купченко Т. А.* «150000000» В. Маяковского: мотив выхода за пределы собственного тела как манифестация тотального преобразования мира и искусства революцией духа // Славистический сборник. Сборник Матице Српске за Славистику. Вып. 95. Нови Сад, 2019. С. 57–74; *Зименков А. П.* Маяковский: от столбика к лесенке // Там же. С. 31–38.

III



С. А. Кибальник

О ПРОИСХОЖДЕНИИ ПСЕВДОНИМА «ЛЕВ ШЕСТОВ»

1

Русский философ и эссеист Лев Григорьевич Шестов (при рождении Иегуда Лейб Шварцман; 1866–1938), напечатавший все свои книги под псевдонимом «Лев Шестов», ни в одной из них не объясняет происхождения своего псевдонима. Зато такое объяснение мы находим в книге Аарона Штейнберга «Друзья моих ранних лет», в которой тот рассказал об одном из своих разговоров с Шестовым в Берлине в начале 1930-х годов:

«Скажите, сколько я ни бьюсь, я никак не мог найти объяснения для вашего псевдонима». — «А, — воскликнул, неожиданно подмигнув, Лев Исаакович, — и не пытайтесь. Еще никому не удалось. А это — суффикс... С примесью каббалы... Знаете, юнош-еств-о, излиш-еств-о, монаш-еств-о, патриарш-еств-о, торгаш-еств-о и т. д. Представьте себе, что я выдумал это, когда еще был в гимназии. Как все тогда, я ненавидел «торгашество» (отец, знаете, был крупный торговец — торгаш). Если стану писателем, а я непременно хотел прославиться как писатель, я отделаюсь, решил я, от отцовской фамилии и оставлю в своем псевдониме одну лишь начальную букву «Ш». От отцовского же рода занятий отрублю голову — «торг», и останется одно свободное «шество», сродни шествию; шествовать, к тому же, в общем-то обратном от отцовского направлении. И получится что? Шестов, если переставить две последние буквы!» Мы оба рассмеялись, как ученики младших классов, а я невольно подумал: «Неужели и теперь все это одна лишь словесная докука и балагурство? Ребус на каламбурах?» «Действительно, каббалистика», — сказал я вслух. «Погодите, — остановил меня Шестов, — каббала в моем двусложном псевдониме открылась мне значительно позже.

Намекну на прощание: мой псевдоним как трехцветный флаг. Три языка в одном слове Ш-ест-ов. «Ш» — заглавная буква немецкого Шварцмана (черного человека). «Ест» — est — есть. А «ов» — кому как не вам лучше знать — древнееврейский патриарх, родоначальник. А шарада в целом: «Ш», т. е. Шварцман Второй, есть Патриарх! — “Позвольте, — вскочил я в изумлении, — так ведь это слово в слово то, что сестра ваша мне наговорила о вас. Вы вздумали занять место отца, чтобы стать родоначальником, а вся ваш литературная работа под знаменем Шестова раскрыла перед вами ваше истинное призвание. Не так ли? Лев Исаакович, так значит, все они, на самом деле, правы, и Бердяев, и Разумник, и даже Блок”.

“Об этом надо будет еще поговорить, — сказав, Лев Исаакович положил крепко руку мне на плечо, — сейчас я хочу только, чтобы до поры до времени шарада эта оставалась под замком. Пообещайте мне (он протянул мне руку, которую я крепко пожал), что никому не расскажете. После моей смерти пусть говорят и пишут, о ком и что угодно. Но ни за что не хочу прослыть сумасшедшим при жизни”¹.

Слова Штейнберга о Бердяеве и Блоке станут понятны, если приведем предшествующий фрагмент из его книги:

«Вы добивались славы, сначала всероссийской, а затем и всемирной, под псевдонимом”. — “Говорите, говорите”, — торопил меня, приподняв плечи, Лев Исаакович. “Но псевдоним — есть, простите, синоним, — вставил я торопясь, — синоним предательства собственного имени. Вы за ценой не стояли и прославились даже здесь в Германии, став твердою ногою около Гете и Шиллера в веймарском архиве имени Ницше. И все это, скрывая иудея под покровом эллина. <...> И чем больше ширилась слава Шестова, тем меньше становилось тех, для которых еврейское происхождение Льва Шестова не было секретом. Правда, эти посвященные были людьми большей частью недюжинными. Знал об этом Максим Горький, а от него Лев Толстой. Знал Бердяев, Брюсов, Иванов-Разумник, знали Мережковские, Ольга Форш, Алексей Ремизов. Но ведь они-то и разоблачали вас, простите, в собственном вашем сознании. Иудей! Иудей! — твердили они все как бы хором. Уважение к вам, а у многих из них и любовь от этого ничуть не убавлялись. А у кое-кого, у Бердяева, например, даже наоборот. Но для всех них

¹ Штейнберг А. Лев Шестов // Штейнберг А. Друзья моих ранних лет (1911—1928) / Подгот. текста, послесл. и прим. Ж. Нива. Париж, 1991. С. 257—258.

присутствие «Черного человека» (Шварцмана) в Лье Шестове имело решающее значение в оценке вашего, Лев Исаакович, мировоззрения. Вот только Александр Блок, в разговоре со мною с глазу на глаз, огульно осуждая евреев в русской литературе, мимоходом задал мне недоброжелательный вопрос о вас лично, в связи с вашим литературным псевдонимом:

— И почему они все стесняются и скрывают свое еврейство? Почему, например, Шестов, а не Шварцман?»².

Немаловажно, разумеется, кому и при каких обстоятельствах Шестов так рассказывал о происхождении своего псевдонима. До отъезда из Германии в 1933 году Штейнберг возглавлял отдел философии «Всеобщей еврейской энциклопедии», публиковал статьи на идише и стал одним из инициаторов создания «Еврейского научного института». По характеристике Ж. Нива, он «всегда был и оставался верующим евреем»³.

Разговор между Штейнбергом и Шестовым проходил на вилле почитателя Шестова, ученика З. Фрейда, создателя Берлинского психоаналитического общества, а также Берлинского института психоанализа, Президента Международной психоаналитической ассоциации Макса Эйтингона, в доме которого тот останавливался, наезжая в Берлин, и где полагали, что «умонастроения Шестова тесно соприкасаются с учением Фрейда»⁴. В 1934 году Эйтингон переехал в Иерусалим и вскоре создал там Палестинское общество.

Именно с этих позиций Штейнберг изображает жизненный путь Шестова в своих написанных незадолго до смерти мемуарах: «...после еще двух почти десятилетий странствий по извилистым путям Лев Исаакович “вернулся” к себе и “обратился” в веру праотцов, как он ее толковал. <...> ... писательство для нашего Льва было, главным образом, средством утвердить себя как главу семьи. Естественно, что он соперничал с покойным отцом. Отец — Шварцман, так он — Шестов. Фамилия нарочно не еврейская, а русская. Общего только одна начальная буква!»⁵.

² Там же. С. 255—256.

³ *Нива Ж.* Спящие и бодрствующие // Штейнберг А. Друзья моих ранних лет. С. 271. Переехав в 1934 г. в Лондон, Штейнберг стал работать для Всемирного еврейского конгресса, а в 1941 г. возглавил его отдел культуры (Там же. С. 272).

⁴ *Штейнберг А.* Друзья моих ранних лет. С. 248.

⁵ Там же. С. 238, 243. Одним из импульсов для того, чтобы представить происхождение своего псевдонима в таком виде, было, возможно, то, что кое-

Сам Штейнберг, впрочем, отмечал и другие особенности Шестова: «Лев Исаакович издавна был мастером запутывать своих читателей...»⁶. Не исключено, что именно так дело обстояло и в данном случае.

Вот как этот рассказ Шестова в передаче Штейнберга комментирует В. Хазан: «Данное объяснение псевдонима <...> можно было бы принять за истинное, если бы не настораживающее несоответствие того, что “ов” в древнееврейском языке (אב) означает вовсе не патриарха, а ворожю, гадалю, чародея, даже чревовещателя, владеющего неким колдовским искусством, сопряженным с вызыванием духов мертвых. Упомянутый в Танахе неоднократно “ов” символизирует собой если не силу языческую и посемя — с точки зрения еврейской традиции — сугубо отрицательную, то во всяком случае отнюдь не патриаршее величие. Построение Шестова (но, как кажется, больше Штейнберга) при такой семантике “суффикса с примесью каббалы” разваливается на глазах. При этом самое необъяснимое заключается в том, что один из создателей этой, скорее всего, мифической версии псевдонима — а именно Штейнберг — был глубоким знатоком иврита и вряд ли мог спутать “патриарха” с “колдуном”»⁷.

Положим, сам Шестов, не знавший древнееврейского, мог и перепутать, а Штейнберг не считал нужным его поправлять. Воспоминания его были надиктованы им под конец жизни, очевидно, в конце 1960-х — начале 1970-х годов, на магнитофон. Хорошо известно, что, если воспоминания не основаны на дневниках, то это в значительной степени художественное творчество. Дневники Штейнберга сохранились, однако о подобном разговоре его с Шестовым в них не упоминается⁸.

Воспоминания свои при жизни сам Штейнберг не печатал. Они были опубликованы только после его смерти, когда почти никого из его героев (и даже их близких) в живых уже не было, а оставшимся уже было не до того. Например, дочь и биограф философа Н. Л. Баранова-

кто из общих знакомых Штейнберга и Шестова пустил в ход «каламбур о пяти дураках, которые слушают “Шестого”» (*Штейнберг А. Друзья моих ранних лет*. С. 226).

⁶ Там же. С. 225.

⁷ Хазан В. Две заметки на тему «Евреи в русской истории и культуре». 2. Загадка псевдонима Льва Шестова // Альманах «Еврейская Старина». № 1 (60). Январь—март 2009 г. URL: <http://berkovich-zametki.com/2009/Starina/Nomer1/Khazan1.php>.

⁸ Там же.

Шестова (1903—1993) дожила до выхода воспоминаний Штейнберга и, насколько нам известно, никак их не прокомментировала, но ей к тому времени уже было девяносто лет. Впрочем, в своем обширном жизнеописании отца, составленном «по переписке и воспоминаниям современников», она не только ничего не сообщает о встрече Шестова в Берлине со Штейнбергом, но даже не упоминает его имени.

Не совсем понятно и то, когда и где могла произойти такая встреча. С одной стороны, Шестов во время нее обсуждает со Штейнбергом свою будущую поездку в Палестину, которая состоялась в 1936 году. С другой стороны, по словам Штейнберга, они встретились в Берлине в доме Эйтингона. Однако и Эйтингон, и Штейнберг уехали из Германии не позднее начала 1934 года⁹.

Таким образом, в рассказе Штейнберга о встрече с Шестовым происходит какое-то странное наслоение событий разного времени; соответственно, вызывает некоторые сомнения и переданная Штейнбергом, якобы со слов самого Шестова, версия происхождения его псевдонима. «Очень похоже, — полагает В. Хазан, — что таковой вообще не было, и тогда сообщаемые мемуаристом факты, мягко говоря, повисают в воздухе или требуют какого-то внятного исследования-объяснения»¹⁰. «Сочувственно-некритическое цитирование этого места из штейнберговских воспоминаний» исследователь полагает «фактологически нерелевантным».

2

Скорее всего Штейнберг просто ретуширует образ Шестова в соответствии со своими представлениями о еврейском мыслителе. На тему «Зачем оставаться евреем?» он сам писал специально и отвечал на этот вопрос так: перестать быть евреем просто невозможно, потому что неверующий еврей — просто грешник, но все еще еврей¹¹. По предполо-

⁹ Там же. По предположению В. Хазана, такая встреча могла состояться «в 20-х числах апреля 1925 г.», однако такая датировка противоречит другим указаниям Штейнберга (Там же). См. также: Исцеление для неисцелимых. Эпистолярный диалог Льва Шестова и Макса Эйтингона / Сост. и подг. текста В. Хазана и Е. Ильиной. М., 2014. С. 21).

¹⁰ Хазан В. Загадка псевдонима Льва Шестова.

¹¹ См.: *Steinberg, Aaron. History as Experience. Aspects of Historical Thought.* New York, 1983; *Нува Ж.* Спящие и бодрствующие // Штейнберг А. Друзья моих ранних лет. С. 272.

жению В. Хазана, «сгущение красок и элементарные недостоверности, по-видимому, понадобились Штейнбергу для заострения и более рельефной концептуализации тех человеческих образов, о которых он вспоминает в своей книге. Заострения в этом случае не столько, разумеется, мемуарного, сколько художественного характера, в котором документальная правда существует в неразрывном и зачастую неотличимом единстве с мифо-философской стратегией и беллетристическим вымыслом»¹².

Так или иначе, ни дочь философа, автор детальной «Жизни Льва Шестова», ни кто-либо другой из его окружения о таком или каком-либо ином происхождении псевдонима не упоминают¹³. В своей автобиографии сам философ отмечает лишь следующее: «Первую большую свою работу “Шекспир и его критик Брандес” я послал в петербургские журналы, но получил отовсюду отказы. Пришлось выпустить ее отдельной книгой. Эта книга была подписана псевдонимом “Лев Шестов”»¹⁴. Впоследствии все его работы появлялись за этой подписью. Между тем свои первые опубликованные статьи Шестов подписывал инициалами «Л. Ш.» или даже «Читатель»¹⁵.

¹² *Хазан В.* Загадка псевдонима Льва Шестова. В другой раз исследователь высказался на этот счет по поводу пересказа этой сцены А. Эткиндо в его книге «Эрос невозможного»: «...вся пересказанная автором сцена из мемуаров А. Штейнберга о лекции Шестова, которую он якобы прочитал в доме Эйтингонов в присутствии Плевицкой и Скоблина (с. 305—306), выглядит весьма беллетризованной, а при соотнесении с документальными источниками — и вовсе надуманной. Начиная с того, что Штейнберг путает имя жены Эйтингона и называет ее Надеждой (а Эткиндо вслед за ним эту ошибку повторяет), кончая тем, что описываемые мемуаристом дебаты состоялись вовсе не в малоподготовленной к восприятию сложных и глубоких шестовских философских идей аудитории (вряд ли Шестов, вообще невеликий охотник до лекций, согласился бы выступать перед дилетантами типа Плевицкой и ее генерала-мужа), а в совершенно иной, профессиональной среде» (Исцеление для неисцелимых. Эпистолярный диалог Льва Шестова и Макса Эйтингона. С. 35).

¹³ В современных работах о философском творчестве Шестова версия Штейнберга, как правило, воспроизводится без каких-либо комментариев. См., например: *Ворожжихина К. В.* «Вечные истины» и свобода от разума. О некоторых чертах философии Льва Шестова на примере книги «Афины и Иерусалим» // *Философский журнал*. 2015. Т. 8. № 3. С. 79—80.

¹⁴ *Лев Шестов.* Автобиография // Первые литературные шаги. М., 1911. С. 174.

¹⁵ *Ловцкий Г.* Лев Шестов по моим воспоминаниям // *Грани*. 1960. № 45. С. 80.

Итак, псевдоним «Лев Шестов» родился в 1897—1898 годах. К этому времени философ женился. Его женой в феврале 1897 года стала потомственная русская дворянка Анна Елеазаровна Березовская, но «по тогдашним законам, он не мог узаконить брак. <...> Он должен был скрывать от родителей свою женитьбу, так как невеста была из православной семьи»¹⁶. В 1897 и 1900 годах у них родились две дочери. «По тогдашним русским законам брак был незаконным, и бумаги А. Е. и детей были сделаны на имя А. Е., — рассказывает дочь философа. — Дети были “незаконнорожденными”. С согласия Шестова дети были крещены»¹⁷. Только в 1908 году в Лондоне они узаконили свой союз, но по российским законам он по-прежнему считался незаконным: жена и дети Шестова, жившие за границей под фамилией «Шварцман», по возвращении в Россию превратились в «Березовских»¹⁸.

«Он 12 лет женат на русской бывшей курсистке (теперь она доктор) и у него две дочки 11 и 9 лет, — писала о своей встрече с Шестовым в 1909 году Е. Герцык. — Он должен скрывать эту семью из-за отца, которому 80 лет и он не перенес бы такого удара, что она не еврейка и потому до его смерти они решили жить за границей»¹⁹. В августе 1914 года отец скончался, и Шестов со всей своей семьей тут же вернулся в Россию.

Опасения Шестова не были напрасными. По свидетельству Г. Л. Ловцкого, старшая (сводная) сестра философа Дора «вышла замуж за “гоя”, Дениса Ник. Поддерегина, директора технической школы в Александровске и затем в Нежине, и стала революционеркой. Отец с ней порвал отношения»²⁰. Более того, нервное расстройство, которое Шестов перенес в 1895 году, и его отъезд за границу в начале 1896 года скорее всего были вызваны увлечением В. Г. Малахеевой-Мирович, а затем ее сестрой Анастасией, которые он испытал в это время; на последней он даже хотел жениться, но родители не дали своего согласия²¹.

Итак, когда Шестов начал подписываться псевдонимом «Лев Шестов», он был как никогда далек от иудейства. Например, в конце августа 1898 года по просьбе отца он присутствовал в Базеле на Втором

¹⁶ Баранова-Шестова Н. Л. Жизнь Льва Шестова: По переписке и воспоминаниям современников: В 2 т. Paris, 1983. Т. 1. С. 23, 26, 64.

¹⁷ Там же. Т. 2. С. 292.

¹⁸ Там же. С. 295.

¹⁹ Герцык Е. Воспоминания. Paris, 1973. С. 105.

²⁰ Цит. по: Баранова-Шестова Н. Л. Жизнь Льва Шестова. Т. 1. С. 6.

²¹ Там же. С. 19—23.

конгрессе сионистов. Однако, написав для отца подробный отчет о конгрессе, он тут же вернулся к своей книге о Толстом и Ницше²².

Как мы знаем, уже ранние годы творческой деятельности Шестова отмечены его необычайным увлечением русской литературой. В конце 1890-х годов среди интересов Шестова она вообще занимала центральное место. В 1897—1898 годах он пишет книгу «Добро в учении гр. Толстого и Ницше» (опубл. 1900), в 1899 году — статью о Пушкине²³. Как известно, третьей книгой Шестова должна была стать оставшаяся неоконченной работа о Тургеневе. Шестов начал писать ее 31 июля 1903 года²⁴. Рукопись этой книги была опубликована только после смерти мыслителя²⁵. Ее издатели полагали, что она «является черновиком части задуманной книги “Тургенев и Чехов”»²⁶. Некоторые фрагменты этой книги вошли в третью книгу философа «Апофеоз беспочвенности» (1905).

А теперь давайте вспомним героиню романа Тургенева «Дым» — невесту Литвинова Татьяну, к которой герой, уже в России, возвращается после своего рокового романа в Бадене с Ириной Ратмировой. Редкий читатель запоминает ее фамилию, потому что она названа на страницах романа всего несколько раз. Первый раз — в самом его начале, во второй главе:

«А потому он в Бадене, что тетка Татьяны, ее воспитавшая, Капитолина Марковна Шестова, старая девица пятидесяти пяти лет, добродушнейшая и честнейшая чудачка, свободная душа, вся горящая огнем самопожертвования и самоотвержения; esprit fort (она Штрауса читала — правда, тихонько от племянницы) и демократка, заклятая противница большого света и аристократии, не могла устоять против соблазна хотя разочек взглянуть на самый этот большой свет в таком модном месте, каков Баден... Капитолина Марковна ходила без кринолина и стригла в кружок свои белые волосы, но роскошь и блеск тайно волновали ее, и весело и сладко было ей бранить и презирать их... Как же было не потешить добрую старушку?»²⁷

²² Баранова-Шестова Н. Л. Жизнь Льва Шестова. Т. 1. С. 39.

²³ Там же. С. 39, 42.

²⁴ Там же. Т. 1. С. 65. Возможно, эта книга должна была называться «Тургенев и Чехов». См.: Иванов-Разумник. О смысле жизни. Пб., 1908. С. 230.

²⁵ См.: Лев Шестов. Тургенев. Ann Arbor: Ardis, 1982.

²⁶ Там же. С. 5 (Примеч. издателя).

²⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. Соч. М., 1981. Т. 7. С. 255.

И еще два раза на одной и той же странице — уже в самом конце романа, когда Литвинов едет в имение Шестовых, чтобы принести Татьяне свою «повинную голову», и говорит с ямщиком:

«Он спросил его: знает ли он Шестовых помещиц?

— Шестовых-то? Как не знать! Барыни добрые, что толковать! Нашего брата тоже лечат. Верно говорю. Лекарки! К ним со всего округа ходят. Право»²⁸.

Шестов в своей книге о Тургеневе упоминает роман «Дым», но пишет в основном о Потугине²⁹. Нигде, однако, он не упоминает о Татьяне Шестовой. Впрочем, это обстоятельство не только не заставляет усомниться, но скорее подтверждает предположение о том, что вторую часть своего литературного псевдонима Лев Шестов нашел в этом романе Тургенева. Тем более что среди героинь Тургенева Татьяна Шестова была, пожалуй, одной из самых необычных. «Тургеневских идеальных женщин (Наталья, Елена, Марианна)» Шестов противопоставлял пушкинской Татьяне: «У Пушкина Татьяна является весталкой, приставленной охранять священный огонь высокой нравственности, но исключительно потому, что по мнению поэта, такое занятие не к лицу мужчинам. <...> У Тургенева же женщина является вдохновительницей, руководительницей и даже судьей над мужчиной»³⁰. В этом отношении Татьяна Шестова в «Дыме» более чем какой-либо другой женский образ похожа на пушкинскую Татьяну. Недаром Тургенев и дал ей такое имя. Между тем перед Пушкиным Шестов преклонялся, «нравственная победа» Татьяны над Онегиным была для него «символически выраженной победой идеала над действительностью», а все женские образы Тургенева, по Шестову, «имеют свой прототип в Татьяне Пушкина, и подобно ей являются нравственными судьями и свечами в жизни»³¹.

Если после всего выше сказанного у кого-то из читателей еще остались сомнения относительно вероятности нашего предположения, напомню, что 31 декабря 1897 года у Шестова родилась его первая дочь, которую родители назвали Татьяной (1897—1972)³². Похоже на то, что

²⁸ Там же. С. 405.

²⁹ *Лев Шестов*. Тургенев. С. 93.

³⁰ Там же. С. 87—88. См. также: *Лев Шестов*. Апофеоз беспочвенности. Paris, 1971. С. 115.

³¹ *Лев Шестов*. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX вв. М., 1990. С. 200, 204.

³² *Баранова-Шестова Н. Л.* Жизнь Льва Шестова. Т. 1. С. 91.

литературный псевдоним писателя стал частью жизненной стратегии молодого Шестова по отстаиванию своего права на брак с русской женщиной (и в то же время на свободу от навязываемого ему иудейства в вере и мышлении), которую ему пришлось вести со своим отцом. Именно по этой причине первые десять лет жизни семья его жила за границей, а сам он, как только улаживал все свои дела в России, тотчас же присоединялся к ней. Только с осени 1908 года Шестовы «смогли жить вместе, будучи уверены, что родители, поглощенные тяжелой болезнью отца, об этом не узнают»³³.

Фамилия «Шестов» могла привлечь внимание молодого мыслителя именно тем, что это не слишком известная, но чисто русская — дворянская, но не аристократическая — фамилия. Одним словом, вполне нейтральный и потому более чем подходящий для него псевдоним³⁴. Если по одной из ее этимологий фамилия «Шестов» обозначала многодетность³⁵, то по другой — была связана с такими понятиями, как «дом», «семья», «очаг»³⁶. И то, и другое, несомненно, не могло не привлекать молодого супруга и отца семейства.

3

Возникает, правда, вопрос: как же тогда отнестись к рассказу Шестова в воспоминаниях Штейнберга? Кое-что в нем, на наш взгляд, заслуживает доверия — например, признание Шестова, что он «выдумал это, когда еще был в гимназии». Действительно, сама по себе идея взять псевдоним «Шестов», вполне возможно, пришла будущему философу еще тогда: он уже мечтал о литературной карьере (причем именно писательской), зачитывался Тургеневым и хорошо понимал, что перед широкой публикой после Тургенева и Чехова гораздо лучше было бы явиться под каким-то нейтральным псевдонимом, а не под его весьма маркированной настоящей фамилией. Да ведь Шестов, по Штейнбергу, и сам говорил именно об этом, причем указывал на свой псевдоним как на своего рода отречение «от отцовской фамилии»: «Если стану писателем, а я непременно хотел прославиться как писа-

³³ Баранова-Шестова Н. Л. Жизнь Льва Шестова. Т. 1. С. 83.

³⁴ Унбегаун Б. О. Русские фамилии / Пер. с англ.; общ. ред. Б. А. Успенского. М., 1989. С. 156, 163, 187.

³⁵ Там же. С. 163.

³⁶ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. О. Н. Трубачева. М., 1973. Т. 4. С. 433.

тель, я отделаюсь, решил я, от отцовской фамилии и оставлю в своем псевдониме одну лишь начальную букву “Ш”».

В своем раннем автобиографическом романе, в котором он изображает себя под фамилией «Мирович», он писал: «В пятом и шестом классе Мирович уже хорошо ознакомился с существовавшими в России “направлениями”, и первым безусловным требованием ко всякому, претендовавшему на его уважение человеку была принадлежность к последнему направлению, стремление продолжать еще при Пушкине начатое дело русской интеллигенции. Он знал Онегина, Печорина, Рудина, Базарова, Нежданова, как последовательных носителей русской идеи...»³⁷.

Что касается, так сказать, «суффиксального» происхождения этого псевдонима, то оно все же представляется менее убедительным, чем тургеневское: «Как все тогда, я ненавидел “торгашество” (отец, знаете, был крупный торговец — торгаш). <...> От отцовского же рода занятий отрублю голову — “торг”, и останется одно свободное “шество”, сродни шествию; шествовать, к тому же, в общем-то обратном от отцовского направлении. И получится что? Шестов, если переставить две последние буквы!» Не слишком ли сложная операция для того, чтобы образовать фамилию, которая давно уже существовала на страницах романа Тургенева и была ему хорошо известна? Впрочем, в конце концов эти две версии происхождения псевдонима философа легко уживаются друг с другом.

Что же касается якобы целой фразы, зашифрованной в этом псевдониме, то сам Шестов признает, что вначале ничего такого не подразумевал: «...каббала в моем двусложном псевдониме **открылась мне значительно позже**. Намекну на прощание: мой псевдоним как трехцветный флаг. Три языка в одном слове Ш-ест-ов. “Ш” — заглавная буква немецкого Шварцман (черного человека). “Ест” — est — есть. А “ов” — кому как не вам лучше знать — древнееврейский патриарх, родоначальник. А шарада в целом: “Ш”, т. е. Шварцман Второй, есть Патриарх!» (выделено мной. — С. К.).

Показательно то, как принимает эти слова Штейнберг: «“Позвольте, — вскочил я в изумлении, — так ведь это слово в слово то, что сестра ваша мне наговорила о вас. Вы вздумали занять место отца, чтобы стать родоначальником, а вся ваш литературная работа под знаменем Шестова раскрыла перед вами ваше истинное призвание. Не так ли? Лев Исаакович, так значит, все они, на самом деле, правы, и Бердяев,

³⁷ Баранова-Шестова Н. Л. Жизнь Льва Шестова. Т. 1. С. 12.

и Разумник, и даже Блок»». Версия самого Шестова в изложении Штейнберга подозрительным образом вписывается во все, что, по его свидетельству, говорили о Шестове русские философы и поэты — во всяком случае в передаче все того же мемуариста.

Реакция Штейнберга на слова Шестова ясно показывает, что своему младшему собрату философ говорит именно то, что тот хочет от него услышать (и что, по всей видимости, давно хотела от него услышать его сестра, полагавшая: «Мой брат мог бы воскресить в наш век истинную веру...»³⁸). Симптоматично, что сам Шестов скорее уклоняется от утвердительного ответа на реплику Штейнберга: «Об этом надо будет еще поговорить, — сказав Лев Исаакович, положил крепко руку мне на плечо, — сейчас я хочу только, чтобы до поры до времени шарада эта оставалась под замком...».

И в самом деле в последние годы жизни Шестов, хотя и ездил в Палестину, но увлекался также Кьеркегором, буддизмом и, как всегда, еще много чем. Правда, в своей последней книге «Афины и Иерусалим», которая впервые вышла по-французски в 1938 году и над которой он работал последние десять лет своей жизни³⁹, он высказывается в пользу религиозной и прежде всего «иудейско-христианской философии»⁴⁰. «Этот второй, поздний период творчества Шестова, — отмечала Н. Л. Баранова-Шестова, — можно было бы назвать строительством “иудейско-христианской философии” (Шестов), с явными элементами философии жизни и религиозного экзистенциализма»⁴¹. «Наряду с православной ориентацией, — писала Эржебет Креплер, — именно верность еврейской традиции дала ему возможность судить о философии и духовном состоянии эпохи так, как этого требовало время»⁴². «Метод Шестова в 1920—1930-е гг. из философско-литературоведческого превращается в богословско-философский», — вторит им О. Т. Ермишин⁴³.

³⁸ Штейнберг А. Друзья моих ранних лет. С. 246.

³⁹ Баранова-Шестова Н. Л. Жизнь Льва Шестова. Т. 2. С. 83.

⁴⁰ Шестов Л. Афины и Иерусалим // Шестов Л. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 162—163.

⁴¹ Баранова-Шестова Н. Л. Жизнь Льва Шестова. Т. 2. С. 35.

⁴² Krepler E. Лев Шестов — свидетельство пророческого предназначения христианства // Slavica. XXXII. Debrecen, 2003. P. 201.

⁴³ Ермишин О. Т. Метод Льва Шестова // Дерзновения и покорности Льва Шестова: Сб. научных статей к 150-летию со дня рождения философа / Отв. ред. А. А. Ермичев. СПб., 2016. С. 56.

Однако отсюда до претензий на то, чтобы быть в чьих-то глазах «патриархом», «дистанция огромного размера». Правда, отчасти повторяет подобные характеристики Г. Ловцкий: «Спаси мир могут только праведники, “живые верой”, “искатели Господа”. Они отведут карающую десницу Саваофа от грешного мира. Наш заступник пред престолом Всевышнего — Лев Шварцман-Шестов. Он, праведный, живет и будет жить в наших сердцах и умах, сильный мышлением веры: он пробудил в нас “жажду слушать слова Господни»⁴⁴. Очевидно, однако, что Ловцкий развивает такой взгляд на Шестова опять-таки под влиянием сестры Шестова — своей жены, психоаналитика Фани Шварцман. В 1939 году Ловцкий с женой переехали в Иерусалим. Статья Ловцкого к 100-летию Шестова и его воспоминания о нем писались незадолго до смерти — правда, уже в Цюрихе — в 1956–1957 годах⁴⁵. Вряд ли и та, и другая работы композитора могли быть написаны вне всякого влияния обстоятельств последних лет жизни этого семейства и вне влияния его жены, которая имела к философии куда большее отношение, чем он; вдобавок и печатались они обе уже после его смерти. В дальнейшем эта линия в истолковании позднего философского наследия Шестова получила развитие в работах американских и израильских ученых⁴⁶.

⁴⁴ Ловцкий Г. Философ библейского откровения (К 100-летию со дня рождения Льва Шестова) // Л. И. Шестов: pro et contra. Антология / Сост., вступ. статья, коммент. Т. Г. Щедриной. СПб., 2016. С. 523. (Впервые: Новый журнал. 1966. Кн. 85. С. 207–230).

⁴⁵ Ловцкий Г. Лев Шестов по моим воспоминаниям // Грани. 1960. № 45. С. 55.

⁴⁶ См.: *Glouberman E.* Feodor Dostoevsky, Vladimir Soloviev, Vasily Rozanov and Lev Shestov on Jewish and Old Testament Themes. Ann Arbor, 1977. P. 296–399; *Paperny V.* О «национальной почве» философии Льва Шестова (мидраш как философский метод) // *Jews and Slavs. Vol. 1.* Jerusalem; St. Petersburg, 1993. С. 161–176. При этом, например, последний справедливо отмечал: «Шестов взывал к “Богу Авраама, Исаака и Иакова, а не философов и ученых” вслед за католиком (правда, при этом еще и янсенистом) Паскалем... <...> У нас нет ровным счетом никаких оснований усматривать в идеях Шестова, и концептуальной стороне его философии сколько-нибудь специфическую связь с еврейской традицией, откуда Шестов эту связь последовательно изгонял и изгнал, применив для этой цели всю ту мощь аппарата философской рефлексии, которой он только располагал. <...> Шестов никогда не обращался к прямой интерпретации текстов, специфически принадлежащих еврейской традиции» (Там же. С. 168, 173). В то же время утверждение исследователя о том, что «подлинный прототип разра-

Однако если попытаться взглянуть на позднее философское творчество Льва Шестова и на его философское творчество в целом более или менее объективно, нужно будет все же согласиться с мнением Б. С. Дынина: «Он прошел мимо церкви, он прошел мимо синагоги. Он рассуждал о Боге, и в этом смысле он остался в принципе религиозным философом, отмечая всякое всемство, всякую общность в навязывании абсолютных истин, подавляющих свободу человека и его путь к Богу. В этом смысле ответ на ваш вопрос, наверное, действительно невозможен. Его нельзя назвать христианином. Его нельзя назвать иудеем в смысле практики. Хотя я думаю, что он всегда помнил, что он еврей. И был похоронен с раввином. Но сказать, что он принадлежит к православной философии или иудейской, нельзя»⁴⁷.

Так что скорее всего, если сам Штейнберг не присочинил в своих воспоминаниях насчет «этой шарады», то Шестов сообщил ему такую версию происхождения своего псевдонима, какую он (и сестра Шестова) хотели от него услышать. И уж во всяком случае самому Шестову, даже в той редакции его слов, которая принадлежит Штейнбергу, хватило ума и вкуса, чтобы попросить того никому эту в высшей степени претенциозную версию происхождения своего псевдонима не рассказывать: «После моей смерти пусть говорят и пишут, о ком и что угодно. Но ни за что не хочу прослыть сумасшедшим при жизни».

Вот вам и весь Лев Шестов как признанный «мастер запутывать своих читателей»!

Возникает вопрос: почему бы Шестову в ответ на вопрос о его псевдониме просто не напомнить Штейнбергу о своем увлечении Тургеневым? Во-первых, может быть, так в действительности и обстояло дело. А, во-вторых, если нет, и каббалистическая легенда идет от самого Шестова, то правда ничего не сказала бы ни душе, ни сердцу Штейнберга. И это первая причина, по которой вместо прямого ответа на вопрос Шестов рассказал нечто такое, что могло поспособствовать и поспособствовало тому, чтобы после его смерти о нем начали складываться еще какие-то «легенды и мифы». Впрочем, можно ли было ждать чего-то иного от такого «шестовизатора»⁴⁸ всего на свете, как

ботанной Шестовым интерпретационной процедуры» это техника мидраша (Там же. С. 171—173), носит декларативный характер.

⁴⁷ Круглый стол «Лев Шестов в контексте современности» // Дерзновения и покорности Льва Шестова. С. 198.

⁴⁸ См.: Ловцкий Г. Лев Шестов по моим воспоминаниям // Грани. 1960. № 45. С. 84.

Лев Шестов (если он, конечно, вообще говорил когда-либо что-то похожее)? Но, может быть, все же это выдумка самого Штейнберга, который полагал, что раз сам Шестов нередко вкладывал в уста других писателей и мыслителей свои собственные мысли, то не позволено ли и ему вложить в уста Шестова слова, которые отвечают его собственному пониманию его творчества?

Между прочим, подобное объяснение прямо-таки напрашивается, если внимательно прочитать мемуарный очерк Штейнберга о Шестове целиком. Вначале он вспоминает о том, что «взгляд Бердяева на Шестова определялся категорией «сугубая ересь», но к этому у него приешивалось еще чувство, что корни шестовского «нигилизма» — в его дохристианском иудаизме. Разумник Васильевич шел дальше и постоянно повторял, что Лев Исаакович типичный еврей и что всякая типично еврейская философия должна провозгласить «Ничто» принципом мира»⁴⁹.

Затем Штейнберг приводит слова Иванова-Разумника: «Вы же не будете отрицать того (не о вас, конечно, говоря), что евреи, отказывающиеся от еврейского происхождения, прежде всего, своего собственного, охвачены «древним ужасом», знаете: Terror antiquus. Им не легко жить без корней, без почвы. Они не Шестовы. И потому они настаивают, — на смерть врагам, — что они русские, французы, немцы, что у них нееврейские национальные корни. Я тоже думаю, что без национальных корней не может быть ни литературы, ни музыки, ни философии. Но Льву Исааковичу нет нужды утверждать себя как одиночку. У него есть корни. Его беспочвенность — не без почвы. У него еврейская почва — мудрость тысячелетий... Вы знаете его лично, но вот если бы знали его отца Исаака Шварцмана! С виду — просто богатый киевский купец, каких видишь везде, еще не научившийся чисто и правильно говорить по-русски. А сколько мудрости за шепелявым произношением! Когда говоришь с отцом Шестова, сразу видишь, куда уходят его корни и нити»⁵⁰. Приведя этот рассказ об отце Шестова Штейнберг прибавляет предсказание Иванова-Разумника: «Подождите, подождите, он еще сядет на землю, посыплет голову пеплом и такими иеремиадами изойдет, что весь мир огласится...»⁵¹.

Затем Штейнберг пишет о новом разговоре на эту тему с Бердяевым в конце 1920 года: «Я уже упоминал, что для Бердяева весь Ше-

⁴⁹ Штейнберг А. Друзья моих ранних лет. С. 231.

⁵⁰ Там же. С. 232.

⁵¹ Там же. С. 236—237.

стов был укоренен в “дохристианском иудаизме”. В этот вечер я мог убедиться, до какой степени Николай Александрович был непоколебим в своей оценке духовной сущности старого своего университетского товарища и до каких мелочей взгляд его совпадал странным образом с оценкой Шестова Ивановым-Разумником. Ведь Николай Бердяев и Иванов-Разумник были антиподы. Выходило, что на расстоянии, с какой бы стороны ни смотреть, Лев Исаакович оказывался “еврейским пророком”⁵².

Далее он утверждает, что подобный переворот и в самом деле произошел: «Я не мог соглашаться, я возражал и спорил. Но в 1920-ом я не знал, что уже со времен киевского процесса Бейлиса в сознании Льва Исааковича что-то произошло, что заставило его по-новому оглянуться на собственные свои “Начала и концы” и увидеть самого себя продолжателем иерусалимской духовной генеалогии. Тогда-то именно и зародилась, очевидно, его антитеза “Афины и Иерусалим”, бессознательно перенятая из еврейской философии истории предшествующих веков»⁵³.

Далее Штейнберг подготавливает читателя и незаметно объявляет ему о подобном перевороте, будто бы и вправду произошедшем с Шестовым: «Совсем как Иванов-Разумник, Бердяев не сомневался в том, что где бы Шестов не был, он «бодрствует» и, несмотря на свои пятьдесят лет, еще может удивить современников резким поворотом, если не скачком, в своем развитии. И так же, как Иванов-Разумник готов был ожидать «возвращения» Шестова в лоно «скифства», так и Бердяев не исключал возможности обращения Льва Исаакович в христианство. Ни того, ни другого не произошло, но после еще двух почти десятилетий странствий извилистыми путями Лев Исаакович «вернулся» к себе и «обратился» в веру праотцов, как он ее толковал. «Видите! Что я вам говорила!» — воскликнула по этому поводу старая киевлянка Ольга Дмитриевна Форш, очутившись в конце двадцатых годов на короткое время за границей. Однако среди старых друзей Шестова она занимала особое положение. Она всегда и упорно не верила в его неверие»⁵⁴. Только ведь в конце 1920-х годов Шестов больше всего был увлечен Кьеркегором.

Затем Штейнберг описывает встречи Шестова со своей престарелой матерью в доме его сестры Фани Исааковны в Берлине: «Лев Ше-

⁵² Штейнберг А. Друзья моих ранних лет. С. 237.

⁵³ Там же. С. 238.

⁵⁴ Там же.

стов — “без почвы”?! Мало у кого из людей этого разряда был более плотный пласт плодородной почвы в этом их духовном гнезде. И весьма возможно, что потребность утвердить себя как неповторимую индивидуальность, вопреки закону, наперекор закону родового притяжения, определила вначале отталкивание Шестова от всякой почвы, от всего принципиального и первоначального. Смысл этого сверханархизма был, по-видимому, — крайний антиархаизм. А вот с годами, когда опасность не стать самим собой миновала, слух Льва Шестова стал все явственнее улавливать глухую музыку, доносившуюся к нему из неизмеримых глубин “царства матерей”. Повторяю, отношение Шестова к матери поражало своим таинственно-религиозным характером»⁵⁵. Разговоры с ней наводят мемуариста на мысль о том, что «у самого Льва Исааковича с раннего детства было не «две школы», отца и матери, а всего лишь одна — материнская, в которой, разумеется, не переставал учиться всю жизнь и отец его»⁵⁶.

Чисто фрейдистское истолкование происхождения псевдонима «Лев Шестов» развивает перед Штейнбергом сестра Шестова Фаня Исааковна: «Как и для Толстого, писательство для нашего Льва было, главным образом, средством утвердить себя как главу семьи. Естественно, что соперничая с покойным отцом. Отец — Шварцман, так он — Шестов. Фамилия нарочно не еврейская, а русская. Общего только одна начальная буква! Это ничего не значит, что его до сих пор радует услышать похвалу уму отца. Для него это подтверждение того, что он его настоящий наследник, преемник отца, вполне достойный его заместитель. Надо видеть, как Лев преображается, когда бессознательно начинает подражать отцу — его жестикаляциям, его интонациям! Ясно, ему доставляет глубокое удовлетворение, что отца уже нет, а если он есть, то только в нем самом, в создавшем себя Льве Шестове — как бы продолжающееся отцеубийство»⁵⁷.

В аналогичном ключе она интерпретирует творчество брата: «Без психоанализа это была бы сплошная загадка, но в наше время нетрудно увидеть, что, анализируя своих литературных пациентов, Лев пользовался ими как масками, а занят он был все время самим собой, самоанализом. В его работе над собой — предвосхищение психоанализа. Он очень и очень не любит, когда ему об этом говорят, например, когда я заговариваю с ним на эту тему. Меня Лев уже давно считает своим

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же. С. 241.

⁵⁷ Там же. С. 243–244.

врагом. Почему мой учитель — Зигмунд Фрейд, а не Лев Шестов?! Он не хочет понять, что ему суждено то, что называется бессмертием, именно благодаря фрейдизму, как одному из самых выдающихся предшественников Фрейда. В этом свете, заодно с его творчеством, его личность представляется как живое целое, со всеми недостатками, слабостями и даже пороками»⁵⁸.

И, наконец, прямо дает Штейнбергу своего рода заказ на развиваемую им интерпретацию позднего творчества философа: «По существу же, конечно, Лев человек необыкновенный, и я надеюсь, что добьется своего и выйдет на предназначенную ему дорогу. Я жду не дожусь, когда, наконец, «Лев Шестов» постигнет, что он не ученый, не литератор и не философ в современном академическом значении этого слова, что он представляет собой нечто гораздо более значительное... Откровенно признаюсь, что я, в сущности, не знаю, что такое религия, но и наша мать тоже не знает, хотя вся ее жизненная сила в религии. То же с братом. Ему пора разоблачить самого себя, а он все прячется. Потому-то я и злюсь», — она рассмеялась и, приподняв худощавые плечи, наклонилась ко мне, ну точь-в-точь как ее брат, когда он насильственно преодолевал уныние. «Просто смешно! Я, как Лева, все говорю вокруг да около, а то, что я хочу сказать, вовсе не так сложно, только надо иметь смелость это высказать». Она опять с минуту помолчала, а затем с очень серьезным лицом, впиваясь в меня взглядом, сказала: «Мой брат мог бы воскресить в наш век истинную веру, а он... а он...»⁵⁹.

Вот именно этот заказ Фани Исааковны Ловцкой (Шварцман), по видимому, и исполнил Штейнберг в своих воспоминаниях. Аналогичную интерпретацию позднего Шестова и тоже, разумеется, не без подачи своей жены, впоследствии представил и Г. Л. Ловцкий в своей статье к 100-летию философа. Он писал в ней: «Спасти мир могут только праведники, “живые верой”, “искатели Господа”. Они отведут карающую десницу Саваофа от грешного мира. Наш заступник пред престолом Всевышнего — Лев Шварцман-Шестов. Он, праведный, живет и будет жить в наших сердцах и умах, сильный мышлением веры: он пробудил в нас “жажду слушать слова Господни»⁶⁰.

⁵⁸ Штейнберг А. Друзья моих ранних лет. С. 244—245.

⁵⁹ Там же. С. 245—246. В 1936 году Ловцкие ездили вместе с Шестовым в Палестину, а в 1939-м переехали в Иерусалим.

⁶⁰ Ловцкий Г. Философ библейского откровения (К 100-летию со дня рождения Льва Шестова). С. 523. Статья эта, как и его воспоминания о Шестове,

Кстати сказать, тургеневские по происхождению псевдонимы были в конце XIX — начале XX веков в ходу. Так, например, свой псевдоним, уже из другого романа Тургенева, взял русский философ, экономист и публицист Владимир Александрович Базаров (наст. фамилия — Руднев; 1874—1939). Вполне возможно, что отчасти он сделал это по примеру Шестова⁶¹. По-видимому, произведения Тургенева вообще в течение едва ли не целого столетия после их создания были для русских литераторов настоящим ономастическим кладезем. Как напомнила мне Н. Ю. Грякалова, критик-«переваловец» Абрам Лежнев (наст. фамилия — Горелик; 1893—1938), скорее всего, взял псевдоним по фамилии одного из героев романа «Рудин», а арцыбашевского Санина (героя одноименного романа 1907 года), кажется, до сих пор так и не соотносят — и, по-видимому, напрасно — с его однофамильцем из тургеневских «Вешних вод». И это еще один аргумент в пользу предложенной нами гипотезы. Другой же, не менее важный, заключается в том, что любой разговор об истинном, тургеневском происхождении псевдонима Льва Шестова с его стороны и со стороны его близких был, очевидно, неудобен. В этом случае неминуемо пришлось бы рано или поздно затронуть факт незаконнорожденности обеих его дочерей. Вряд ли он имел какое-либо юридическое значение в 1920-е — 1930-е годы, когда семья жила во Франции. Однако упоминание его в те годы, когда дочери Шестова выходили замуж⁶², все равно влекло за собой явные моральные издержки. И поэтому вряд ли приходится удивляться тому, что никто из семьи либо не рассказывал никакой истории происхождения этого псевдонима, либо, если рассказ Штейнберга хотя бы в малейшей степени основателен, то высказывал самые фантастические ее версии.

публиковалась уже после смерти Ловцкого — по всей видимости, его женой (которая, возможно, была ее редактором, если не соавтором).

⁶¹ Базаров относился к Шестову со вниманием и, в частности, написал рецензию на одну из его первых книг (*Владимир Базаров. Апофеоз беспочвенности... или все-таки жажда почвы? (По поводу книги г. Шестова «Апофеоз беспочвенности») // Образование. 1905. № 11-12. С. 50—72 (см. также: Базаров В. На два фронта. 2-е изд. СПб., 1910. С. 99—122).*

⁶² *Баранова-Шестова Н. Л. Жизнь Льва Шестова. Т. 2. С. 270, 276.*

Л. Спроге (Латвия)

ВОКРУГ ОДНОГО ПСЕВДОНИМА: ЛИРИЧЕСКОЕ ПОСЛАНИЕ К. Д. БАЛЬМОНТА «АЛЕКСАНДРУ ЛИ» (ПЕРФИЛЬЕВУ)

Настоящий сюжет имеет по крайней мере два «истока»: поэтика псевдонима у «многоименного» автора, каким был Александр Михайлович Перфильев (1895, Чита – 1973, Мюнхен)¹, и рецепция имени и облика поэта, записанная символистом Константином Бальмонтом в 1925 году в лирическом послании, наиболее продуктивном лирическом жанре в русском символизме²:

¹ Ряд псевдонимов А. М. Перфильева (Рыбий глаз, Тонкая шпация, Шерри-Бренди, А. Тайгин, Д. Гантимуров, Алек-Сандр, а также криптонимы – А. Л., А. М. С. С-ль, А. П-в, А. П. и др. зафиксированы в: *Абызов Ю.* Русское печатное слово в Латвии 1917–1944 гг. / Библиографический справочник: в 4 частях // *Stanford Slavic Studies*. Stanford, 1991. Vol. 3. № 3. P. 237–258; *Шруба М.* Словарь псевдонимов Русского Зарубежья в Европе (1917–1945). М., 2018. С. 260–261. Наиболее частотный псевдоним – Ли, которым поэт подписал (как и в последующих рижских изданиях) свой первый поэтический сборник, вышедший в Риге «Снежная месса» (1925), и изрядное количество публикаций в рижской периодике. «Ли» не следует путать с одновременно сотрудничавшим в рижских изданиях поэтом-сатириком, автором скетчей Лери (В. В. Клопотовским); он иногда ставил под публикацией вместо своего основного псевдонима две литеры: Л.-И., которые в слитном произнесении можно было уподобить литературному имени Перфильева, а также – и с другим Ли: Leo Ly – Л. Ю. Король-Пурашевичем.

² А. В. Лавров, исследуя возрождение жанра дружеского послания в поэтической культуре символизма, приводит краткую историю его развития в европейской словесной культуре с античного времени через латинскую поэзию Средневековья и Возрождения, через классическую и романтическую эпохи в России и практическое его исчезновение из стихового репертуара во второй половине XIX века: «Реанимация стихотворных посланий у символистов – явление глубоко закономерное, вытекающее из осознания – или, по крайней мере, ощущения – специфики своего литературно-

Александрю Ли

Когда я с Лохвицкой, с красивой Миррой, где-то,
Когда-то счастлив был, один, вдвоем, вдали,
Она сказала мне: «Ты любишь? Мысль поэта?
Но не мечта ли все? Ты вправду любишь ли?»³

И так подчеркнуто, так нежно нарочито
Звучало это Ли от близких уст к устам,
Что будто бы к реке склоняла лик ракита,
И этот возглас жив, я с милой где-то там.

Потом я перепел бессмертный стих Эдгара —
О, стих Эдгара По — и Аннабель в нем Ли —
Моя душа жила в сверканиях пожара,
Я жил, страдал, спешил, и мысли сердце жгли...

«Ты любишь ли?» себя я спрашивал повсюду,
Когда в глаза мои из близких глаз огонь
Струился, жег меня, я причащался чуду,
И прикасался там, где шепот был: «Не тронь!»

Потом я прочитал жестокий сказ Китая,
Китайку звали Си, Китайца имя Ли,
В двоих была любовь бессмертно-золотая,
Любовью победить весь мрак они могли.

Потом я прожил жизнь, и вовсе не заметил,
Как в небе облака, десятки лет прошли.
Опять в изгнании. Опять я мудр и светел.
И мне поет свой стих поэт, чье имя Ли.

го направления <...> — в расширении сферы эстетического <...>. Явно или латентно сказывавшаяся эстетическая, игровая составляющая в бытовом укладе, в психологии личных взаимоотношений, в идеологических манифестациях побуждала к поиску внешних форм, которые способны были воплотить эти особенности художественного самосознания и творческого поведения. Сочинение стихотворных посланий, в которых сочетались задачи коммуникационно-прагматические и эстетические, установки и нормы эпистолярного жанра с критериями, которым необходимо должно соответствовать поэтическое произведение, представляли собой одну из таких наглядных форм» (Лаэров А. В. Дружеские послания Вяч. Иванова и Юрия Верховского // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; Москва, 2003. С. 194).

³ Подчеркнуто Бальмонтом.

Благодарю судьбу. Я вечно с звуком нежным.
 В моих морях всегда крылаты корабли.
 Весь в беспредельном я, в бездонном и в безбрежном
 В чужом — на Родине я с Александром Ли.

Париж 1925.

2 апреля.

Ночь.

К. Бальмонт⁴

Лирическое послание, близкое по природе к таким жанрам как посвящение, мадригал, эпиграма, эпистола, панегирик, эпитафия, нередко представляет собой «стихи на случай». Они отмечены, как правило, авторской маркировкой и соотносимы с игровой чертой так называемого дружеского стихотворства. Таким образом, диалогический текст, ориентированный на определенного адресата, вербально обозначенного, обуславливается маркировкой имени, то есть ономастическим пространством культурного фона. В приведенном послании «обыгрывается» не столько личность поэта Перфильева, сколько один из его псевдонимов, начинающийся с сонорного *Л*, который еще на рубеже XIX—XX веков был фонетически закреплен Бальмонтом в качестве аллитерационной версии своего «нового почерка» символической поэзии, где проявилось его открытие «новых сочетаний мыслей, красок и звуков», о чем он провозглашал в своем манифесте⁵ и в стихотворении с характерным названием «Песня без слов»: «Ландыши, лютики. Ласки любовные. / Ласточки лепет. Лобзанье лучей. / Лес зеленеющий. Луг расцветающий...»⁶. Сам Бальмонт как лирический адресат в ряду ранних лирических посланий его современников сливался с лирическим «Я» Бальмонта, являясь по сути его двойником. В посланиях Мирры Лохвицкой, Юргиса Балтрушайтиса и др. прослеживается явная установка на мифопоэтизм многочисленных текстов Бальмонта, где присутствует маркировка «лунарных» мотивов с характерной актуализацией *Л* (ср.: у Балтрушайтиса гендерную персонификацию Рыцаря поэта, влюбленного в Даму-Луну: «Час закатный — час прозренья / В тайну Божьей глубины... / Полный тонкого волненья, / Лунный Ры-

⁴ Факсимильный текст этого послания был дважды опубликован в рижских журналах: Наш огонек. 1925. № 25. С. 5; Новый путь. 1943. № 3. С. 12.

⁵ Бальмонт К. Горные вершины. Сборник статей. Книга первая. М., 1904. С. 94—95.

⁶ Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 90. (Библиотека поэта. Большая серия).

царь ждет Луны»)⁷. Через «лунарный» бальмонтровский антураж Балтрушайтис актуализирует авторское *sredo* «Горящих зданий»: «Мир должен быть оправдан весь, // Чтоб можно было жить!»⁸, повторяя эту сентенцию поэта в следующей парафразе своей первой книги:

В поздний час, не помня боли,
Я брожу в пустынном поле, в чуткой лунной тишине...
Средь дремоты беспредельной
Молкнет трепет мой отдельный
И оправдан мир во мне!⁹

Псалом «Восхваление Луны» Бальмонт подписал псевдонимом *Лионель*, что послужило новым импульсом для его современников в «авторизации» мотива Луны и в воплощении лунарных сюжетов (см. подражания и переводы хотя бы такого произведения как «Чары месяца. Медленные строки»)¹⁰. Тематизация бальмонтовского мотива проявилась в лирике близкой поэту во всех отношениях поэтессы Мирры Лохвицкой, которая в посвященном ему стихотворении «Лионель» акцентировала «лунарный» субстрат персонажа с перечнем его лирических мотивов:

Лионель, мой милый брат,
Любит меркнувший закат,
Ловит бледные следы
Пролетающей звезды.

Жадно пьет его душа
Тихий шорох камыша,
Крики чаек, плеск волны,
Вздохи «вольной тишины».

Лионель, любимец мой,
Днем бесстрастный и немой,

⁷ Балтрушайтис Ю. Земные ступени. Элегии, песни, поэмы. М., 1911. С. 99.

⁸ Бальмонт К. Горящие здания. Лирика современной души. 1899. Осень. М., 1900. С. 348.

⁹ Балтрушайтис Ю. Земные ступени. Элегии, песни, поэмы. С. 101–102.

¹⁰ См.: *Спроге Л. Viktors Eglītis, Valērijs Brjusovs, Konstantīns Valmonts: функция «чужого слова» в переводном тексте // «Я» и «другой», свое и чужое в культуре Эстонии / Сб. статей. М., 2015. С. 165–175.*

Оживает в мгле ночной
С лунным светом и со мной¹¹.

Имя *Ли-оне-ль* с двумя мягкими согласными в начале и в конце семантизирует определенные характеристики, повторение аллитерационных — «звуковых» — перечней, отразившихся в персонификациях как автора, так и текста, и фонетическая образность последнего не могла не сказаться на жанровом репертуаре поздних посланий Бальмонта.

Известно, что Бальмонт в своих посланиях, адресованных друзьям, возлюбленным и близким творческим личностям из истории мировой культуры, нередко концентрировался не на их образах, а описывал в мадригальной стилистике самого себя. Л. Флейшман приводит пример такого опуса, опубликованного за подписью «Д. Бален» в «Последних новостях» в 1927 году, где и адресатом послания, и его автором было одно и то же лицо — Константин Бальмонт: «Стихотворение включает в себя сжатый обзор всего его прошлого творчества и краткую характеристику черт, которые составляют высшую его ценность. <...> Понятно, почему для напечатания панегирика автору надо было прибегнуть к псевдониму. <...> Индивидуальные черты Бальмонта настолько выпукло выражены в самой ткани эпистолы “Балена”, что трудно было бы ее назвать мистификацией. Ее можно сопоставить с рядом других случаев его “саморекламы”, закамуфлированной псевдонимом “Мстислав”, под которым различные “интервью” с ним, статьи о нем и его стихи во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов появлялись, главным образом, в газетах “Сегодня” и “Россия и славянство”»¹².

Приведенное выше послание имеет конкретного адресата, указанного в заглавии стихотворения. Вместе с тем из семи катренов, где метр — шестистопный ямб с чередованием женских и мужских рифм, Александру Ли «отдано» лишь пять последних стихов, хотя последовательно происходит величание его литературного имени, настолько близкого адресанту, что он начинает «нанизывать» звуки «*ли*», показывая, как из частицы, усиливающей вопросительные пассажи, возникает то начало имени *Лионель* (отсюда — отсылка к «красивой Мирре»,

¹¹ Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972. С. 624—625. (Библиотека поэта. Большая серия).

¹² Флейшман Л. Неизвестный стихотворный «автопортрет» Бальмонта // На рубеже двух столетий / Сб. в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М., С. 745, 749.

посвятившей ему «величальное» послание), то автономное «нежно нарочитое» имя Ли из «бессмертного стиха Эдгара» — «Аннабель Ли», «перепетого» Бальмонтом.¹³ Четвертый катрен живописует сферу страсти и экстаза, но не героя, а автора текста, вопрошающего себя: «Ты любишь ли?» В пятом четверостишии упоминается «баллада влюбленных бабочек» — «жестокий сказ Китая» о Си и Ли в авторской транскрипции китайских имен, затем тема повторного изгойства и лишь в последнем стихе шестого катрена речь заходит о поэте Ли, поющего свой стих поэту Бальмонту.

Характерно, что в сонете Вяч. Иванова (почти ровесника поэта), адресованном К. Бальмонту в 1911 году, уже были заданы смыслы, позднее повторенные поэтами Зарубежья. Один из доминирующих мотивов — изгнанничество:

Страны чужой волшебный горизонт
Его томил... Изгнанника злосчастье —
Твой рок!

И — повторенная Ивановым тема Лионеля, вбирающая раннюю образность самого Бальмонта и Мирры Лохвицкой:

И твой — пловца отважный хмель!
О, кто из нас в лирические бури
Бросался наг, как нежный Лионель?
Любовника луны, дитя лазури,
Твоя любовь свела в кромешный ад —
А ты нам пел «Зеленый Вертоград»¹⁴.

В рижских повременных изданиях Бальмонт публиковался с 1921 года, в это же время он становится постоянным сотрудником газеты «Сегодня», где год спустя свои «Случайные заметки» опубликовал и А. Ли¹⁵. С началом выхода в июне 1922 года газеты «Маяк» Александр Ли выступает в ней с рецензией на сборник рассказов А. Куприна, К. Бальмонта, Л. Кормчего под общим заглавием «Шепоты сумерек», где есть несколько строк о рассказах-новеллах Бальмон-

¹³ Вероятно, повторяющиеся рифмы в переводе «приморской земли»: «Аннабель-Ли» отчасти стали ассоциативным знаком локуса, где обитал адресат послания — в Латвии = приморской земле.

¹⁴ *Иванов Вяч.* К. Бальмонту. Сонет // Константин Бальмонт глазами современников. СПб., 2013. С. 634.

¹⁵ *Ли.* Случайные заметки // Сегодня. 1922. 15 окт. № 233. С. 5.

та: «Все близкое, наболевшее и жуткое... чувствуется эта жуть <...> в рассказе Бальмонта о борьбе “белой и красной кости”. <...> Кто из нас не пережил этого “сапога хама”, давящего цветы и хрупкий фарфор? И разве жизнь наша не так же разбита, как эта маленькая музыкальная шкатулочка, брошенная безжалостно о камин?»¹⁶

С ноября 1924 года в Риге начинает выходить еженедельный художественно-литературный журнал «Наш огонек» под редакцией В. Гадалина (В. Васильева), на чей зов сотрудничать с изданием откликнулся К. Бальмонт, который в № 17 за 1925 год посвятил ему стихотворение «Наш путь, и посох наш, печален... В. В. Васильеву-Гадалину» вместе со своей фотографией и надписью под ней: «Нашему “Огоньку” в Прибалтике», а в № 25 того же года анализируемое послание «Александр Ли». В 1925 году Бальмонт отмечает 40-летие своей литературной деятельности (анонс в № 6 журнала), по этому случаю А. Ли в № 12 публикует «К. Д. Бальмонту. В связи с юбилеем». Примечательно, что в это же время отмечается 10-летие литературной деятельности Перфильева, и редактор журнала выступает с юбилейным очерком «Александр Ли», помещая справа копию с портрета А. Михайловского; текст заключается «оправданием» на фоне 40-летнего юбилея Бальмонта не столь значительной даты в жизни рижского поэта: «8 февраля исполняется 10 лет литературной деятельности Александра Михайловича. Может быть, некоторые скажут, что слишком мал еще пройденный поэтом путь, чтобы его отмечать, но нельзя забывать того, что эти десять лет являются самыми тяжелыми и кошмарными годами; ныне каждый прожитый год является чуть ли не пяти годам нормального, мирного времени. За эти годы человечество так состарилось, что необходимо отметить 10-летие поэта»¹⁷. За несколько месяцев до юбилея в рижском издательстве «Пресса» вышел первый сборник стихов А. Ли «Снежная месса» (на титуле: 1925). Среди позитивных откликов рижского «Вечернего времени» и парижских «Дней» рецензия Бальмонта отличается более профессиональной и доброжелательной оценкой¹⁸,

¹⁶ Александр Ли. Новые книги. А. Куприн, К. Бальмонт, Л. Кормчий. Шепоты сумерек. «Миниатюрная библиотека» // Маяк. Русская общественно-политическая газета. Рига. 1922. № 26. С. 3.

¹⁷ Гадалин В. Александр Ли (А. М. Перфильев) // Наш огонек. 1925. 7 февр. № 6. С. 11.

¹⁸ «Здесь, в книжке этой, чувствуется влияние Блока — не только в мотиве снега и “серебряной мглы”, но и в общем подборе звуков, слов, настроений.

а в письме от 27 октября 1924 года к своей возлюбленной, княгине Дагмар Шаховской, есть упоминание о «Снежной мессе»: «Посылаю Тебе стихи Ал<ександ>ра Ли. Мне кое-что довольно нравится, а “Подснежники” вовсе хороши. Если Тебе понравится, можешь не возвращать»¹⁹. Речь идет о следующем стихотворении:

Распустились первые подснежники,
Набухают почки тополей.
Только мы, бродяги-зарубежники,
Не прильнем к груди родных полей.

И напрасно Солнца песней пьяною
Подарит нас май чужой страны —
Мы навек с Царевой-Несмеяною
Кровью многих лет обручены...

С тою самой грустною Царевною
В кумаче, с распущенной косой,

И здесь заметна довольно успешная борьба за поэтичность: не всегда, но местами происходит преодоление прозы. Есть свежесть в рифмах и словесных узорах; едва ли законно слово *верига*, но в общем не нарушены законы языка. Среди стихотворений есть такие, которые не возвышаются над столбцами газеты и не запечатлены истинной вдохновенностью. Однако, взятая в целом, книга подкупает своим искреннем тоном и выдержана в стиле подлинного лиризма и элегизма. Явственна тема России, и очень оригинален ее образ как странницы-богомолки, которая “несется в расплавленном времени на чужом огне-красном коне... под ногами коня растилается смятых нив золотая парча”. “Кто нагнал богомолку убогую, вставил лапти ее в стремя? Инокину, начетницу строгую, кто посмел напоить допьяна?” И щемит сердце испытываемая “бродягами-зарубежниками” грусть “чужих очагов”. Очень убедительна и привлекательна в стихах претворенная любовь к детям, тоска по детям, по этой маленькой Лийке, от которой осталась опустевшая колыбель. “Снежная месса” — это звучит уже литературно, но содержание книги гораздо проще и вызывает больше доверия, чем ее заглавие. И свое сочувствие отдает читатель тому герою стихотворений, кто в зимний вечер, в зимний ветер говорит о себе: “Я вздохну и тихо, тихо лягу под фонарь, на Божий пуховик...”» (*Бальмонт К. Александр Ли. Снежная месс. Стихи. Изд-во «Пресса». Рига, 1924—1925 // Последние новости. 1925. № 1421*).

¹⁹ «Мы встретимся в солнечном луче»: Письма Константина Бальмонта к Дагмар Шаховской 1920—1926 / Вступит. статья, публ., сост., примеч. Р. Бёрда, Ф. Черкасовой. М., 2014. С. 534.

Что проходит русской деревней,
И скорбит над каждой полосой.

Видно, надо выполнить завет
Нам, не снесшим тяжести Креста:
У людей, отвергнувших Распятие,
Побираться Именем Христа²⁰.

Оппозиция «чужих очагов» и «родимой земли», отмеченная рецензентом, по сути становится смысловой формулой ответного послания Перфильева. В связи со смертью К. Бальмонта в декабре 1942 года он публикует некролог и стихотворение «Весенний вскрик. К. Бальмонту», в котором «обыгрывает» частицу *ли*, как бы припоминая и повторяя фрагменты текста 1925 года. В каждом из трех катренов частица *ли*, отражая риторику бальмонтовского послания, употребляется в функции усиления вопросительных конструкций:

Долго ли? Близко ли? Верно ли? Надо ли?
Будет ли? Хватит ли сердца в груди?
Помню, как листья осенние падали,
Знаю, что осень опять впереди.

Долго ли будет весеннее зарево?
Близко ли то, что желаннее мне?
Верно ли вспыхнет над пропастью марево?
Надо ли быть мне в том яром огне?

Будет ли миг? Изойду ли из ада я?
Хватит ли сердца для жизни живой, —
Так, чтоб, на землю родимую падая,
Слушал я колокол мой вечевой?²¹

В финале послания 1925 года мотив «в чужом — на Родине я с Александром Ли» дополнен Перфильевым в завершающих строках некролога, когда он приводит свидетельство из письма: «В дружеской переписке с автором этих строк, К<онстантин> Б<альмонт>, упоминаю о родине, написал: “Верю в то, что Россия в предельный час не изменит, изменить не может”»²².

²⁰ Александр Ли. Снежная Месса. Стихи. Рига: издательство Пресса, [1925]. С. 34.

²¹ Перфильев А. К. Д. Бальмонт (1967-1942) // Новый путь. Рига, 1943. 1 февр. № 3. С. 12.

²² Там же.

Е. И. Колесникова

РЕЛИГИОЗНЫЕ ПАЛИМПСЕСТЫ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

П А. Флоренский в переписке с Андреем Белым предупреждал о необходимости различать внешне схожие слова и формулы, употребляемые в православии и в других религиозно-философских направлениях, к примеру, в антропософии. Возможно, подчеркивал он, совершенно нехристианское толкование традиционных православных формул¹. Эти мысли отражают след религиозной деформации рубежа веков, тесно связанной с модернистской ревизией картины мира. Если выделять доминанту духовного контекста эпохи, то можно говорить о теософском направлении, наиболее полно его отражающем и сделавшем попытку свести воедино поиски новой религии с новыми научными и техническими достижениями. В данной статье термин «теософская» употребляется во избежание более детальной конкретизации источников, которые теософия синтезировала путем контаминации последних научных достижений с элементами как традиционных религий, так и с примесью пифагорейской мистики, неоплатонизма, манихейства, ведических и буддистских учений, масонства и дала в начале XX века толчок к разного рода философско-космогоническим изысканиям, которые, в свою очередь, оставили след в художественной культуре (символизм, футуризм, биокосмизм и др.)². Для теософии не принципиальным был вопрос о первичности духа или материи, здесь соседствовали как идеалистические, так и материалистические тенденции. Причем нетеистические направления (бого-

¹ Из наследия П. А. Флоренского. К истории отношений с Андреем Белым // Контекст-1991. М., 1991. С. 18.

² Подобное толкование теософии см.: *Бычихина Л. В.* Теософия как мировоззренческая позиция // Вестник Российской академии наук. 1992. Т. 62. № 6. С. 78–87; *Кряжева-Карцева Е. В.* Теософия и ее судьба в России в начале XX в. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2003. № 2. С. 173–183.

строительство и др.) были столь же религиозно окрашенными, как и теистические.

В текстах А. Платонова многие религиозные высказывания остаются непроясненными, что породило в платоноведении поверхностное их восприятие и попытки назвать писателя христианским художником без должного на то основания. Это глубоко спорное мнение стало важной научной проблемой и нуждается в разрешении. В связи с этим в статье анализируются основные религиозные идеи, представленные в творчестве Платонова, и предлагается их религиоведческая (при необходимости — богословская) интерпретация.

В ткань текстов писателя нередко вплетены цитаты из молитв, функционирующие на разных художественных уровнях. Встречается христианская лексика в заглавиях произведений. Например, название рассказа и наброска к пьесе «Взыскание погибших» восходит к названию одной из богородичных икон, а «Сокровенный человек» — к часто встречающемуся в церковных текстах словосочетанию (например, «...сокровенная человек яве предведый...»³). Многие религиозные знаки присутствуют в бытовых картинах повседневной жизни платоновских персонажей. Так, герой наброска к повести «Предисловие» демонстрирует знание практики почитания святых, вспоминая, что Николай Угодник Мирликийский покровительствует узникам; в рассказе «Третий сын» семьей устраивается панихида по умершей матери и т. д. Правда, как правило, обрядовая сторона реальности в произведениях Платонова представлена в некоем универсальном виде, где христианство соседствует с язычеством. Например, герои рассказа «Родина электричества» устраивают крестный ход во время засухи. Но «среди лета, в июле месяце»⁴, когда он происходил, издревле традиционно устраивались и языческие аграрные моления о дожде — с 4 по 6 июля, с 15 по 18 июля⁵.

Однако хорошее знание религиозных канонов и фиксация библейских аллюзий и элементов догматических представлений не дает оснований рассматривать картину мира художника исключительно в русле христианства. Для подтверждения или опровержения такой позиции основные духовные составляющие творчества писателя нуждаются

³ Цитата из молитвы 5-й св. Василия Великого, включенной в повседневный перечень утренних православных молитв.

⁴ Платонов А. Родина электричества // Платонов А. Свежая вода из колодца. Кемерово, 1984. С. 27.

⁵ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1988. С. 657.

в соотношении их хотя бы с самыми общими догматическими чертами христианского вероучения. Модель отпадения человека от мира у Платонова взята из Священного Писания. Основные этапы взаимоотношений человека и природы писатель корректирует сообразно собственным представлениям: изначальное всеобщее единство, затем отпадение человека из-за появления у него сознания смертности и потребности «объяснения и понимания мира и жизни»⁶ и как выход из тупика — труд и борьба во имя обретения утраченного единства. Здесь очевидны аналогии с изгнанием человека из рая и стремлением обрести спасение как утраченную гармонию. Но инструментарий для достижения конечной цели — совершенно отличный от христианского.

В 1920-е годы (период работы над былями и хрониками, предшествующими повести «Котлован») размышления художника о принципиальном противостоянии человека и мира затрагивают уже не только природу, но и социальное устройство. «Обостряется ощущение чужеродности как природного, так и социального мира человеку, их трагической разъединенности»⁷. Для Платонова в несовершенстве мира лежит одна из основных причин ревизии традиционной веры. «Я не чувствую больше прелести творения...»⁸, — говорит поп в повести «Котлован». Сходные мысли звучат в поэтическом творчестве Платонова:

— Какая ж это сумрачная сила,
 Таким нагим пустила меня в путь?
 Наверно та, что и долины рыла,
 Что звездам не дает и ночью отдохнуть
 («Северный отдых»)⁹.

При том что несовершенная природа представляется писателю врагом, он ощущает себя в гармонии с социальными изменениями, происходящими в стране, их необходимость не подвергается сомнению.

В программной статье «Новое Евангелие» писатель выступает за изменение природы: «первая заповедь <...> — уничтожь природу та-

⁶ Платонов А. О любви // Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 176.

⁷ Дмитровская М. А. Эволюция понятий «истина» и «смысл» в творчестве А. Платонова // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995. С. 73.

⁸ Платонов А. Котлован. СПб., 2000. С. 81.

⁹ Платонов А. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика. М., 1999. С. 554.

кую, какая она есть. Первый шаг для исполнения этой заповеди есть борьба»¹⁰. Эта же мысль неоднократно повторяется в его стихах:

Мы в мир пришли окончить белый свет,
Разбить вселенной страшный слепок
(«Резцом эпох и молотом времен»)¹¹.

Исходя из подобных высказываний можно сделать вывод, что Платонов всерьез относится к реальности мира (что отдаляет его от необуддистских тенденций русской теософии) несмотря на то, что реальность эта враждебна. Пантеистичные по сути строки «я родня траве и зверю и сгорающей звезде»¹² соседствуют с прямо противоположными по смыслу:

И будет день — иссякнет Млечный Путь,
Мир истомленный мертвым упадет,
Глубоко человек ему вонзится в грудь —
И первый раз в то утро солнце не взойдет
(«Конец света»)¹³.

В это время природа предстает как нечто однозначно враждебное и устрашающее, что необходимо сломить и победить, но в то же время и как нечто глобально определяющее все человеческое бытие¹⁴. Эти строки идут вразрез с пантеизмом. Подобное неприятие природы, чуждость ей человека свойственно гностицизму, полагающему, что смысл человеческого бытия состоит в бунте против вселенной.

Пантеистичная античность провозглашала гармонию человека со вселенной и призывала к служению ее целостности, вплоть до обожествления даже несовершенств бытия. Христианство же полагает, что вселенная создана для служения человеку, который лишь частью своей

¹⁰ Платонов А. Новое Евангелие // Платонов А. Собр. соч. М., 2004. Т. 1. Кн. 2. С. 192.

¹¹ Платонов А. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика. С. 553.

¹² Платонов А. Голубая глубина. Краснодар, 1922. С. 35.

¹³ Платонов А. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика. С. 551.

¹⁴ Тема «восстания на вселенную» рассмотрена в работах: Семенова С. Преобразование мира в поэзии 20-х годов // Семенова С. Преодоление трагедии. М., 1989; Дмитровская М. А. Эволюция понятий «истина» и «смысл» в творчестве А. Платонова // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995; Толстая Е. Натурфилософские темы у Платонова // Толстая Е. Мирпослеконца. М., 2002. С. 338.

включен в мир, а другая часть его — надмирна. В этом христиане соприкасаются с гностиками, также считающими человека надкосмичным. Но антикосмизм гностиков для христиан неприемлем в силу своей чрезмерности, проистекающей из понимания мира, природы как враждебной материи. Для христиан несовершенство мира не есть причина отказа от него. В христианской картине мира единственная причина этого несовершенства — человеческий первородный грех. Отсюда и главный объект борьбы для христианина — собственная искаженная природа и совершаемые грехи. Таким образом, восприятие Платоновым природного мира нельзя определить однозначно ни как пантеистичное, ни как гностичное, хотя элементы и той и другой системы взглядов присутствуют в его творчестве. Признание природы и общества материалом для будущего строительства сближает Платонова с богостроительством. А. В. Луначарский, его представитель, считал, что Бог есть человечество в высшей потенции, и что богостроители не ищут Бога, но осуществляют божественное строительство коллективной мощью человечества. «Строители» являлись значимой субъектной категорией всей религиозной философии начала XX века. Например, у Е. Блаватской в первой части («Космическая эволюция») трактата «Тайная доктрина» читаем: «Строители — есть истинные создатели Вселенной»¹⁵.

Обожествление самого процесса строительства, преобразования присутствует во многих произведениях Платонова — «Песчаной учительнице», «Чевенгуре», «Котловане» и др. Сама же возможность принятия преобразованного мира отдаляет Платонова от гностицизма. Но в любом случае исчезает теистичность. А этот факт, естественно, уже не оставляет места христианству, поскольку «философский теизм означает философскую концептуализацию существования и природы Бога как абсолютной, трансцендентной по отношению к миру духовно-личностной действительности, выступающей как безусловный источник всего небожественного сущего и сохраняющей действенное присутствие в мире...»¹⁶.

Вследствие того, что вертикаль заменена горизонталью, платоновские герои не видят иного способа познания себя и мира, кроме как попробовать жить чужой, параллельной жизнью в той же природной плоскости. «Простая мысль жить своей жизнью, попробую сначала

¹⁵ Блаватская Е. Тайная доктрина. М., 2000. С. 112.

¹⁶ Кимелев Ю. А. Философский теизм. Типология современных форм. М., 1993. С. 5.

воображать чужую жизнь, а потом жить чужою душою»¹⁷; «каждый живет не своей душой, а чужой, воображением (один — Лермонтов, другой — Петр I, третий — бог, 4 — etc.)»¹⁸.

Как попытку вообразить «чужую жизнь» можно расценить немотивированный, на первый взгляд, поступок героя «Счастливой Москвы» Сарториуса, который покупает на рынке документы некоего Груняхина и пытается жить его жизнью. В стремлении познать чужую жизнь видится попытка познать природу индивидуальности и выявить характер межчеловеческих связей. Об актуальности для художника этой темы свидетельствует зафиксированное в записных книжках название неизвестного романа «Другой человек». «Это и есть новая любовь между людьми — сквозь души других»¹⁹. «Есть тонкая, вероятно электромагнитной природы, материя, которая нас — людей — связывает воедино, в “коммунизм” от века, и это в тягость, задача в том, чтобы уйти из пределов действия этой силы, а не в том, чтобы развить ее»²⁰.

Несмотря на поиски индивидуальности, попытки вырваться за пределы природной («электромагнитной») связи, понятие личности здесь стирается, приближаясь ко взглядам Елены Блаватской, которая полагала, что лишь в не-бытии Личностью и накоплением заслуг многочисленными существованиями человек освобождается от личного существования. И только так становится единым с Абсолютом. Мир, божество и человек объявляются едиными. В православии личность и межчеловеческое единение не вступают в противоречие друг с другом, если принять во внимание такую категорию, как соборность, предполагающую единение личностей в лоне церкви, что немислимо при отсутствии Абсолюта. В приведенном эпизоде наблюдаем переосмысление как теософской, идущей от восточных религий идеи переселения душ (переосмысления, поскольку тело все-таки остается прежним), так и христианского понятия метанойи, перемены ума, которое наступает в результате таинства покаяния. Актом подмены Сарториусом Груняхина исчерпывается познание как себя, так и другого человека²¹.

¹⁷ Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М. 2000. С. 158.

¹⁸ Там же. С. 159.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Об эволюции платоновского отношения к другому человеческому «я» через рассмотрение проблемы познания мира см.: *Дмитровская М. А.* Эволюция понятий «истина» и «смысл» в творчестве А. Платонова. С. 77.

Рассмотренный аспект тесно переплетается с мотивом «нового человека», звучащем во многих произведениях Платонова с самого начала 1920-х годов²². «Другой человек» и «новый человек» Платонова есть аллюзия на возрожденного в таинстве покаяния христианского человека, но не есть он как таковой. Отсюда неизбежный элемент иронии в стилистике текста.

В 1930-е годы отчетливо прозвучит отказ художника от поисков общности «в веществе тела другого», от попыток поменять оболочку собственного тела и утвердится мысль о том, что «помощь придет лишь от другого человека»²³.

Но жизнь для нас хорошая подруга,
И первый друг — сокровище мое
(«Бегство»)²⁴.

Писатель делает шаг в сторону традиционных представлений если не о соборности, то об общинности, предлагая «выходы в совершенно новую <...> область любви к ближнему, интересе к частной человеческой жизни»²⁵. Подобная постановка проблемы межчеловеческих отношений не оставляет почвы для буддистских и необуддистских толкований, поскольку буддистская ментальность ставит под сомнение само существование любого человека как самостоятельной субстанции, следовательно, бессмысленно ждать от «другого человека» помощи, как и любых других действий.

В плане отношения к миру происходит новый уровень его принятия, платоновский герой больше не воюет со вселенной, живет вне идеологических догм, стараясь гармонично существовать в обыденной жизни «среди животных и растений».

Стоит, похилилась избенка,
Задумался дед на пеньке,
Жует и жует лошаденка,
И дремлет арбуз на песке
(«Как тополи в тихие ночи»)²⁶.

²² См. об этом подробнее: Яблоков Е. А. На берегу неба. (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). СПб., 2001. С. 245–246.

²³ Платонов А. Джан // Платонов А. Избранные произведения М., 1983. С. 651.

²⁴ Платонов А. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика. С. 561.

²⁵ Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Helsinki, 2000. С. 8.

²⁶ Платонов А. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика. С. 543.

В христианской картине мира существует представление, согласно которому для мертвых живые — меньшие братья. Словосочетание в таком виде носит достаточно устойчивый характер. Это отголосок соборной общности: люди как «братья и сестры» между собой и дети по отношению к единому Отцу. Можно схематично проследить последовательность, в которой происходило изменение этого выражения, отражавшее смещение связей в вертикали живые / мертвые. Классическая литература XIX века выделила из церковного лексикона и прочно закрепила понятие братства лишь за земной частью людского сообщества, сделав акцент на родственно-социальных связях. «Я брат твой!», — воскликнет герой Гоголя. Разовьет тему братства Достоевский. То есть вслед за фразеологией Великой французской революции будет предложена горизонталь, ставящая трансцендентное для христиан понятие братства в синонимический ряд с социальной свободой и равенством. «Стае европейских и американских капиталистов будет противопоставлено красное братство рабочих — Интернационал. Против кулака поднят кулак же. Против свинца пущена сталь»²⁷.

В России начала XX века на волне увлечений пантеизмом и неоязычеством обозначилось стремление к некоей природной общности, началось осознание неразрывных связей всего живого на земле. И выражение «братья наши меньшие» вновь актуализируется в том смысле, в каком его употреблял св. Франциск Ассизский (1181—1226)²⁸, приобретает устойчивый характер, но это уже не обращение мертвых к живым, а людей к животным.

В заглавие рассказа «Среди животных и растений» Платонов вынес фразу Аристотеля из труда Плутарха «О счастье и доблести Александра», о том, как надо вести себя с различными народами: с эллинами как вождем, а с варварами как деспотом, чтобы о первых заботился как о друзьях и близких, а вторых использовал как «животных или растения»²⁹.

Для Платонова в заглавии рассказа «Среди животных и растений» заложено несколько смыслов. В данном случае актуально обозначение некоего братского сообщества человеческого, животного и растительного мира («я родня траве и зверю»), т. е. натурфилософский пласт, не

²⁷ Платонов А. Рабочее братство // Платонов А. Собр. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 42.

²⁸ Благодарю Е. А. Яблокова за указание на этот факт.

²⁹ См. об этом: Колесникова Е. И. Рукописное наследие А. Платонова в Пушкинском Доме // Творчество Андрея Платонова. Материалы и исследование. <Кн. 1>. СПб, 1995. С. 220.

случайно один из вариантов заглавия — «Жизнь в семействе». Таким образом, Платонов прочно закрепляет место живых в природной плоскости, лишая их как единения с умершими через понятие церковной соборности, так и самого загробного мира.

Это расхождение с христианством показательно выражается через сопоставительный анализ военного рассказа «Взыскание погибших» и пьесы «Молчание. На могиле отца» (1946) с эссе православного святителя Игнатия Брянчанинова «Голос из вечности (Дума на могиле)». В заглавии рассказа вынесено название богородичной иконы. Но Платонов сразу же задает свой аспект восприятия данного выражения — рассказу предпослан эпиграф — «"Из бездны зываю". Слова мертвых». «Бездна», согласно одному из значений, указанных в словаре В. И. Даля, — преисподняя. Мертвые зывают из преисподней к живым и «взыскивают» с них за свою смерть. У Платонова есть строчка в стихах: «Мертвый жизни не простит»³⁰. По православным канонам воскресение акт безусловный и произойдет независимо от людей. Живые могут молиться за мертвых о спасении, что не равнозначно воскресению.

Древнерусское слово «взыскивать» имеет первоначальное значение «находить, спасать», и именно эта семантика и заложена в название иконы. В рассказе путем включения эпиграфа слово «взыскать» приобретает сугубо современное значение — «востребовать». Итак, мертвые требуют с живых во имя справедливости сохранить о них память как одно из условий будущего возможного воскресения. Несмотря на то, что мертвые находятся в бездне, они просят не о спасении, а о памяти с целью воскресения.

Для христианства предпочтительно сохранение тел в целостности, т. е. погребение в землю, а не кремация. Но принципиальным это условие не является. Для Платонова же (идушего в данном случае в русле идей «общего дела» Н. Федорова) целостность тел имеет одно из важнейших условий для последующего воскресения. Отсюда — описание в рассказе наезда танка на могилу с телами мертвых. Трагичность этого момента осознается ничуть не меньше, чем сам факт смерти детей, поскольку смерть для Платонова хоть и трагична, но не носит характер окончательности, но уничтожение одного из необходимых условий для воскрешения мертвых — это трагедия окончательная, безвыходная. В довершение всего гибнет и мать, к которой обраща-

³⁰ Платонов А. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика. С. 540.

лись дети с просьбой помнить их. То есть исчезает еще одно условие воскрешения.

Тем самым слово «взыскание» обретает еще большую категоричность и обращено теперь ко всем людям. Оптимистическую ноту вносит появление над умершей матерью офицера, который обещает пронести о ней память дальше.

Таким образом, христианская цитата оказывается переосмысленной и введенной в контекст философско-мировоззренческих исканий художника.

Пьеса «Молчание. Голос отца» идейно соотносится с рассмотренным рассказом. Кроме того, и названием, и рядом художественных приемов, и проблематикой пьеса перекликается с миниатюрой православного святителя Игнатия Брянчанинова «Голос из вечности (Дума на могиле)». Ее заглавие почти дословно повторено в эпитафии к рассказу, а ключевой фрагмент («Вещаю одним молчанием. Молчание, тишина нерушимая до самой трубы воскресения»³¹) совпадает с другой частью заглавия пьесы «Молчание». Это не обязательно свидетельство цитации или хотя бы знакомства Платонова с духовной миниатюрой святителя. Сходство может быть обусловлено самой спецификой темы. И тогда можно говорить о цитации в более широком смысле, через мировоззренческую проблематику, за счет которой светский и духовный писатели обнаружили лексическую общность вплоть до совпадения отдельных строк.

Но эти совпадения лишь подчеркивают расхождение ключевых моментов во взглядах на воскресение мертвых. У Платонова мертвецы «взыскивают» с живых, они зависимы от них, от их действий, от глубины их памяти. Не случайно событийный конфликт на кладбище в пьесе Платонова разворачивается вокруг могил.

Последующая судьба мертвецов ставится в зависимость от отношения живых к их могилам. Главный герой старается сохранить могилы, его антиподы пытаются сровнять могилы и возвести на их месте парк культуры и отдыха. Согласно представлениям героя пьесы, мертвые нуждаются в памяти живых, что созвучно федоровским взглядам. Действия его оппонентов можно соотнести с языческими ритуалами, в центре которых «оказался страх, причем не страх перед смертью, а страх перед мертвым»³².

³¹ Св. *Брянчанинов И.* Голос из вечности (Дума на могиле). М., 1848. С. 149.

³² *Еремина В. И.* Ритуал и фольклор. Л., 1991. С. 40. Исследовательница суммирует наблюдения за эволюцией отношения к мертвым в язычестве.

Э. А. Сымонович объясняет подобным страхом страсть к разрушению погребений, имеющую магические цели, что якобы предохраняет живых от влияния умерших³³. В язычестве бытовали представления о мстительности мертвеца, который «не простит, а свое возьмет», что идет от ритуала жертвоприношений³⁴.

Повествователи в обоих произведениях исходят из осознания единства мира живых с миром мертвых. В христианстве выделяется логическое основание для такого единства — наличие для осознающего субъекта Бога, в котором живы все, признание определенного порядка вещей, при котором жизнь земная имеет естественное продолжение в мире загробном.

У Платонова живые герои не демонстрируют ощущения вышестоящего Абсолюта, благодаря которому они объединяются с умершими родственниками. Связь осознается материалистически, в природной линии — мертвые существуют в памяти живых, что является необходимым условием для последующего воскресения путем применения совершенных научных технологий неопределенно далекого будущего.

Заглавие «Голос отца» выводит текст на ассоциации и с исторической реальностью. В материалистическую эпоху сохранялось ощущение связи с мертвыми. Способы общения с ними исключали мистические формы, однако активно практиковались и не преследовались официальной идеологией. Отголоски подобной связи с мертвыми отразились во фразеологии XX века, касающейся общеизвестных личностей («Ленин и теперь живее всех живых»). И гигантский символ этого общения, символ общения с Голосом — это построенная в центре советского государства Могила-Трибуна. В Мавзолей шли «поговорить» с вождем. Советская литература сохранила много свидетельств подобных «разговоров с Лениным», особенно в поэзии.

Так осуществлялся непрерывный диалог. В пьесе Платонова зафиксирован момент разрыва между мирами. Отсюда — молчание. Молча-

Страх перед мертвыми — явление более раннее, чем почитание умерших предков, пришедшее с развитием земледелия. Ср.: «Мертвые, живущие под землей, имели над ней большую власть, чем земледelec, ходивший по ней с плугом. <...> Они превращались в своего рода хтонические божества» (Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963. С. 23). См. также: Веллецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978.

³³ См.: Сымонович Э. А. Магия и обряд погребения в черняховскую эпоху // Советская археология. 1963. № 1. С. 59.

³⁴ Еремина В. И. Ритуал и фольклор. С. 41.

ние — это угроза воскресению. Молчание у И. Брянчанинова — это лишь пауза, поскольку и живой, и мертвый апеллируют к Богу, общаются через него, поэтому их непосредственная связь может прерываться без угрозы для последующего воскресения. Но для платоновских героев молчание губительно — как только прерывается связь между живыми и мертвыми, в памяти перестает звучать Голос отца (под воздействием определенных обстоятельств, описанных в пьесе) или прерывается беседа погибших детей с матерью вследствие ее гибели в рассказе, так теряется достаточное основание для воскресения мертвых. Кульминация, наивысший трагедийный накал в пьесе приходится именно на разрыв в диалоге двух миров. Отсюда — вынесение данного понятия в заглавие.

Частое обращение Платонова к христианской лексике и проблематике зачастую оказывается лишь отправной точкой для дальнейшего духовного поиска. Так например, даже прямые разговоры писателя о Боге не дают оснований считать, что речь идет о традиционном христианском Боге. «Бог есть великий неудачник, — замечает Платонов в записной книжке. — Удачник тот, кто имеет в себе, *приобретает* какой-либо резкий глубокий недостаток, несовершенство этого мира. В этом и жизнь. А если лишь совершенство, то зачем, ты, черт, сюда явился?»³⁵ Как видим, для характеристики Бога Платонову необходимо наличие земных критериев, желательно отрицательных. В христианском же представлении Бог не содержит в себе качеств мира, Он неотмирен. Отказываясь от этого важнейшего положения, Платонов «низводит» Бога в мир, причем это «низведение» не тождественно христианскому понятию кенозиса, схождению Бога в мир. Христианский Бог относится к миру как Творец к творению, а не как его составная часть. У Бога есть своя сущность, и эта сущность не есть мир. Христианский Бог творит мир, а не превращается в него, не растворяется в нем. Христианский Бог есть личность, и это его качество защищает свободу человека и позволяет ему тоже быть личностью, свободно совершать свои поступки. И эта личностность или ипостасность человека и есть то, что до некоторой степени уподобляет человека Богу. Но никоим образом не наоборот. В русле господствующего в это время марксистского взгляда на Бога как на явление человеческого сознания, «фантастическое отражение человеческого бытия в человеческой голове»³⁶, Платонов в статье «О религии» отменяет ипостасность и лич-

³⁵ Платонов А. Записные книжки. С. 257.

³⁶ Энгельс Ф. Диалектика природы. М., 1982. С. 151.

ностность Бога, поскольку считает Его неразделимым с человеком: «Только человек — образ грядущего. Но что такое Бог, тайна... Это тоже человек, его же образ, но далеко отодвинутый им от себя. Человек долго шел к этому своему дальнему образу — и теперь дошел. Он сам теперь Бог, но не тайна, т. к. тайны самой для себя быть не может — себя знает каждый, в этом и есть разгадка жизни, ее свет. Непогасимое пламя — знание себя»³⁷.

В хронике «Впрок» и были «Григорий с Умственного хутора» встречается пародирование христианского личностного и ипостасного Бога. Травестируя тезис о Втором Пришествии Спасителя, писатель дает описание эпизода прихода в хутор бывшего кочегара электростанции, выдающего себя за Бога.

«Шел старик по земле, одетый в рядно, босой и торжественный. Борода, ясные очи и благодушие пожилого лица служили определенными признаками бога-отца³⁸. Вокруг косматых головных волос светилось ровное озарение. Увидев автомобиль, бог-отец выпустил из рук чернохвостого голубя, означавшего духа святого; голубь не хотел было улетать от кормильца, но Григорий дал воющий сигнал — и птица понеслась боком в даль. <...> В слободе заметили приближение того, кто явился во второй раз в мир человечества, и сторож зазвонил в главный колокол с малыми подголосками, произнося на них пасхальную службу. <...> Здесь божий свет снова потух. <...> Давай, я зажгу, — предложил Григорий, — ты будешь копать, должность потеряешь. Он заголил богу рядно, как юбку, пошарил по его груди, и свет [осветил] засиял. — У тебя зажимы на батарее ослабли, — тихо сообщил Григорий богу»³⁹.

Мастер на все руки Григорий воспринимает самозванца как такого же талантливого умельца, каковым является сам. Границы между ми-

³⁷ Платонов А. О религии // Красная деревня. 1920. 18 авг. № 135. С. 2.

³⁸ Показательно, что интерпретация Откровения о Втором Пришествии делает крен в сторону протестантизма, поскольку вместо Иисуса Христа у Платонова является Бог-Отец. В платоноведении сделано немало плодотворных наблюдений над элементами сектантского дискурса в мировоззрении писателя.

³⁹ Платонов А. Григорий с Умственного хутора // Творчество Андрея Платонова. <Кн. 1>. С. 230–231. По свидетельству профессора, доктора философских наук А. А. Грякалова, уроженца описанных в платоновском произведении мест, в детстве он слышал от своего отца рассказ о подобном факте.

стификацией и Откровением о Втором Пришествии в повествовании размываются. Для Григория становится допустимым принятие Второго Пришествия и в таком виде, независимо от того, кем на самом деле является его попутчик. Для героев Платонова не важно происхождение пришедшего к ним старика, поскольку, в конечном счете, роль Бога сводится к тому же растворению среди обычных людей и утрате своего инобытия, неотмирности.

На коленях я, и каждый мне Христос.
Загорелся мир, как сохлая солома,
И никто не знает, где на небо мост
(«В эти дни земля мне горячее солнца...»)⁴⁰.

Если Бог растворяется в природной материи, то человек и подавно остается категорией прежде всего природной. Все связи осуществляются в природной плоскости, поскольку отсутствует христианский персонализм и характерная для христианского мироощущения вертикальная связь с Абсолютом.

При таком подходе стирается грань между человеком и миром материи. Мысли инженера Вермо («Ювенильное море») о том, «сколько гвоздей, свечек, меди и минералов можно химически получить из тела Босталоевой»⁴¹, вполне соответствуют подобному мировосприятию. В военном рассказе Платонов описывает чудовищные замыслы фашистов об использовании останков человеческих тел в виде удобрения⁴². В русле пантрансформизма, одного из принципов русской теософии, полагавшего, вслед за буддизмом, что частицы, составляющие ныне свойственную нам комбинацию, ранее уже якобы проявлялись в другом качестве, этот мыслительный ход не кажется странным. Примеры этому можно почерпнуть в трактате Е. И. Рерих «Огненный опыт», где она рассуждает о своих прежних реинкарнациях и ей открывается, что прежде она была лилией и розой⁴³. Однако и здесь нужно видеть лишь

⁴⁰ Платонов А. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика. С. 539.

⁴¹ Цит. по: Записные книжки. С. 357.

⁴² Для Платонова обращение к некоторым эзотерическим аспектам в деятельности фашистского правительства было не новым. Еще в 1933 году в рассказе «Мусорный ветер» встречаем «канцелярию философов», аналогию которой можно найти в повести «из ветхих времен» «Македонский офицер».

⁴³ Рерих Е. И. Огненный опыт // Рерих Е. И. У порога нового мира. М., 1993. С. 63.

мыслительный вектор, Платонов не идет за идеями реинкарнации, поскольку герои проявляют (или в данном случае Вермо лишь предполагает) некое волеизъявление, что совершенно чуждо буддистской логике.

Платоновское низведение Бога в мир вторит знаменитому ницшевскому тезису о смерти Бога: «Бог есть и бога нет. То и другое верно. Бог стал *непосредствен*, потому что разделился среди всего — и тем как бы уничтожился. А «наследники» его, имея в себе «уголь» бога, говорят его нет — и верно. Или есть — другие говорят — и верно тоже. Вот весь атеизм и вся религия»⁴⁴. Этот фрагмент из записной книжки писателя весьма показателен. Обращает на себя внимание фраза: ««наследники», имея в себе «уголь» бога», восходящая к фрагменту православной молитвы: «Но да будет ми уголь пресвятаго Твоего Тела, и честныя Твоя Крове, во освящение и просвещение и здравие смиренней моей души и телу, во облегчение тяжестей многих мох согрешений, <...> в приложение Божественная Твоя благодати, и Твоего Царствия присвоение»⁴⁵.

В молитве речь идет о присвоении частицы не принадлежащего миру («Твоего Царствия»), благодаря чему человек выходит за пределы природной материи. В процитированной фразе из «Записных книжек» нет этого прорыва, человек остается в границах материального мира. Эта же мысль варьируется в художественных произведениях. Например, в сказке «Вера, Знание и Сомнение» читаем: «Везде была Вера — и нигде ее не было. Это оттого, что она променяла свой могучий единый Свет на миллионы искр. Искр-душ в мире стало миллион, но это были искры, а не Солнце, как тысячи медных копеек хоть и стоят золота, но не золото»⁴⁶.

Подобный подход традиционен для конца XIX — начала XX веков. Это очень характерный для теософии вариант пантеизма, утверждающего тождество Бога и вселенной. «Бог представляется как универсальное присутствие, но не представляется как какая-то конкретная сущность»⁴⁷.

Так, например, Е. И. Рерих в одном из писем советовала не горевать об утрате антропоморфного, ипостасного Бога, предлагая взамен иерархию космических эманаций. Бог исчезал, ему не оставалось места

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Последование ко Святому Причащению. Молитва Иоанна Златоуста, 2-я.

⁴⁶ Платонов А. Вера, Знание и Сомнение (Сказка) / Републикация Н. В. Корниенко // Россия. 1996. Декабрь. С. 65.

⁴⁷ Кимелев Ю. А. Философский теизм. Типология современных форм. С. 93.

при наличии материи. «Мы верим только в материю, в Материю как видимую Природу, и Материю в ее незримости как невидимый, вездесущий Протей»⁴⁸.

Исчезает христианское понятие Творца. В своих работах Е. Блаватская отрицает творение и вытекающую из этого теорию эволюции. Отношение к эволюции является одним из маркеров христианского сознания. Для верящего «во единого Бога-Отца Вседержителя, творца неба и земли, видимым всем и невидимым»⁴⁹ эволюционистские воззрения неприемлемы и свидетельствуют о приверженности их сторонников к иным системам мировидения.

Общеизвестно, что эволюционизм как теория о происхождении жизни на земле, стал постепенно утверждаться со времен появления работ «Философия зоологии» Ж. Б. Ламарка (1809) и Ч. Дарвина «О происхождении видов путем естественного отбора сохранения привилегированных пород в борьбе за жизнь» (1859). Хотя, по большому счету, христианское средневековье уже готовило почву для подобных научных изысканий, поскольку именно христианство демифологизировало природу, поставило над ней человека и позволило рассматривать ее как мастерскую, а не как сплошь табуированный храм.

Формирование так называемой современной научной картины мира прошло своеобразный и не везде одинаковый путь. Античные теории эволюции ученые нового времени всерьез не учитывали, поскольку они в течение веков благополучно опровергли друг друга. Легче всего дарвинистская эволюционная картина улеглась на более рационалистическую католическо-протестантскую теологию, которая принципиально отлично от православия учит о природе человека и Божественной благодати. Для этой ветви христианства первый человек Адам по сути был эволюционировавшим зверем (Тейяр де Шарден). В нем естество было первично, а его божественная суть добавлена позже при помощи нисшедшей Богоблагодати. Православие же представляет Адама, сотворенного одновременно по образу Божьему, т. е. бессмертным, самовластным и изначально украшенным всякою добродетелью. После нарушения главной заповеди Адам не просто потерял какие-то из своих качеств — сама природа его изменилась, сохраняя, тем не менее, в себе отсветы образа Божьего. Человеческое естество стало тленным, испорченным, но оно никогда не было звериным. От-

⁴⁸ Письма Елены Рерих. 1929–1938: В 2 т. Минск, 1992. Т. 1. С. 273.

⁴⁹ Отрывок из Символа Веры — молитвы, зафиксировавшей основные православные представления как о картине мира, так и о сущности веры.

сюда сложности путей, по которым эволюционная теория Дарвина прокладывала дорогу в России. Помимо базисных теологических установок сыграл роль повышенный этический фактор — совесть и жалость к человеку возобладали.

Поэтому в начале XX века появляется так называемая переходная эволюционная система, которая, в отличие от привычной для нас, имеет повышенный этический градус, развиваемый русскими космистами, теософами и другими философскими направлениями. Эволюция видов живой природы включается в космическую эволюцию, и этот процесс в той или иной мере связывается с этическим наполнением человеческой деятельности. (Отголоски этической космогонии можно встретить у Платонова в рассказах «Мусорный ветер» и повести «Македонский офицер»). И на этом этапе более открыто явлен тот факт, что эволюционное учение является именно философией, а не строго научной системой, каковой теорию эволюции продолжают представлять по сей день.

Для Платонова, помимо привычного дарвинистского набора принципов, эволюция вмещала в себя целый комплекс проблем, в котором материально-биологическое тесно соседствует с нравственно-этическим.

Эволюционная идея находит свое проявление практически на протяжении всего творчества Платонова, временами вырастая в самостоятельную тему или проблему, временами уходя в базисную мировоззренческую платформу, лежащую в основе художественного мира писателя. Этот аспект творчества Платонова вбирает целый комплекс проблем (космогонические, антропологические, идеологические, историко-культурные и др.).

В «Чевенгуре» эта тема прозвучала косвенно. Так, Е. А. Яблоков в комментариях к фразе о коммунизме как о некоем продукте «дружбы и товарищества» задает эволюционный ракурс в понимании развития человеческих отношений, опираясь при этом на этическую концепцию П. А. Кропоткина об эволюции живой материи как органической необходимости.

В продолжение идет приводимое в комментарии рассуждение о необходимости человека находиться в «своей полной органической норме, психофизиологической гармонии с внешней средой» (Платонов, «Нормализованный работник», 1920).

Подобный подход созвучен появившимся в начале века работам. Так, в статье Н. А. Умова (1846—1915) «Эволюция мировоззрений

в связи с учением Дарвина» говорится о взаимосвязи материального состава человеческого организма — мозга, клеток и т. д. с психической жизнью человека. Любое изменение во внешней жизни может повлечь изменение внутреннего материального строя организма. Вершиной эволюции, по Умову, является человек, научившийся извлекать «вольтову дугу».

В статье Платонова «Электрификация» (1921) сообщается, что при условии завоевания энергии «человечество станет абсолютным существом». Действительно, природа электричества со времен первых шагов научного осознания привлекала внимание не только ученых-практиков, но и философов.

Наряду с Т. Томсоном, М. Фарадеем и другими физиками об электричестве размышляли Г. В. Ф. Гегель («Философия природы», параграф 324, «Добавление»), Ф. Энгельс («Диалектика природы», Электричество) и другие философы. Уже у Гегеля электрическая искра будет характеризоваться как «проявление души», «гневной самости» напряженного материального тела. В «Скрижалях кармы» Блаватской читаем: «Мы даем Новый Завет. Читите величество космического магнита!» (так называлось космическое электричество) «Астральный свет есть Всемирная причина <...> Люцифер есть божественный и земной свет, «святой дух» и Сатана, есть карма человечества»⁵⁰.

Открытие электрического тока стало соблазном увидеть нематериальную субстанцию в виде материальных проявлений — светящейся лампочки, работающего мотора и т. д. Значительность и открывающиеся перспективы заставили обозначить новое явление в системе прежних ценностей, отсюда его включение в библейский понятийный ряд.

В «Рассказе о потухшей лампе Ильича» один из героев Платонова, Федор Фаддеев, дал художественное истолкование этому явлению: «Граждане, сказано в Писании: вначале бе слово. (Имеется в виду Евангелие от Иоанна). А кто его слышал, и еще чуднее — кто его сказал? Нет, граждане, сначала был свет, потому что терлись друг о друга куски голой земли, и высекалось пламя <...> Действительно, электричество есть чистота и доброе дело...»⁵¹. И в этом плане, как видим, художественные решения Платонова оказываются ближе всего к теософской традиции.

⁵⁰ Блаватская Е. П. Скрижали кармы. М., 1995. С. 436.

⁵¹ Платонов А. Рассказ о потухшей лампе Ильича // Платонов А. Собр. соч. М., 2004. Т. 1. Кн. 1. С. 57.

Все приведенные примеры могли бы лишь косвенно свидетельствовать об эволюционном векторе в системе взглядов Платонова. Если бы в рукописях писателя не было обнаружено начало работы (по всей видимости, начала вступительной статьи к книге), специально посвященной интересующей нас проблеме. С самого начала писатель определяет тему статьи: «В этой работе описана в общих чертах эволюция живых организмов и к чему эволюция приведет человечество»⁵².

В работе высказаны основополагающие принципы, которые позволяют говорить о приверженности Платонова к эволюционным взглядам в классическом апостасийном проявлении. «Вся история рассматривается как процесс приспособления живых организмов к природе, изменению ее этими организмами и усовершенствование своих органов для достижения своих целей»⁵³. Так, например, статья содержит высказывание о способе зарождения жизни, а именно — «естественным» путем («по какому-то крайне простому естественному закону на нашей планете произошла жизнь»), т. е. традиционный теологический взгляд отвергнут, кроме того, здесь приводится свидетельство возможного именно качественного изменения человеческой сущности: «будущие люди, или существо, заменяющее их»⁵⁴.

Способ осуществления этих изменений писатель связывает с практической деятельностью — «огромными упорными работами, <...> последними работами человечества. Но работ не в смысле писания более толстых книг, — уточняет Платонов, — а работ действием, революционный труд, ускорение темпа истории»⁵⁵. Данные строки прямо подтверждают эволюционистскую логику многих художественных сюжетов Платонова, основанную на его наблюдениях за современной действительностью и выводах, вытекающих из них: «Я изучал окружающую меня пролетарскую среду, старался разглядеть под <тем>, что есть, то, что будет; и ни одного раза то, что я изучал, не опровергло <моих> выводов. В сущности, то, о чем здесь написано, делал совсем не я — делали все, изучение, исследование производили все. Все, что тут есть, давно знают все пролетарки, самые неудержимые, самые передние из них — те, которые хотят скорее закончить социальную рево-

⁵² Машинопись, без заглавия // РГАЛИ. Ф. 2124 (А. Платонов). Оп. 1. Ед. хр. 108. Л. 1.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

люцию, преодолеть пролетариат, чтобы жило человечество и преодолеть само человечество, чтобы выйти в высшую форму жизни»⁵⁶.

Таким образом, Платонов не был последовательным приверженцем ни традиционной религии, ни какого-либо определенного теософского направления, причудливо соединяя в своем творчестве и мировоззрении отголоски космизма, философии общего дела, теории всеединства, штейнеровской антропософии, теософских разработок Блаватской и Рерихов. Мир Платонова, основанный на христианских религиозных моделях, наполнен антропоморфным содержанием, где каждый элемент зависит от другого и, проходя свой путь развития, влияет на общую судьбу мира. Подобный взгляд на действительность уже нельзя назвать атеистическим, но это религиозность совершенно иного типа, наиболее близким ей вариантом является пантеизм. Смешение неоязыческих, христианских, рационально-научных взглядов было характерно для эпохи рубежа XIX—XX веков, когда происходил слом прежней картины мира и смена больших эстетических стилей. Советская действительность привнесла тоталитарный оттенок в это разнообразие идей и форм, сделав художественный ландшафт еще более сложным. Основные методологические принципы и мистико-философские составляющие позволяют говорить о том, что платоновское творчество вписывается в духовную палитру начала XX века.

⁵⁶ Машинопись, без заглавия // РГАЛИ. Ф. 2124 (А. Платонов). Оп. 1. Ед. хр. 108. Л. 1 об.

IV
ИЗ АРХИВНЫХ РАЗЫСКАНИЙ



В. Н. Быстров

**«ДУША, РОЖДЕННАЯ МЕЧТАТЬ...»
(Неизданный сборник
Вл. В. Гиппиуса «Затмения звезд»)**

Владимир Васильевич Гиппиус (1876–1941), известный также под псевдонимами Вл. Бестужев и Вл. Нелединский, — один из первых, наряду с А. Добролюбовым, И. Коневским, Н. Минским, ранним Ф. Сологубом и др., русских поэтов-декадентов¹. Уже в ранней

¹ См. о нем: *Лавров А. В.* Гиппиус Владимир Васильевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 565–566; *Быстров В. Н.* Гиппиус Владимир Васильевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: В 3 т. Т. 1. М., 2005. С. 480–482; *Тименчик Р.* Вл. Гиппиус // Родник. 1988. № 4; *Биневиц Е.* «...Тайный автор замечательных стихов» // Новый журнал. СПб., 1993. № 3. С. 121–125; *Гиппиус Вл.* О самом себе / Публ. Евг. Биневица // Петрополь: Литературная панорама (1993–1996). СПб., 1996. С. 119–132; Проза Владимира Гиппиуса 1890-х годов / Предисл. и публ. В. Н. Быстрова // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 27–43; *Гиппиус Вл. В.* О Блоке, что помню / Предисл., публ. и комм. А. М. Грачевой и О. А. Линдеберг // Там же. С. 44–77; *Кобринский А. А.* Вл. Гиппиус: Правда и поза // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1 / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб., 2010. С. 549–561; *Рыкунина Ю. А.*: 1) «Неизвестный поэт»: к проблеме литературной репутации Вл. Гиппиуса // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 74–86; 2) «Книга дело — личное и, конечно, в России совершенно бескорыстное»: Письма Владимира Гиппиуса Брюсову // Тихие песни. М., 2014. С. 308–328; 3) «Вы всегда шли от жизни к Богу»: из черновых записей Владимира Гиппиуса // Литературный факт. 2017. № 4. С. 202–207; 4) К биографии Владимира Гиппиуса // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 193–212, а также: *Вл. Гиппиус.* Золотой век. Из писем к иностранцу / Вступит. статья, подгот. текста и комм. Ю. А. Рыкуниной // Русская литература. 2018. № 1. С. 99–126; Письма З. Н. Гиппиус к Вл. Гиппиусу (1894–1914) / Подгот. текста, вступит. статья и комм. Ю. А. Рыкуниной // Лит. наследство. Т. 106: Эпистолярное наследие З. Н. Гиппиус. Кн. 1. М., 2018. С. 441–477.

юности он возбуждал в среде писателей-модернистов определенные надежды. Так, в 1896 году В. Брюсов предрекал: «...о, это человек победы! Он горд и смел и самоуверен. Через год он будет читаться, через пять лет он будет знаменитостью»². Брюсов, однако, явно поторопился. Оставив после себя довольно внушительное творческое наследие, Вл. Гиппиус до сих пор остается в тени своих более именитых современников. Недаром он сам свидетельствовал в первом стихотворении сборника «Ночь в звездах» (раздел «Посвящение»): «Нет, я не знал признаний шумных, / На площадях любви не знал...»³.

Одна из причин этого незаслуженного забвения заключается в том, что опубликована лишь незначительная часть его произведений, причем выходявших чаще всего под псевдонимами. Были длительные периоды, когда Вл. Гиппиус-поэт совсем не выступал в печати и, разочаровываясь в высоком предназначении литературы, целиком уходил в педагогику. Так, после выхода первого сборника «Песни» (1897) и публикации в программном для раннего символизма альманахе подборки «Пять стихотворений»⁴ он в 1909 году напечатал цикл под названием «Из книги “На семи путях”»⁵. Второй сборник «Возвращение. Из книги “Завет Вл. Бестужева (1896–1906)”» вышел лишь в 1912 году. Затем был сформирован сборник «Ночь в звездах» (стихи 1907–1911 гг.), знаменовавший начало нового этапа творчества – возврата к декадентству на ином уровне. Тогда же началась интенсивная работа над сборниками «Затмения звезд»⁶ и «Звезды днем», оставшимися неизданными. Важно отметить: перерывов в писании стихов не было, поэт просто не хотел их обнародовать.

Сам Вл. Гиппиус связывал крутые перемены в мировосприятии и умонастроении властными велениями своей «декадентской души»: «Когда я себя спрашиваю: почему я уходил от литературы? Почему

² Брюсов В. Дневники. 1891–1910. М., 1927. С. 24.

³ Ночь в звездах. Стихотворения Вл. Нелединского. Пг.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1917. С. 9.

⁴ Северные цветы на 1901 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1901. С. 96–100 («Проходят дни и сны земные...», «В степях небесных отдаленных...», «Всё пройдет, что плотью было...», «Ты слышишь, как в реке холодной...», «Нет отреченья в отреченье...»; за подписью «Владимир Г ь»).

⁵ Русская мысль. 1909. Кн. 4. С. 137–141.

⁶ Фигурирующее в литературе о Вл. Гиппиусе название «Затмение звезд» ошибочно.

я на много лет насильственно выпадал из нее? Я отвечаю себе: потому что я отрекался от декадентства, потому что литература и декадентство для меня одно. Декадентство — это бунт. Отказываясь от бунта, я отказывался от декадентства. Ушел от литературы, потому что от бунта перешел к смиренничеству, к смиренномудрию, перешел последовательно, искренне и жизненно — до конца. Декадентство <...> — та стихия, в которой я и мог только знать литературу (да и общество). Когда она во мне — я писатель; умерла — ухожу... <...> Декадентская душа хаотична, и она вся в вольностях. Символизм — это уже колебания твердеющих или уже отвердевших частиц. Я видел, что вокруг начиналась измена, что бунт переходил в смирение, в мир и тишину, в очень равнодушные “трагедии мира”, несмотря на буйные оболочки — и приближавшуюся бурю (1900—1902 гг.). И я сам начал затвердевать или колебаться, — и склоняться. И началось бессознательное отвержение из себя — внутри смиреннической восторженности, и ненависть к тому, что творилось вокруг»⁷.

Кроме того, поэт ясно осознавал герметичность, эзотеризм, хаотичность образов, подспудное «косноязычие», сумбурное сцепление метафор, «немыслимых созвучий»⁸, глухую невнятность, что осложняло восприятие его творчества. В одном из стихотворений он признавался:

Я не умею иначе писать — чем напислось...
Вот, точь-в-точь — как почерк!
Беда моя, — ужасно неразборчив...⁹

Н. Гумилев в рецензии на сборник «Возвращение» отметил, словно подтверждая признание поэта: «Первое и бесспорное достоинство стихов Вл. Бестужева в их певучести. Кажется, поэта больше всего пленяют переливы гласных, ускорения и замедления ритма, и он совершенно не обращает внимания ни на что другое. <...> Стремящиеся скрыть бедность мысли и образа ходульностью тем и выражений, составлен-

⁷ Гиппиус Вл. О самом себе. С. 123, 122.

⁸ Выражение из стихотворения «Я не отдам своих созвучий...» (Ночь в звездах. С. 11).

⁹ Действительно, почерк Вл. Гиппиуса, особенно позднего периода, требует немалых усилий для его понимания. В этом, между прочим, проявлялся принципиальный антиэстетизм поэта. Ср. в его письме к Я. И. Эрлиху от 6 июля 1895 г.: «Переменяю (почему-то) почерк! Не удивляйтесь: этот — отвлеченнее и некрасивее: у меня в последнее время тончайшее отвращение к внешней красоте» (ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 207. Л. 11 об.).

ные из неверно употребленных клише, эти стихи тем не менее “поют” и поэтому не могут быть выброшены из поэзии»¹⁰. Возможно, и отсюда возникали у автора сомнения в необходимости публикаций, вопросы о востребованности, нужности его творений. Еще в 1897 году, выпустив первый сборник «Песни», который сам же запретил к распространению и решил не предавать широкой огласке, он писал В. Брюсову: «Итак, я издал книжку, которую не *выпускаю* “в свет” <...> потому что считаю ее крайне несовершенной, зачем же выступать на трибуну и говорить несовершенное? <...> С книгой выступать — выходить на трибуну»¹¹. Существенно, что у поэта временами кардинально менялась самооценка: от высокой до уничижительной...

Нельзя не согласиться с обоснованной констатацией исследователя: «...Владимир Васильевич Гиппиус — едва ли не единственный на сегодняшний день крупный представитель старших символистов, чье наследие остается в значительной степени не освоенным, не изданным и не переизданным»¹². Необходимо воздать должное Вл. Гиппиусу, снова и снова возвращаясь к его находящемуся под спудом творческому наследию. Немало за последние десятилетия уже сделано, но многое еще предстоит осуществить.

* * *

«Затмения звезд» — один из неопубликованных поэтических сборников Вл. Гиппиуса, который, по обширному поэтическому замыслу автора, должен был стать 2-й частью тетралогии под общим заглавием «На семи путях» (I — «Ночь в звездах. [1907—1911]», III — «Звезды днем. 1912—1914», IV — «Радуга в ночи. 1912—1918»). В 1915 году вышла в свет только 1-я часть сборника «Ночь в звездах», 2-я часть на стадии корректуры была запрещена военной цензурой¹³.

До нас дошли две редакции сборника. Обе хранятся в Рукописном отделе ИРЛИ: одна — в архиве Вл. В. Гиппиуса (Ф. 77. Ед. хр. 7; далее — *Затмения звезд* 1), другая — в архиве Р. В. Иванова-Разумника (Ф. 79. Оп. 4. Ед. хр. 8; далее — *Затмения звезд* 2). Для определения

¹⁰ Аполлон. 1912. № 9. С. 54.

¹¹ Цит. по: Рыкунина Ю. А. «Неизвестный поэт»: к проблеме литературной репутации Вл. Гиппиуса // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 76.

¹² Там же. С. 74.

¹³ См.: ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 12.

аутентичного текста при его будущей публикации необходимо тщательно сравнить две эти версии.

Затмения звезд 1 представляет собой рукописные тексты (беловые автографы с правкой) и машинопись (с авторской правкой). В этой редакции имеются два варианта титульного листа. В первом варианте обозначено (л. 1):

Вл. Бестужев (Вл. Гиппиус)

Затмения звезд

Н. Томилиной.

Таким образом, согласно первоначальному замыслу, книга посвящалась Надежде Михайловне Томилиной (в замуж. Гиппиус; 1892—?), ставшей женой Вл. Гиппиуса осенью 1924 года.

Второй вариант титульного листа, без указания имени автора (л. 2), свидетельствует о принадлежности сборника к «тетралогии» «На семи путях» (в *Затмения звезд 2* такого указания нет):

На семи путях. II.

Влюбленный звездочет.

Затмения звезд 2 — целиком рукописный сборник; стихи аккуратно переписаны черными чернилами мелким почерком неустановленного лица; затем Вл. Гиппиус продолжил работать над ними, внося коррективы карандашами разного цвета. Титульный лист (л. 1) оформлен следующим образом:

Затмения звезд. Стихотворения Бестужева.

К сожалению, не удастся точно датировать время формирования обеих редакций. Гипотетически это середина 1910-х годов. Также пока доподлинно неизвестно, готовился ли сборник к изданию после выхода в свет сборника «Ночь в звездах», то есть после 1915 года.

Очевидно, что Вл. Гиппиус не до конца определился с самой структурой книги. Поначалу в редакции *Затмения звезд 1* его содержание по разделам было таким: «Гнев. Сороковой день. Свеча. стакан. Звон. Вниз. Перебой. Стук» (л. 3). Затем цифровыми знаками Вл. Гиппиус поменял местами разделы «Вниз» и «Звон». Такой порядок обозначен затем и в *Затмения звезд 2* (л. 3). Однако реально состав разделов заметно отличается от указанного выше: «Гнев. Сороковой день. Свеча. стакан. Вниз. Полночь. Звон. Стук. Камни». Название раздела «Перебой» упоминается только в оглавлениях обеих версий. Напротив, в оглавлениях не указаны разделы «Полночь» и «Камни».

Важно отметить, что обе редакции включали в себя небольшой раздел «Божья нива», который следовал за разделом «Сороковой день» (*Затмения звезд 1*, л. 32–39 об.; *Затмения звезд 2*, л. 29–36 об.). В оглавлениях его нет. Он сопровождался эпитафией из стихотворения В. А. Жуковского «Торжество победителей» (1828) (перевод баллады Шиллера «Поминки»): «Спящий в гробе, мирно спи, / Жизнью пользуйся, живущий». Раздел состоял из четырех стихотворений: «Живые» («Забываясь, мы сеем в безбрежность...»), «Мертвые» («Потом остынем — и снесут...»), «Мертвые» («Мы только закрыли глаза...»), «Живые» («Мы только открыли глаза...»). В *Затмения звезд 1* состав сохранен, в *Затмения звезд 2* зачеркнуты синим карандашом: заглавие, эпитафия, 1-е и 4-е стихотворения, три последние строфы 3-го стихотворения. Перед будущим публикатором сборника неизбежно возникает вопрос: включать ли оставшиеся тексты раздела в состав сборника или поместить их в приложении?

Важная помета, относящаяся к разделу «Вниз», содержится в *Затмения звезд 2*: «Перенести в след<ующий> сборник» (л. 101). Вероятно, подразумевается сборник «Звезды днем». Однако это намерение Вл. Гиппиус не осуществил.

Ряд стихотворений 1-й редакции не был включен в состав 2-й: «Чем я жил до сих пор? Я пел свое одиночество...» (<1914? >; л. 176–177), «Слово о полку Игореве» (<1914>; л. 178–183 об.)¹⁴, «К чему мне шум оружий бранных?...» (<1914>; л. 184–184 об.)¹⁵, «С тех пор, как я брожу по людям...» (25 декабря 1914 г.; л. 185–186). Как видим, все они относятся к 1914 году.

В разделе «Сороковой день» в *Затмения звезд 2* синим карандашом зачеркнуты тексты 14–16 (они присутствуют в 1-й редакции): «Остались дни в лучах палящих...», «Помолимся о воле темной...», «Молись, чтобы он вернулся...». Возможно, Вл. Гиппиус решил исключить эти стихотворения из сборника.

В разделе «Свеча» зачеркнуты синим карандашом два стихотворения («Да, я верую в то, что свечи горят...», «Мне путь жестокий был

¹⁴ Стихотворение впервые было опубликовано в журнале «Отечество» под заглавием «России» (1914. № 7. 25 дек. С. 125–126, под псевд. «Вл. Бестужев»), затем воспроизведено в сб. «Война в русской поэзии» (Пг., 1915. С. 103–107). См. о нем: Быстров В. Н. «Всё это было так недавно...»: Стихотворение Вл. В. Гиппиуса «России» // Словесность и история. 2020. № 3. С. 180–191.

¹⁵ См. о нем: Там же. С. 189–190.

назначен...»), в разделе «Стакан» — четыре («Я воспою безумный гнев...», «Хотелось бы спорить со всеми...», «Всё тоскую о Боге, о Боге...», «Я над сердцем моим посмеюсь...»). При публикации сборника данные стихотворения, видимо, целесообразно поместить в «Приложении».

К стихотворению «Одна отрада в жизни скудной...» Вл. Гиппиус сделал помету карандашом: «В “Зв<езды> днем”» (л. 98 об.); однако этот текст остался в составе сборника «Затмения звезд».

Некоторые тексты подверглись сокращению: «Я постепенно расцветал...» (зачеркнута последняя строфа), «Я потонул в недвижной влаге» (зачеркнута 3-я строфа), «Неоскверненное ложе мое...» (зачеркнута последняя строфа), «Да будет» («Да будет вечное томленье...») (зачеркнуты три заключительные строфы), «Хожу — и тень моя за мною...» (после 5-й зачеркнуты две строфы), «Навек» («Быть может — то же повторяется...») (зачеркнута последняя строфа). Отвергнутые строфы, видимо, не нужно восстанавливать, однако при публикации стоит привести их отдельно в текстологических комментариях.

Первая редакция сборника включала в себя 140 текстов, вторая — 130.

Датированы далеко не все стихотворения, однако можно, ориентируясь на стихотворения «Ни слова неправды! пусть будет...» (22/23 марта 1912) и «Петербург» («Засветил ли Бог тебя над бездной...», 11 марта 1914), приблизительно определить хронологические рамки сборника: с марта 1912 г. по март 1914 г. Одно из исключенных стихотворений («С тех пор, как я брожу по людям...») датировано 25 декабря 1914 г.; в первоначальной редакции оно было самым поздним в сборнике.

Можно ли считать текст *Затмения звезд* 2, с учетом правки, в целом оформленным, готовым к изданию, отвечающим авторской воле? Есть веские основания для утвердительного ответа. Однако при публикации нужно внести некоторые коррективы. В частности, названия разделов в «Содержании» привести в соответствие с обозначенными в составе сборника, исправить неточности и т. д. Безусловно, необходимы также развернутые, обстоятельные комментарии к стихам.

* * *

1912-й год во многом стал переломным в жизни и творчестве Вл. Гиппиуса. «Весной 1912 г. тысяча тяжелых личных тревог, — вспоминал он, — снова один — я стал писать еще больше в стихах, чем

в 1907—1908 гг. (когда я сделал попытку вернуться в литературу) — очень много, что в два года с тех пор написал больше, чем в прежние 20 лет. Это было органическое возвращение к декадентству — а для меня, стало быть, в литературу. / Осенью того же года после не одних уже личных тревог, но страшного горя, случившегося в моей жизни <смерть сына. — Прим. В. В. Гиппиуса>, еще более отдаваясь томлению духа с одной стороны и общественному озлоблению против реакции с другой — пришел после долгих колебаний опять к Мережковским, которые еще раз окрестили меня для литературы.

Останусь ли в ней? Или уйду опять? Что преодолет: отвращение или любовь? Отвращение всё растет, а любовь ничто не питает вокруг. — Ничто! Одна жалость...»¹⁶. Таким образом, поэт переживал в то время возврат к декадентству, которое, однако, было чуждо Мережковским. «Что такое было декадентство как умственное настроение? Безверие. Безверие — во всем, до пределов отчаянья, — утверждал он в статье «Отчаявшиеся и очарованные» (1914). — Отчаянье в существовании Бога, в смысле мира, в необходимости общественности, в святине любви и правды <...> отчаянье из глубины метафизического <...> безверия»¹⁷. Ему нужна была «правда “ночного” томления, правда безверия и отчаянья, правда искания и ожидания — подлинной, последней, не утешающей лишь, но — открывающей и ведущей — веры»¹⁸.

В 1910-е годы Вл. Гиппиус переживал драму тотального безверия, сопряженного с упорным неприятием существующего мира и поисками истинного, сокровенного Бога. Он признавался: «Если бы меня спросили, что лежит в основе всей моей жизни, не изменившегося за всю жизнь, прошедшее через всё в отношении к окружающему, я ответил бы не словом религиозность, и не словом литература, — а словом: возмущение. Или отвращение, — с которым я начал, едва став сознавать, и которое уступило место смирению, чтобы стать возмущенной жадной любви, <...> потому что моя вера и метафизическая, и общественная, и религиозная, — любовь. Любовь неутоленная. / Против чего возмущение? Против всей окружающей жизни, всех ленивых веков, тяготеющих над человеком — вне его и внутри его. Это первое начало истинной религиозности»; «Поддам свою неизменную руку декадентству, которое первое до безумия переживало безбожие, и я верю, что

¹⁶ Гиппиус Вл. О самом себе. С. 123, 122.

¹⁷ Кобринский А. А. Вл. Гиппиус: Правда и поза // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 553, 559.

¹⁸ Там же. С. 554.

с пророческой страстностью хотело Бога. Живого, истинного — в самой жизни, а не в сознании, не в мечте, не в чувствительности. <...> Оно было неудержимо. Потому что оно было направлено против всего мира, против всей жизни, против всего того, что глухо завещано»¹⁹. Вероятно, Вл. Гиппиус считал себя едва ли не единственным, кто в эти годы сохранил заветы истинного, религиозно окрашенного декадентства...

* * *

Далеко не случайно название сборника²⁰. Многозначные образы «звезд» играют очень важную роль в поэтической картине мира Вл. Гиппиуса. Они — астральные символы, недосыгаемые путеводные знаки в горних высотах духа, «кормчие звезды» (Вяч. Иванов), атрибуты вечности, а также предвестники творческого вдохновения. В стихотворении «В томленьи дней погружена...» (1912) поэт писал о предназначении души поэта: «Ей надо плыть — куда велит / Волна морей в ночи беззвездной, / Упасть на дно, коснуться дна, / Проплыть моря — и тронуть бездны, — / Но песня, чтобы быть, должна / Лететь на крыльях ночи звездной! <...> Ты должен, для того чтоб петь, / Лететь на крыльях ночи звездной!» (л. 41—41 об.) В звездах он видит тайный Божий промысел: «На дорогах я жду навсегда, / На дорогах дрожу, замирая: / Ты сказал — загорится звезда, — / Где же вечность Твоя золотая? / Дышит в небе ночная звезда, / Блещет тайна Твоя золотая...» («Неоскверненное ложе мое...», 1912; л. 52—52 об.). Подобное восприятие макрокосма отражено, к примеру, в стихотворении Вяч. Иванова «Звездное небо» (1889):

Сердце ж алчет части равной
В тайне звезд и в тайне дна:
Пламенеет и пророчит,
И за вечною чертой
Новый мир увидеть хочет
С искупленной Красотой²¹.

¹⁹ Гиппиус Вл. О самом себе. С. 123, 130.

²⁰ Ср. предполагавшееся заглавие в *Затмения звезд I*: «Влюбленный звездочет» (л. 2). Ср. также названия других его сборников из тетралогии «На семи путях»: «Ночь в звездах», «Звезды днем». Ср. в стихотворении «2. На чьей же страже я стою...» из триптиха «Ответы З. Н. Гиппиус»: «Я ночь в звездах, как сон, люблю...» (*Затмения звезд 2*, л. 152) и мн. др.

²¹ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. СПб., 1995. С. 76. (Новая библиотека поэта).

И для Вл. Гиппиуса, и для Вяч. Иванова (как, впрочем, и для других русских символистов) одинаково важны «бездны» верхняя и нижняя, «небо вверху» и «небо внизу»²².

Особое значение Вл. Гиппиус придавал эпитафиям. Они должны были служить своеобразными смысловыми камертонами. Интерпретация их в контексте отдельных текстов, разделов и книги в целом сопряжена с немалыми трудностями и может носить порой лишь предположительный характер.

Для всего сборника Вл. Гиппиус выбрал эпитафией строки из трагедии Шекспира «Макбет»:

«Мне сдаться?
Нет, никогда! хотя Бирнамский лес
И двинулся на Донзинанский замок,
Хотя ты женщиной и не рожден.
Макбет» (л. 2).

Данный фрагмент (пер. А. Кронеберга) воспроизведен в сокращении; ср. в монологе Макбета:

«Мне сдаться? Жить на поруганье черни?
Мне ползать и лизать Малькольму ноги —
Нет, никогда! Хотя Бирнамский лес
И двинулся на Донзинанский замок,
Хотя ты женщиной и не рожден...»
(Макбет. Д. 5, сцена VIII).

Для понимания этого фрагмента важны ранее произнесенные в замке Донзинан слова Макбета:

«Пусть все бегут: пока Бирнамский лес
Не двинулся на Донзинанский замок,
Страх незнаком мне! Что дитя Малькольм?
Иль он не женщиной рожден? “Не бойся”,
Сказали духи мне — а им открыты

²² Ср., в частности, четверостишие (надпись на волшебном амулете гностиков), которое Мережковский процитировал в своем романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»: «Небо — вверху, небо — внизу. / Звезды — вверху, звезды — внизу. / Всё, что вверху, всё и внизу, — / Если поймешь, — благо тебе!» (см.: Быстров В. Н. Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус. Петербургская биография. СПб., 2009. С. 123).

Судьбы людей — “тебе не повредит
Рожденный женщиной”».

(Д. 4, сцена III)

«Не рожденным женщиной» является Макдуф, который открыл свою тайну Макбету: «И знай, служитель сатаны, что Макдуф / Из чрева вырезан, а не рожден» (д. 5, сцена VIII), то есть появился на свет посредством кесарева сечения.

Для Вл. Гиппиуса здесь концептуально важны мотивы преодоления препятствий, противостояния предначертанной судьбе, борьбы, сражения, не только с косностью окружающего мира, но и со своей слабостью, духовной немощью, неверием в силу Бога.

Начальный раздел «Гнев (вступление)» датирован апрелем 1913 года. Его можно считать семантическим «ключом» сборника. Эпиграф к нему: «Палящий ветер — доля из чаши их. Псалтырь» (л. 4). В *Затмения звезд 1* эта ветхозаветная цитата является эпиграфом к разделу «Сороковой день» (л. 13). Ср. ее в соответствующем контексте первоисточника: «Дождем прольет Он на нечестивых горящие угли, огонь и серу; и палящий ветер — их доля из чаши» (Псалом 10: 6). «Доля из чаши <скорбей>» — удел, назначенный Богом грешникам. «Палящий ветер» — горячий самум, знойный ураганный ветер, приносящий бедствия. Мотивы возмущения, неприятия данного мироустройства, неотвратимого наказания за прегрешения, несправедные поступки — основной в этом прологе.

Выражена во вступлении и характерная для автора антиномичность, противоречивость поэтического сознания; ср., к примеру: «Теперь людей люблю и ненавижу, <...> Теперь опять мой крик всей жизни: нет! / Но мир теперь еще мне ближе, ближе! / Я ненавижу, я ненавижу пою... / Любовь, любовь! таись в тоскливом гневе...» (л. 7 об.).

Другой значимый лейтмотив — предвидение грядущих событий, ощущение и проявление дара пророчества, предсказания, предчувствия: «Срываю медленно туман судьбы / И вижу всё, что непременно будет... <...> Предсказывать — всё знать, всё знать заранее — / О, Боже мой, какая тягота! <...> Я чувствую в себе клубок событий... <...> Открылась мне великая бескрайность; / Теперь ясна мне дней необычайность...» (л. 6, 7). Поэт ощущает себя обладателем неких сокровенных истин. Однако не слышит откликов на свои страстные призывы. В стихотворении «Хотелось бы спорить со всеми...» из раздела «Стакан» он недвусмысленно утверждал:

Слова мои были — как жемчуг,
И голос — как медь, —
Но легче — но жестче, но резче, —
В снегах умереть,

Чем знать, что навеки напрасно
Запела дрожащая медь...
Взываю, — но жемчуг прекрасный
Назначен истлеть!..

И не к кому! вольный и резкий
Мой звон не раздастся, —
В серебряном блеске
Струится пустыня бесстрастно! (л. 96—96 об.)²³

При этом поэт надеется, что его духовные откровения и прозрения не останутся втуне: «Когда-нибудь откроют мой посев / Среди песков, затерянных в пустыне... <...> / Звучи в веках, неслышанный напев!» (л. 7). Действительно, это словно ждущий своего часа «глас вопиющего в пустыне»...

В прологе очень существенно также восклицание, которое акцентирует эзотерическую подоплеку стихов Вл. Гиппиуса: «Слова, слова, — темнее говорите!» (л. 6 об.) Нередко это была вполне сознательная установка: чем алогичней, иррациональней, хаотичней, «безумней» по смыслу звуки, слова, которые он слышит, улавливает в своем сознании и как бы извне, из разных «миров» (реальных и ноуменальных), тем вернее сможет угадать и передать «непостижное уму», прозреть «небывшие сны», «размотать мечтательные нити // В вращенье расходящихся кругов» (л. 6 об.). То есть изначально заявлено, что глубинный смысл сказанного скрыт в тайниках, темных лабиринтах языка. Вот только читателю очень непросто бывает постичь эти потаенные смыслы... Очевидно также стремление автора, как и в других сборниках, к поэтике дисгармонии, диссонансов. Нередко в стихах возникает бессвязный, хаотичный поток поэтической речи, череда алогизмов. Смысловые связи нарушены даже в пределах одной строфы. Они, возможно, присутствовали в сознании поэта в момент написания, но вряд ли переводимы на рациональный язык. Приведем в качестве иллю-

²³ Ср. также в стихотворении «Чем я жил до сих пор? Я пел свое одиночество...» (1914?), исключенном из 2-й редакции: «Любил ли слова? Нет! в со-звучиях чуял пророчество...» (л. 176).

страсти произвольно взятое третье стихотворение раздела «Сороковой день»:

Набрал воды в корзину — вижу:
Течет вода, — несущу и жду.
Я обыденность ненавижу,
Я к тайне выпрени иду!

В корзине — буйно тучи веют,
В корзине — ночь и страсть моя:
Так звезды опьяненно сеют
Тоску мирского бытия.

Так звезды одиноко знают,
Так страсти невозможно ждут, —
И я к обещанному раю —
Завещанный — с утра иду. —

В корзине — ночь не умирает,
В корзине — сонная пора...
И — всё роняет, всё роняет
Господь огонь из серебра! (л. 12)

Подобных текстов в сборнике немало. В них проявляется причудливый способ мышления автора. В поэме «Влюбленность» Вл. Гиппиус писал: «Ни меры, ни закона я не знаю — / И потому так вольно я пою: / Безвольные созвучья я слагаю / И, может быть, законы создаю...»; «Слова и мысли — это волны, волны!»²⁴ Похоже, именно о таком таинственном явлении писал позднее Блок в статье «О назначении поэта» (1921): «На бездонных глубинах духа <...> катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную...»²⁵ Насколько упорядочены художником эти «волны»? Насколько они подчинены смысловой гармонии? Читателю, интерпретатору сложно бывает постичь эти потаенные смыслы. Возможно, тут требуется какой-то особый подход... Но, как правило, это будет произвольное толкование, субъективная дешифровка.

Уже во вступлении фигурируют ключевые в сборнике полисемантические, метафорические образы; например, «стакан» (он даст название целому разделу сборника): «Как будто ночь в наполненном стака-

²⁴ Альманах муз. Пг., 1916. С. 127, 134.

²⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 163.

не...» (л. 6); в том же контексте образ вина, подспудно связанный с кровью Христа, с дионисийской стихией: «Вино горит в моих предвечных жилах... <...> Я пал к вину — я слушать ночь готов» (л. 6, 6 об.)²⁶ и др.; различных музыкальных атрибутов: «Размеренно и плавно вновь запела / Чуть в сумраке струна моя, струна.²⁷ / Свирель, прощай! <...> и ты, струна, звени... <...> Один напев сознательный тьяни!» (л. 7); образ «огня»: «А я впивал огонь в моих томленьях... <...> Огонь потух... <...> Я пламя, затаенное в посеве» (л. 7, 7 об.) и др. Настойчиво возникают образы «берега» и «берегов»: «Вот я брожу опять у берегов...», «Мне всё равно, — все берега чужие...» (л. 6 об.). О каких «берегах» идет речь? Один из возможных источников образа — фрагмент из книги Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Часто, в душевном бессилии, восклицаешь: “Боже! где же наконец берег всего?”» («III. Значение болезней (Из письма к графу А. П. Т...му)»)²⁸. Примечательно, что эти же слова Вл. Гиппиус привел в своей лекции о Гоголе для учащихся Тенишевского училища: «С годами он становился только нервнее, а <его> мистицизм — острее. “Боже! где же наконец берег?” — восклицал он в “Переписке с друзьями”, но этого “берега”, опоры он не находил»²⁹.

Уже во вступлении возникает один из ключевых в сборнике лейтмотив «дрожания» в значении почти священного душевного и духовного трепета: «Опять дрожу и жду небывших снов...» (л. 6 об.). Ср. в других разделах: «В томленье дней погружена — / Душа должна дрожать над бездной» («В томленье дней погружена...», л. 41); «Завещал Ты любить и дрожать, / Я люблю и дрожу, засыпая» («Неоскверненное ложе мое...», л. 52); «Моя смятенная душа, / <...> Лети в огонь, дрожа, спеша, / Спеша — опять к воспламененью!» («Моя смятенная душа...», л. 133); «Люблю весь мир с его дрожаньем...»; «Душа, рож-

²⁶ Ср. в стихотворении «Бокал» из сборника «Возвращение»: «Господь, Ты пролил ли вино, / Иль выпил всё до дна? / Им всё живущее полно, / Иль смертью жизнь пьяна? / Стоит Твой вспененный бокал, / Кипящий в глубине... / О, только б Ты не расплескал, / Не расплескал — во мне!» (С. 147).

²⁷ Ср. прямую переключку со стихотворением «России» («Слово о полку Игореве») (1914): «Чтобы размеренно и плавно // Воспеть печаль страны немой... <...> Струна летела — звуки мчались...» (Словесность и история. 2020. № 3. С. 182 (публ. В. Н. Быстрова)).

²⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Статьи. [М.], 1952. Т. 8. С. 228.

²⁹ Гиппиус Вл. В. Записки по истории русской литературы. Пг., б. г. С. 370. Ср. также раздел «Берег» в сборнике «Ночь в звездах» (С. 17–23).

денная мечтать, / Должна дрожать, должна метаться!..» («На чьей же страже я стою...», л. 152, 153) и др. Для более глубокого понимания смысла этого настойчиво повторяющегося лейтмотива необходимо обратиться к важному для Вл. Гишпиуса источнику — «Фаусту» Гёте, к высказыванию заглавного персонажа: «Нет, я б застыть в покое не хотел: / Дрожь — лучший человеческий удел; / Пусть свет все чувства человека губит, — / Великое он чувствует и любит, / Когда святой им трепет овладел» (Часть 2. Д. 1. Картина «Мрачная галерея») ³⁰.

Второй раздел «Сороковой день» (лето 1912; дата после заключительного стихотворения: «Июнь-август 1912 г.») состоит из 14 стихотворений, которые явно связаны с событием смерти, утраты. Сороковой день (сороковины) — срок, когда умерший предстает перед Господом для совершения суда. Несомненно, здесь подразумевается личная трагедия поэта: кончина в 1912 году сына Алексея. Можно предположить, что вместе с ним как бы умерло второе «я» поэта и душа его предстала перед судом на сороковой день: «Пусть знает Бог — когда он судит — / Пусть знает Бог, что я молчу, / Что я молчу, молчу о чуде — / Что чуда в мире не хочу!» («Я приучил себя к томленью...», л. 10 об.) Но получается, что судит не Господь, а осуждает Бога представшая перед ним душа поэта: «Ты умертвил мое дитя, / Не признаю Тебя, мертвющий — / Не признаю Твой темный дух! / Свои стада рукой грозящей / Ты уберег ли в тьме, Пастух?» (л. 17); «Ты всё умертвил, что Ты создал, / Ты всё умертвляешь, родив...» (л. 18). Поэт укоряет Творца, отнявшего у него дитя: «Оно неповинно сгорало, / И Ты пожалел ли его? / Ты бросил горящее жало / В дрожащее тело его; / Оно от тоски умирало — / Невинное, веря в Тебя...» («7. Оно неповинно сгорало...», август 1912, л. 18).

Один из основных в разделе, наряду с выражением горя и отчаяния, — мотив непримиримости, протеста против высшей воли, против безучастного «Бога власти»: «Твой день — ненужный и пустой, / Твой блеск — холодный и железный. / Не признаю Твоих лучей, / Которыми Ты землю славишь; / Я зарыдаю сам над ней, / Когда Ты в ночь ее оставишь... <...> Не примирюсь, не отрекись, / Не примирюсь, не успокоюсь... <...> Пусть гаснет мертвая свеча, / Пусть стынет ночь, дрожа над бездной, — / Ты в ночь уходишь, шелестя... / Не признаю Тебя, Железный!» («6. Ты умертвил мое дитя...», июнь-август 1912, л. 17—17 об.).

³⁰ Здесь и далее текст приводится в переводе Н. А. Холодковского.

В одном из стихотворений Вл. Гиппиус воспроизводит воображаемую картину: как будто его вознесшаяся душа обращается к умершему сыну:

О, милый, теперь ты знаешь —
Всё знаешь, как я живу!
Ты сердце мое ласкаешь
И видишь его наяву —
Как будто с тобой я живу.

(«8. О, милый, теперь ты знаешь...», 19 августа 1912, л. 19)

Семантический контекст «Сорокового дня», однако, расширен посредством контрапунктных мотивов. Один из них — покорность судьбе: удел смертных — равно принимать радости и невзгоды:

Благодарим за нежность и надежды,
Благодарим за легкую мечту...
< >
За вечный труд и злые утомленья,
Которыми Ты душу утомил!...

Ты создал мир — для смерти и для бденья...

(«11. Пахнуло смертью над горящей нивой...», л. 22)

Эпиграфом к приведенному тексту послужила строка из знаменитого стихотворения М. Ю. Лермонтова «Благодарность» (1840): «За всё, за всё Тебя благодарю я...».

В заключительном стихотворении раздела поэт как бы предвосхищает вознесение своей души после смерти:

Когда я умру — надпишите:
Здесь тот, кто плакал в ночи.
< >
Пусть крест мой воскреснет над мраком,
Как я воскресал над землей,
Когда задыхался и плакал
В бессонной пустыне мирской.

(«<14.> Когда я умру — надпишите...», 19 августа 1912, л. 28)

Нельзя не обратить внимание на то, что в данный раздел не вошли такие пронзительные стихотворения, тесно связанные с воспоминаниями об ушедшем сыне, как «Ты весь во мне с тех пор, как ты глядел...» (л. 72), «Ах, в тех снегах, в которых мы ходили...» (л. 73), «Две птицы

в клетке — на моем окне...» (л. 74). Их Вл. Гиппиус поместил в конце раздела «Свеча». Впрочем, подобный случай далеко не единственный. В этом разделе, в свою очередь, оказались тексты с мотивами экстатического опьянения, которые были бы более уместны в следующем разделе «Стакан»: «Я опьяняюсь — я притупляю...» (л. 58), «Я пьян — я знаю иступление...» (л. 59—59 об.), «Я буду пьянствовать всю ночь...» (л. 60—60 об.), «Мечта моя, тоска моя...» (л. 62—62 об.), «Да, всё отходит понемногу...» (л. 65—66 об.).

Эпиграф к разделу «Свеча» взят из Ветхого Завета: «Ты соблазнил меня, Боже мой, и я соблазнился. Иеремия»; ср. в книге Пророка Иеремии: «Ты влек меня, Господи, — и я увлечен; Ты сильнее меня — и превозмог» (20: 7). С эпиграфом перекликается заключительное стихотворение раздела: «Иду, волнуясь, Господи, к Тебе: / <...> К Тебе, томящему, к огням Твоим пустынным!» («Опять по улицам, таким пустынным...», л. 75). Между тем, эпиграф почти перефразирован в исключенном из *Затмения звезд 2* стихотворении «Мне путь жестокий был назначен...» (*Затмения звезд 1*, л. 43—43 об.; зачеркнут синим карандашом); ср.: «Ты искусил меня, Создатель, / Ты искусил, о, Боже сил!» Образа свечи не находим ни в одном стихотворении раздела. Зато он присутствует в исключенном из 2-й редакции тексте «Да, я верую в то, что свечи горят...» (Там же, л. 40; зачеркнут синим карандашом). Чем были вызваны подобные перестановки и изъятия из разделов семантически важных стихотворений? Конечно, у поэта была какая-то творческая мотивация. И все-таки эти случаи — одни из многочисленных примеров парадоксальности мышления Вл. Гиппиуса.

В обеих редакциях в качестве эпиграфа к разделу «Стакан» послужили начальные строки стихотворения Ф. И. Тютчева: «Есть и в моем страдальческом застое / Часы один ужаснее других» (1865).

Вино — напиток, на время дарящий радость, иллюзию сиюминутной полноты бытия, утоляющий тоску, изгоняющий скуку, апатию, страх. Сосуд с живительной влагой — поэтический синоним, аналог, эквивалент жизни: «И вот налил вино в стакан, / Налил вино в стакан!» <...> «В стакан вливаю бытиё...» («Мечта моя, тоска моя...», л. 62, 62 об.); «Какая влага ночи — до забвенья, / Пока не смотришь на пустое дно!» («Постой! зальем опять тоску вином...», 18 июня 1913, л. 78). Метафора здесь очевидна: увидеть, когда «погасло мирское вино», пустое дно стакана — оказаться на дне жизни с разбитыми мечтами: «Всё будет, что было недавно, / И канет, стекая на дно, — / Ты сам в иссушенном стакане / Упал на холодное дно...» («Нас долго томила надеж-

дой...», л. 79 об.); «В моих тоскующих стихах — / Вино как кровь завета, / <...> Привет тебе, вино, вино! / Привет, мечта живая! / Гляжу и пью — гляжу на дно, — / Там льется тьма ночная» («Есть что-то дикое во мне...», л. 61) и др. Безусловно, и образно, и семантически тексты близки стихотворению Лермонтова «Чаша жизни» (1831): «Мы пьем из чаши бытия / С закрытыми очами, / Златые омочив края / Своими же слезами... / <...> Тогда мы видим, что пуста / Была золотая чаша, / Что в ней напиток был — мечта, / И что она — не наша»³¹.

Эпиграфы к разделам «Вниз» и «Звон» почерпнуты из одного источника — «Фауста» Гёте (Часть 2. Д. 1. Картина «Мрачная галерея»; реплика Мефистофеля, обращенная к Фаусту); в разделе «Вниз»: «Versinke denn! Goethe» <<Спустись же вниз! Гёте — нем.>>, в разделе «Звон» — более пространная цитата: «Versinke denn! Ich könnt auch sagen — steige! s ist einerbei. Goethe» <<Спустись же вниз! Сказать я мог бы: “Взвейся!” Не всё ль равно?» Гёте>>³². Не менее значимы другие фрагменты текста этой сцены, касающиеся места схождения героя в глубины времени и пространства: «Но весь объят ты будешь пустою. / Ты знаешь ли значенье пустоты?»; «Но там в пространстве, в пропасти глубокой, / Нет ничего»; «...Действительность забудь, / В мир образов направо отважный путь / И тем, чего уж нет, упейся!»; «Вкруг образы витают там и тут, — / Бессмертной мысли бесконечный труд, / Весь сонм творений в обликах живых». Становится понятней галерея причудливых картин, миражей, символов, образов стихотворений раздела, в котором представлены в разных ракурсах сферы «дна», «глубин» «нижней бездны», теней, видений...

В первом стихотворении — «Вступая в знак Весов, таинственно тоскуя...», имевшем поначалу заглавие «Козерогу», перед нами предстают разноликие образы созвездий: Весов, Стрельца, Скорпиона и др. (л. 102—102 об.), во втором («Природа-мать! ты дышишь умолением...») — образы Природы-матери, Любви-мечты (л. 103—103 об.), в третьем («Неистовство Господнего создания...») — образ-символ «пустоты» («Мы падаем так глухо в пустоту... / Вот мир вокруг такой пустынно-мертвый...»; л. 104) и т. д.

Эпиграф к разделу «Полночь» взят из философской поэмы Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: «Was spricht die tiefe Mitternacht? Nietzsche» <<Что говорит глухая полночь? Ницше» — нем.>. Ср. эту фразу

³¹ Известно, что стихотворение Лермонтова перекликается со стихотворением С. П. Шевырева «Две чаши» (1826).

³² Здесь и далее текст дается в переводе Н. А. Холодковского.

в контексте главы «Песнь опьянения»: «— час приближается: о, человек, о, высший человек, вникай! эта речь для тонких ушей, для твоих ушей — *что полночь говорит? внимай!*»³³. Ср. также во вступлении «Гнев» Вл. Гиппиуса: «Я пал к вину — я слушать ночь готов» (л. 6 об.). «Песнь опьянения» Заратустры опосредованно отразилась и в стихотворениях раздела: «И звон *опьяняющих песен*, рождаемых в смерть, я люблю, — / И в вечность, дрожащую вечность, когда их пою, не смотрю...» («Есть вечность, в которую я по ночам равнодушно смотрю...»; л. 118; курсив мой)³⁴; «Повторяемость, повторяемость — / Вот в чем мгновенная тайна, / В которую жадно смотрю: / Неизменяемо всё, что случайно, — / В вечность, горящую вечность потоки напрасные лью! <...> / Вечно в себя возвращаюсь — в своей глубине!» («Повторяемость, повторяемость...», л. 120)³⁵. Идея «вечного возвращения» — одна из ключевых в философии Ницше, которого Вл. Гиппиус считал своим вторым, после Достоевского, учителем. О серьезном влиянии знакового для всего русского модернизма произведения Ницше он прямо писал: «Заратустра впервые определил и мой литературный вкус: стиль напряженный, насыщенный, нежный и суровый одновременно, преимущественно певучий»³⁶.

В разделе «Звон» также содержатся переклички с поэмой Ницше. Так, один из возможных источников образного ряда стихотворения «Кольцо» («Куда я двинулся, куда сегодня вдвинут я?..», л. 145—145 об.) — глава «Семь печатей (Или: пение о Да и Аминь)»; ср.: «О, как же страстно не стремиться мне к вечности и брачному кольцу колец — к кольцу возвращения»³⁷.

В разделе «Стук» отдельный концептуальный сюжет представляет собой триптих под названием «Ответы З. Н. Гиппиус»: «1. К моим скитаньям безвозвратным...» (12 декабря 1912), «2. На чьей же страже я стою...» (18 декабря 1912), «3. Завет, завет предвечный с Богом...» (18 декабря 1912). Вл. Гиппиуса с его троюродной сестрой связывали,

³³ Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого / Пер. с нем. Ю. М. Антоновского. СПб., 1911. С. 285.

³⁴ Ср. в стихотворениях раздела «Свеча»: «Я опьяняюсь — я притупляю...» (л. 58), «Я пьян — я знаю иступленье...» (л. 59—59 об.) и др.

³⁵ Ср. сходные мотивы в декларациях Заратустры: «...радость хочет себя самоё; хочет вечности, хочет возвращения, хочет, чтобы всё было вечным» (Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 287).

³⁶ Гиппиус Вл. О самом себе. С. 125.

³⁷ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 205.

начиная с 1890-х годов, непростые отношения взаимного сближения и отдаления³⁸. Период нового духовного и творческого единения пришелся как раз на 1912 год.

Триптих явился откликом на посвященное Вл. Гиппиусу стихотворение Зинаиды Гиппиус «Псалмопевцу» («О тайнах подземных и звездных...») (декабрь 1912)³⁹. Есть основания предполагать, что оно было создано в первой половине декабря 1912 года. 14 декабря Зинаида Николаевна уведомляла Вл. Гиппиуса: «Стихотворение посылаю, с трудом переписав»⁴⁰. Несомненно, речь идет именно об этом тексте. Тогда же стихотворение дошло до адресата. Приведем его полностью:

Псалмопевцу

Вл. Бестужеву

О тайнах подземных и звездных
Поешь ты в пустынной тиши⁴¹,
О вечных стихиях и безднах
Своей одинокой души.

Но своды небесные низки,
Полны голубой простоты,
А люди так жалобно близки
И так же одни, как и ты.

Уйдешь? Но не пить мы не смеем
Святого земного вина.
Уйдешь — но смеющимся змеем
Ползет за тобою вина.

Не ты ль виноват, что голодный
Погиб у забора щенок?
Что где-то, зарею холодной,
Под петлей хрустит позвонок?

³⁸ См. об этом: Письма [З. Н. Гиппиус] к Вл. В. Гиппиусу (1898—1914) / Вступит. статья, публ. и комм. Ю. А. Рыкуниной // Лит. наследство. Т. 106: Эпистолярное наследие З. Н. Гиппиус. Кн. 1. М., 2018. С. 441—452.

³⁹ Вошло сначала в цикл «Молчания» (Сирин. Сб. 3. СПб., 1914), а затем в книгу «Стихи. Дневник 1911—1921» (Берлин, 1922).

⁴⁰ Письма [З. Н. Гиппиус] к Вл. В. Гиппиусу. С. 467.

⁴¹ Ср. в цитировавшемся выше стихотворении Вяч. Иванова «Звездное небо»: «Сердце ж алчет части равной // В тайне звезд и в тайне dna...»

Не ты ли зажег крепостную
Над белой рекою иглу?
Не ты ли сгущаешь земную,
Седую, полынную мглу?

Твоей человеческой воле
Одной — не ответит Господь.
Ты ждешь и поешь — но Его ли,
Приявшего бедную плоть?

Не в звездных пространствах — Он ближе,
Он в прахе, в пыли и в крови.
Склонись, чтобы встретил Он, ниже,
Склонись до земли — до любви.

СПБ. Декабрь 1912⁴².

Стихотворное послание во многом было навеяно впечатлением от недавно вышедшего сборника Вл. Гиппиуса «Возвращение. Из книги “Завет Вл. Бестужева”», на который З. Гиппиус откликнулась в статье «Жизнь и литература. О “Я” и “Что-то”». Примечательно, что в статье не упомянуто ни одно из стихотворений сборника. З. Гиппиус в ней, в частности, так писала о «декаденте чистой воды» Бестужеве: «Он выступил со всеми декадентами в 90-х годах, очень юным, но потом сразу исчез из литературы, ушел куда-то в жизненное уединение, где пребывал вплоть до самого последнего времени. Уединение не убило его таланта, но сохранило от литературных веяний, консервировало, и вот, когда вновь он появился среди нас со своими однообразными, широкими и сильными стихами, со своей книжкой “Возвращение”, — мы ясно увидели знакомый лик настоящего поэта-индивидуалиста, одинокого до отвлеченности, до отчаянья, но с несомненно существующим “Я”. Бестужев остался на той ступени, на которой говорят: “есть Я” или “есть только Я”... Но это не описатель, видящий “Что-то”. У Бестужева нет глаз, — нет их для внешнего “Что-то”, — но мы слышим, как бьется его сердце...»⁴³. Затем совершенно неожиданно, почти в жанре мистификации, следуют фрагменты из стихотворного триптиха, адресованного поэтессе; триптих, конечно, не вошел в сборник «Возвращение», поскольку был создан после выхода его в свет; тексты, вероятно, были посланы или переданы адресату в рукописи (чи-

⁴² Гиппиус З. Н. Сочинения. Стихотворения. Проза. Л., 1991. С. 171 — 172.

⁴³ Новая жизнь. 1913. № 2. Февр. Стб. 170, 171, 172.

татели статьи, естественно, об этом знать не могли). И так, в подтверждение своих мыслей о крайнем эгоцентризме, она пишет, обильно цитируя строки Вл. Гиппиуса:

«.
Вы думаете, я не ведал,
Что значит стыд, что значит стыд
Всех поражений, всех обид,
Когда спешишь о д и н к победам?
Вы думаете, я не знал,
Что Он зовет к себе любовью,
Что связывает души кровью,
Что кровью сам себя связал?
Всё это знал я, люди, знал!
Но вот упало, всё упало,
Теперь я в двери постучал,
Теперь мне сердца не достало...
.
Теперь мечта в крови зовет⁴⁴,
А мир лежит один в тумане...
Откройте! Кто печаль возьмет?
Кто душу буйную притянет?⁴⁵

<...> «Бестужев — утверждение одинокой личности (есть только Я)...
<...> Раскачнулся маятник далеко — “есть только Я!” — пусть уж летит прямо в другую сторону, не в пустоту, не во “Что-то”, а в противоположное мировое начало, равноценное: от утверждения Личности — к утверждению Общности, коллектива. Желанного синтеза не будет... а когда-нибудь все-таки будет. / Бестужев, благодаря именно крайности и определенности своей индивидуалистической позиции, близок к “возвращению”. Он пишет:

...Господь навек мой посох поднял,
Господь погнал меня, иди...

И кончает это стихотворение (где говорится, что “были две надежды: одна — мечта, другая — плоть”) — настоящим воплем изнемогшей в одиночестве сильной души:

⁴⁴ В оригинале: встает.

⁴⁵ Новая жизнь. 1913. № 2. Февр. Стб. 170.

...Любовь моя! На пятой смене,
Как обуянный, впопыхах
Вбежал в поту, в крови и пене,
И жду мечту — на площадях!⁴⁶

От вопля, от голого сознания до воплощения еще далеко, я знаю. Может быть, у действительно “возвращающихся” будут другие слова, другая форма стиха — и форма жизни. Но вот каков естественный уклон в о л и, рожденный крайним и подлинным индивидуализмом... / И уклон этот праведен. “Человек” должен идти к “людям”⁴⁷. Об этой своей статье З. Гиппиус сообщала поэту из-за границы 12/25 марта 1913 года, предполагая, что статья могла остаться ему неизвестной. В письме она словно продолжала их диалог: «Не говорю вам — не бросайте стихов, потому что и так знаю, что вы их не бросите. Обнажение души не нужно? Нет, нужно, но кому нужно, кто возьмет — тот не скажет. Это громадная помощь человеку, но... интимная. <...> Талантливы ли ваши стихи? Вы знаете, что я о них думаю. Будь они только “талантливы” — этого было мне маловато»⁴⁸.

Хронологию посланий, видимо, можно представить так: 12 декабря 1912 года Вл. Гиппиус написал стихотворение «К моим скитаньям безвозвратным...»; через день, 14 декабря, З. Гиппиус послала посвященное ему стихотворение «Псалмопевцу»; 18 декабря Владимир Васильевич создает два других текста, вошедших позднее в триптих «Ответы З. Н. Гиппиус». Фрагменты из стихотворений Вл. Гиппиуса вошли затем в ее статью, в которой она касается сборника «Возвращение». Таким образом, во-первых, фрагменты триптиха оказались, возможно, неожиданно для самого автора и без его ведома опубликованы Зинаидой Николаевной, а во-вторых, она в статье, в свою очередь, как бы отвечала на послание Вл. Гиппиуса⁴⁹.

⁴⁶ Цитируются строки из 1-го стихотворения триптиха: «К моим скитаньям безвозвратным...» (12 декабря 1912).

⁴⁷ Там же. Стб. 172—173.

⁴⁸ Письма [З. Н. Гиппиус] к Вл. В. Гиппиусу. С. 467.

⁴⁹ Интересно, что нечто похожее находим в обмене посланиями между Вл. Гиппиусом и А. Блоком в том же 1912 году, опубликованными в ежемес-
ячнике стихов и критики «Гиперборей» (1912. Ноябрь). Подробнее об этом сюжете см. в комментариях А. М. Грачевой к стихотворению Блока «Владимиру Бестужеву (Ответ)» (*Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 793—796*).

Следует подчеркнуть, что З. Гиппиус в начальной строфе своего стихотворения довольно емко, тонко, пронизательно определила ключевые доминанты поэзии Вл. Гиппиуса: «тайны подземные и звездные», «стихии и бездны» одинокой души.

Неслучайно и вполне конкретно название триптиха: Вл. Гиппиус действительно отвечал на адресованные ему вопросы.

В вопросах содержится подспудный упрек в индивидуализме, может быть, даже осуждение: благотворны и плодотворны ли порывы одинокого, погруженного в себя человека, одинокой воли? до конца ли понята им ответственность за всё происходящее в мире? В заключительной строфе З. Гиппиус, кажется, сама дает напутственный ответ, подразумевающий поиски Бога:

Не в звездных пространствах — Он ближе,
Он в прахе, в пыли и в крови.
Склонись, чтобы встретил Он, ниже,
Склонись до земли — до любви.

Но Вл. Гиппиусу такое утверждение показалось слишком простым, прямолинейным. Он решил откликнуться и выразить свое отношение к Богу и к его несовершенному земному творению. Поэт в своей исповеди «О самом себе» откровенно писал: «Индивидуализм? Да! Личность потребовала высшего своего утверждения (и тем самым — самоотрицания!) — живого личного Бога»⁵⁰. Да, поэт привык жить в двух мирах, двух измерениях — реальном и сверхреальном, наяву и как бы в мечтательных снах, но всегда помнил о своем высоком земном предназначении, служении. Воспринимая призывы поэтессы как «благодатные», он воспроизводит трудные перипетии жизни своей «одинокой души», своего духа:

Но знаешь ли — на пятой смене
Стою один на площадях, —
Кто уличит мой дух в измене —
Мой дух в рыдающих путях?
< >
Мне были в мире две надежды —
Одна — мечта, другая — плоть, —
Но за одеждою одежду —
С меня снимал, снимал Господь, —

⁵⁰ Гиппиус Вл. О самом себе. С. 129.

Пошел я в днях — пустой и голый,
Лицо пылало от стыда,
Но странно легок путь тяжелый,
Но весел путь мой стал тогда!

Господь навек мой посох поднял,
Господь погнал меня — иди!..
Мечта и плоть свились сегодня, —
А звезды, звезды позади, —
< >
Любовь моя! на пятой смене —
Как обуянный, впопыхах —
Вбежал в поту, в крови и в пене, —
И жду мечту на площадях!.. (л. 150—151)

Поэт, духом обращенный к небу, к звездам, к безмерной мечте, также спрашивает себя, чью волю он исполняет в мире: «На чьей же страже я стою — / На собственной или на Божьей?» (л. 152) Он уверяет, что служит Богу, зажег «свечи пред лицом Господним», но не отрекся от земной жизни: «Припал к земле, припал к земле, — / Теперь никто уж не осудит!..» (л. 152 об.). Он и ранее, в стихотворении «За видимым невидимое вижу...» из сборника «Возвращение», утверждал: «О, милая земля! / Тебя одну люблю такой любовью нежной...»⁵¹.

Ему говорят, что он все равно заблуждается, избирает не те пути: «Мне крикнули: ты спишь во зле, / Вставай — тебя заждались люди!» (л. 152 об.)

Исполняя долг, он мечется между мечтой и реальностью:

Иду назад — бегу опять
Любить, доказывать, стучаться, —
Душа, рожденная мечтать,
Должна дрожать, должна метаться! (л. 153)

Вины, греховности за собой он не отрицает:

Вы думаете — я не плакал?
Или я ночью глухо спал,
Когда из чувственного мрака
Мечту живую вызывал?

⁵¹ Возвращение. С. 73.

Вы думаете — я не ведал,
Что значит стыд, что значит стыд —
Всех поражений, всех обид,
Когда спешишь один к победам? (л. 154—154 об.)

Не является откровением для него и евангельская связь любви и крови, о которой напоминает З. Гиппиус:

Вы думаете — я не знал,
Что Он зовет к Себе любовью,
Что связывает души кровью,
Что кровью Сам Себя связал?

Всё это знал я, люди, знал... (л. 154 об.)

Духовная драма поэта заключается в том, что нет окончательного ответа, он по-прежнему находится в сомнениях и поисках, ощущает себя перед некой закрытой метафизической «дверью»:

Теперь я в двери постучал,
Теперь мне сердца не достало!

Теперь стучусь, теперь стучусь, —
И кто откроет, кто откроет?
Я горя, люди, не боюсь,
Но я сражен своей тоскою!
< >

Откройте! кто печаль возьмет?
Кто душу буйную притянет? (л. 154 об.—155)

Здесь вполне уместно сопоставление с апокрифическим Евангелием от Фомы: «Многие стоят перед дверью, но единственные те, которые войдут в брачный чертог» (ст. 79); «Иисус (сказал): “...(и тот, кто стучит), ему откроют”» (ст. 98).

Необходимо отметить, что явственно различимые отголоски этого диалога поэта с самим собой и с З. Гиппиус находим в двух других стихотворениях сборника, написанных в те же декабрьские дни, когда создавался триптих. Так, в стихотворении «Мои стихи — мое сознание...» (18 декабря 1912) поэт возражал: «Я Бога в мире полюбил... <...> / И душу в ближнем я открыл. / Нет! я укору отрицаю, / Что будто я как труп живу... <...> Мечта и плоть в моем сознание: / Отец и Сын — мечта и плоть, — / Единый дух в одном дрожанье!.. / Мне оправдание — Господь!» (л. 99—99 об.).

Сквозной в сборнике — напряженный «диалог» поэта с Богом, к которому он обращается с мольбами, вопросами, которого славит и проклинает. И своеобразной кульминацией этого спора является последнее стихотворение книги: «Когда я прав, когда я прав, о Боже...», написанное днем раньше, 17 декабря 1912 года (в *Затмения звезд 1* оно входило в состав раздела «Стук»). В нем поэт вопрошает, зная, что в ожидании ответа может пройти вся жизнь:

Мне говорят — зачем ты в мире любишь
Лишь ночь в звездах?
Ты сердце там — на высоте — погубишь, —
Живи в сердцах:
Рождай в сердцах мечту всегда живую,
Люби людей...
О, Боже мой, я прах Твой поцелую, —
Ответь скорей!

Ответь скорей — кого любить я должен
И — как любить?
Огонь ли Твой? Какой огонь возможный
Еще вкусить,
Чтобы испить, чтобы испить безмерность
Во всем одну, —
Скажи скорей, какую выпить верность, —
И я прильну! (л. 180 об.—181)

Ср. образы огня в том же Евангелии от Фомы, в словах Христа: «Я бросил огонь в мир, и вот я охраняю его, пока он не запылает» (ст. 10), «Тот, кто вблизи меня, (тот) вблизи огня, и кто вдали от меня, (находится) вдали от царствия (Божьего)» (ст. 86). Эти высказывания перекликаются со сходным изречением в Евангелии от Луки: «Огонь пришел Я низвести на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся!» (Лк 12: 49). Конечно, здесь подразумевается «огонь духовный», нисходящий от Святого Духа. Недаром Вл. Гиппиус утверждал: «Лишь, как природа, декадентство могло принять жизнь только как преобразование. Завет его был воскресение во плоти. Поэтому для него не могло быть другой веры, как вера в правду Божью — в Духа, в котором, не сгорая, перегорает мир»⁵². Ср. об источнике веры в апокрифическом повествовании: «Иисус сказал Фоме: “Я не твой господин, ибо ты вы-

⁵² Гиппиус Вл. О самом себе. С. 130.

пил, ты напился из источника кипящего, который я измерил» (ст. 14); «Иисус сказал: “Тот, кто напился из моих уст, станет как я» (ст. 112).

Вл. Гиппиусу была дорога и «святая плоть» земли, погруженность в мирские заботы и тревоги. Он вовсе не хотел только метафизического созерцания, ухода в свой сокровенный мир. В этом он сближался с Мережковскими, соприкасаясь с тем, что они называли «религиозной общественностью». Самое важное и характерное в восприятии и понимании декадентства Вл. Гиппиусом в разные периоды его творчества — это искание живого Бога в мире, нового религиозного сознания. И в этом он был близок к Мережковским.

Раздел «Камни» посвящен теме «города». Образ его многоликий и контрастный. Прежде всего это некое искусственное замкнутое пространство, в котором томится человек, душа его угнетена. Оно противопоставлено природной жизни, вольным просторам неба, рек, морей, океанов, полей, лесов. Это — «огромный город — чувственный и грязный» (л. 170), большой «каменный мешок», «где окована смертью земля!» (л. 175):

Вокруг дома из глины и воды,
А между ними в землю вбиты камни.
Мы замкнуты. Лишь слышен плеск воды
Между камней — всё бездыханней.

И эту связь воды — и глины и камней
Мы городом зовем — и задыхаясь, дышим:
Что ж? И над нами льется таинство лучей,
И тот же дождь в ночах мы тайно слышим. (л. 168)

Сходные образы находим в сборнике «Возвращение» в разделе «Преходимость»: «Мы от полей ушли и города сложили, — / Мы камнями убили милые поля...»⁵³.

Маленький каменный мирок — это кирпичный дом, душная комната:

Мы замкнуты в пределах тесных,
Меж потолков, полов и стен,
Границ боимся неизвестных,
Стыдимся острых перемен (л. 165).

В ранней статье «Золотой век. Из писем к иностранцу» Вл. Гиппиус утверждал: «Радость жизни состоит в том, чтобы приблизиться к Богу,

⁵³ Возвращение. С. 49.

поэтому человек должен быть ближе к природе; уйти от природы значит отдалиться от божества, уйти во мрак. <...> Мы ушли от природы в цивилизацию, которая возвысила дух над телом и заставила его — постигать, следовательно призвала к страданию»⁵⁴.

Есть связанный с природным свободный мир души, но и он стеснен, скован:

И тот же мир внутри — но пламенной печаль,
И тот же крик души — и так же жизни жаль,
Но всё безудержней, чем более мы сперты;
И тот же блеск зари — но вся погибла даль...
О, брызни же, вода, в свой камень, в берег мертвый, —
И ты, душа, свой гневный челн отчал!
(«Вокруг дома из глины и воды...», л. 168)

Вл. Гиппиус рисует безрадостные, мрачные, порой апокалиптические городские картины:

Все площади — как вымерли! пустые!
Ни одного лица!

Тоска, тоска легла на этом свете,
Как смерть сама, —
Я никого на улицах не встретил...
Тюрьма, тюрьма!
(«Пришел — стучусь во все сердца людские...», л. 172)

Безусловно, прообразом «города» послужил Петербург. Эпиграфом к стихотворению «Всё прямо, всё — углы, всё — равнодушие меры...» стала пушкинская строка из «Медного всадника»: «О мощный властелин судьбы!» В стихотворении «Петербург» проступают знаковые очертания:

Засветил ли Бог тебя над бездной
Как восход негаснущего дня?
Или поднят ты рукой железной,
Словно дым померкшего огня?

Два лица из мудрого Египта
Смотрят пристально в глаза самим себе...
< >

⁵⁴ Цит. по: Русская литература. 2018. № 1. С. 111.

Только купол, золотом нависший низко,
Опустился над тобой, как гнет;
Только меч прозрачно-золотистый,
Не игла — а меч всё в высь влечет. (л. 171)

Здесь явные реминисценции из пушкинского «Медного всадника» (1833), египетские сфинксы на Университетской набережной, купол Исаакиевского собора, «адмиралтейская игла» (золоченый шпиль на башне Адмиралтейства). «Меч», влекущий ввысь, возможно, навеян образом стихотворения А. Блока «Петр» (1904): «В руке простертой вспыхнет меч // Над затихающей столицей».

Представлены в разделе и разнообразные городские персонажи: «...спешит студент на рынок всех наук...» (л. 170), «...идет солдат, роняя скуку в грязь...» (Там же), обитают в темных подвалах какие-то бледные люди, «бездомные, голодные» «на улицах темных... <...> в мертвых потемках» (л. 178), «...нищий, безумный от холода, крика и боли» (л. 176), «пьяный богач — в электрических солнцах...» (Там же), уличные проститутки...

* * *

В сборнике отчетливо проявились черты эгоцентризма, индивидуализма, которые были одной из основных доминант и раннего (1890-е гг.), и позднего (1910-е гг.) декадентства. Внутренний мир поэта, его переживания, мысли, предсказания, предчувствия, мироощущение, мировоззрение — главный стимул самовыражения; ср., к примеру: «Слова, слова! Я сам в себе запел, — / Я отхожу в родную запредельность!»; «Я расскажу, теперь я расскажу / Мою судьбу, — о, будь же, тайна, явной!» (раздел «Гнев»); «Я приучил себя к томленью, / Молчать язык мой приучил...»; «Я вышел в ночь — я разобью / Мечту, горящую о Боге...»; «Я обыденность ненавижу, / Я к тайне выпренней иду!»; «Я сам зажег огонь палящий, / Я сам зардел свои лучи!»; «Когда я умру — надпишите: / Здесь тот, кто плакал в ночи» (раздел «Сороковой день»); «Я постепенно расцветал, / Я постепенно в мир явился... <...> Я постепенно умирал... <...> Я постепенно обнищал... <...> Я постепенно в мир вхожу... <...> Я мукой выпренней дрожу...» (раздел «Свеча») и мн. др.

Это скорее история души и духа, нежели отражение внешней, земной, эмпирической жизни и судьбы человека, личности, лирического героя. Примечателен в связи с этим отзыв на сборник Вл. Гиппиуса

«Возвращение» рецензента «Нового журнала для всех», подписавшегося инициалами В. Т.: «Книга разделена на ряд циклов, связанных между собой философской последовательностью. Каждый цикл — это часть пути, который прошла душа поэта, возвратившаяся из небытия, потерявшая жизненные силы и вновь ушедшая от людей далеко, в бездны, в последние Божии глубины. <...> и мир в очах его преломляется сквозь призму мистицизма, в Боге крепнет душа его»⁵⁵. Идентично, с некоторыми вариациями, и строение сборника «Затмения звезд».

И пейзажная лирика в стихах сборника — это по большей части то, что называется «ландшафт души», антропоморфизм (наделение человеческими свойствами явлений природы). При этом картина мира получается космологическая: всеобъемлющая стихия, земля, небо (твердь), звезды и т. д.; в них как бы вселяются дух и душа поэта.

Центральный в сборнике, возникающий во всех разделах всеобъемлющий образ Бога. Вл. Гиппиус все время ощущает его присутствие в мире. Ему необходимо определить свое отношение к нему. Главное в его мироощущении — пантеизм: Бог вездесущ, он объемлет весь мир. Еще в 1898 году Вл. Гиппиус размышлял в письмах к своему другу А. М. Добролюбову: «Для чего пробуждается человек для жизни и бдения? <...> И не есть ли жизнь и бдение — свет, куда рвется он из тьмы своей? и смерть есть ли хаос и тьма? Но стихия одна. Я никогда не пойму, что есть Бог и как есть, если он не в мире и не всё, что есть в мире, потому что всегда думал так: если бы было в мире что-нибудь, хоть малая часть не божья, она могла бы восстать на Бога и поспорить с Ним и вырасти больше. И тогда Он не был всем и всемогущим» <...> Я думаю, что ночь — это колыбель человека. До рождения он был в ночи. Эта ночь была Хаос. Он вышел из Хаоса слабый и беспомощный, и для того, чтобы он вышел, должны были быть муки матери, близость смерти, того же Хаоса. Потому что смерть есть возвращение в хаос. И ночной сон есть то же возвращение в хаос. Днем открывается зрение, и слух, и другие чувства (думаю, что чувства той же одной стихии, что и ночь до рождения — хаос). День приходит и уходит, но стихия одна — вся ночь, что была до рождения, и ночь, сменившая день, и смертная ночь. Стихия одна, и ненадолго пробуждается человек для жизни и бдения. Правильно, в неизменяемых кругах — в черте видимого — движется единое мироздание — Небо, Земля и вода. Святая денница в Небесах, семя сырое в земле, и светлые кущи деревьев, и голубые волны на водах. Мудрые звезды глядят в открытые воды, бы-

⁵⁵ Новый журнал для всех. 1912. № 11. Стб. 124–125.

стро, как мысли, бегут облака, близится ночь. Но я не понял еще ни звезд, ни мыслей, ни ночи»⁵⁶.

Диапазон между приятием и неприятием Бога очень велик:

Не надо солнца... Я лежу в тени, —
Но Ты, Господь, восходишь надо мною.
(«Гнев», л. 7)

Не признаю Тебя, мертвящий —
Не признаю Твой темный дух!
Свои стада рукой грозящей
Ты уберег ли в тьме, Пастух?
Не признаю Тебя, губящий,
Покуда день мой не потух.
(«4. Зажгу свечу — пусть ветер дует...», л. 13)

Не признаю Твоих лучей,
Которыми Ты землю славишь;
Я зарыдаю сам над ней,
Когда Ты в ночь ее оставишь;
(«6. Ты умертвил мое дитя...», л. 17 об.)

Я проклинаю Бога сил
За то, что нет дороги к раю,
За то, что в смерть Он жизнь явил, —

Я проклинаю Бога власти,
И Божью тьму, и Божий свет,
И — в жгучей, и в последней страсти —
Люблю — чего на свете нет!⁵⁷
(«10. А если я тебя не встречу...», л. 21)

Не Ты ли, Господи, вздохнул,
Не Ты ли, Господи, направил —
Не Ты ли к неподвижной славе
Немые жилы натянул,
Не Ты ль в крови моей вздохнул?
(«Не Ты ли, Господи, вздохнул...», л. 50)

⁵⁶ Цит. по: Рыкунина Ю. А. Два письма Вл. В. Гиппиуса А. М. Добролюбову 1898 года // Русская литература. 2015. № 2. С. 191.

⁵⁷ Явная переключка со стихотворением З. Гиппиус «Песня» («Окно мое высоко над землею...»; 1893), ср.: «Мне нужно то, чего нет на свете...».

О Боже, укорами славил,
В укорах я славил Тебя:
Твой луч я над миром восставил,
Твой лик опьяненный любя, —
И если Тебя я оставил,
Не Ты ли оставил меня?
(«О Боже, укорами славил...», л. 51)

Ты велел мне любить и мечтать, —
Где же вечность Твоя золотая?
(«Неоскверненное ложе мое...», л. 52)

Богооставленность и богоотступничество, богоборчество, упадок веры, кризис веры, возвращение к Богу — разные стадии бытия души поэта...

В обращении к Всевышнему Вл. Гиппиус нередко употребляет библейское наименование «Боже сил», означающее Господа горних, небесных сил, либо всеильного Бога: «Всё обесславил Ты — и отнял, / Всё умертвил, о Боже сил...» («1. Я приучил себя к томленью...»; л. 10); «Теперь я знаю — где рассыпал / Ты серебро, о Боже сил!» («2. Я знаю — в золоте откажешь...», л. 11); «Я проклиная Бога сил...» («10. А если я тебя не встречу...», л. 21); «О Боже сил, о Боже страсти...» («Суди нас, Бог! единый жребий...», л. 46 об.). Ср., в частности, в Псалтири: «Господи, Боже сил! доколе будешь гневен к молитвам народа Твоего?» (Пс. 79: 5), «Боже сил! восстанови нас; да воссияет лице Твое, и спасем!» (Пс. 79: 8, 20).

* * *

Несомненно, сборник «Затмения звезд» следует рассматривать и анализировать в контексте всей лирической тетралогии «На семи путях», сопоставляя со сборниками «Ночь в звездах», «Звезды днем», «Радуга в ночи», поскольку тексты их пронизаны одними и теми же переходящими, взаимосвязанными лейтмотивами, идеями, образами, символами. Но это — тема дальнейших исследований...

**В. В. РОЗАНОВУ — ИЗ «ПОДПОЛЬЯ»
(ПИСЬМА А. К. ЗАКРЖЕВСКОГО)**

*Вступительная статья, подготовка текста
и примечания Е. И. Гончаровой*

Письма Александра Карловича Закржевского (1886—1916) к Василию Васильевичу Розанову (1856—1919) охватывают период с 1909-го по 1915 год. Впервые молодой киевский литератор обратился к Розанову с приглашением к сотрудничеству в новом журнале, который должен был появиться в Киеве осенью 1909 года. Подобные обращения были разосланы и другим литературным «светилам»¹. Последнее его письмо датируется октябрём 1915 года. Оно писалось уже тяжело больным Закржевским, жизнь которого оборвалась в мае 1916 года. Ему было тридцать лет.

Фигура критика, прозаика, поэта А. К. Закржевского мало известна даже исследователям, хотя его творчество не является маргинальным для эпохи модерн. Оно практически не изучено². Перу Закржевского принадлежит семь объемистых книг. Первая книга, «Сверхчеловек над бездной», исполненная ницшеанским пафосом, вышла в 1911 году. Затем последовал обширный труд о Достоевском и современной литературе в трех частях: «Подполье» (1911), «Карамазовщина» (1912), «Религия» (1913)³. Незадолго до кончины критика появились книги о футуристах и М. Лермонтове. Все издания печатались в Киеве.

¹ См. примеч. 1 к п. 1.

² В последнее время появились работы, посвященные Закржевскому: *Крылов В., Баландин А.* К реконструкции литературно-критического метода А. К. Закржевского: введение в проблему // *Филология и культура*. 2020. № 4. С. 96—101; *Козьменко М. В.* Александр Закржевский — интерпретатор мировоззренческих рефлексий эпохи «Ренессанса Достоевского» // *Ф. М. Достоевский в литературных и архивных источниках конца XIX — первой трети XX века*. М., 2021. С. 64—81.

³ Полное название книг: «Подполье. Психологические параллели: Достоевский, Леонид Андреев, Федор Сологуб, Лев Шестов, Алексей Ремизов, Михаил Пантюхов» (Киев, 1911); «Карамазовщина. Психологические параллели» (Киев, 1912); «Религия» (Киев, 1913).

В биографии Александра Закржевского, исследованной весьма поверхностно, немало белых пятен⁴. Судьба его архива неизвестна. Публикуемые письма призваны дополнить свод биографические сведения о забытом литераторе модернистского круга, а также расширить тему «Розанов и Закржевский» как предмет историко-литературного изучения⁵.

Для Закржевского Розанов был «явлением» эпохи, гением, чья «эллинская мудрость» не понята современниками. Религиозное бунтарство философствующего литератора, заглянувшего в «скрытые основы мира», в корни христианства, вылившееся в опаснейшую критику христианства, — эта сторона творчества мыслителя и заинтересовала киевского литератора. С обостренным вниманием он вчитывался в книги Розанова. В трилогии о Достоевском, где критик рассматривал религиозное течение среди в литературе, он посвятил творчеству Розанова отдельные очерки в «Карамазовщине» и «Религия».

Что же касается Розанова, то Закржевский привлек его внимание как тонкий критик, размышляющий над Ф. М. Достоевским, кроме того, он был благодарен киевскому литератору и за внимание, уделенное его собственному творчеству, ставя при этом под сомнение проницательность оценок. Розанов посвятил молодому критику две статьи — «Одна из замечательных идей Достоевского» (1911) и «Закржевский о Конст. Леонтьеве» (1912), а также откликнулся на его преждевременный уход некрологом «Памяти Александра Карловича Закржевского» (1916). Имя киевского литератора не раз упоминается и в «Опавших листьях», и в переписке Розанова.

Александр (Олесь) Закржевский родился в Киеве в многодетной семье бедного чиновника польского происхождения, однако поляком себя не считал. Когда Розанов назвал его польским писателем⁶, он за-

лели: Достоевский, Валерий Брюсов, В. В. Розанов, М. Арцыбашев» (Киев, 1912); «Религия. Психологические параллели: Достоевский, З. Гиппиус, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, С. Булгаков, Н. А. Бердяев, В. В. Розанов, Андрей Белый, Вяч. Иванов, Алек. Блок, Алекс. Добролюбов. Киев, 1913. В настоящей публикации названия книг приводятся в сокращении.

⁴ См.: Закржевский Александр Карлович // Русские писатели. 1800—1917 / гл. ред. П. А. Николаев. М., 1992. Т. 2. С. 318—319; статья Т. Л. Никольской, А. В. Чанцева при уч. Е. В. Барабанова.

⁵ О творческих контактах Розанова и Закржевского см.: Закржевский Александр Карлович // Розановская энциклопедия / глав. ред. А. Н. Николюкин. М., 2008. Стб. 400—402; статья: А. Николоюкина.

⁶ Розанов писал в статье «Закржевский о Конст. Леонтьеве»: «Г-на Закржевского вообще мы можем отметить, как редкое явление польского писателя,

протестовал: «Это неверно: я только по отцу поляк, сам же православный и русский всею душою» (п. 5). Он закончил только два класса городского училища и проделал огромную работу по самообразованию. «...как должны были быть велики его природные дарования, — писал современник, — для того, чтобы привести его в ряды наиболее самобытных современных мыслителей»⁷.

В семнадцать лет он начал сотрудничать в киевском журнале «Юго-Западная неделя». Первые рассказы Закржевский напечатал в газете «Киевское слово» в 1904 году. Его имя часто встречается на страницах журнала «В мире искусств», где в 1907 году он регулярно выступал со статьями о литераторах-модернистах — А. Каменском, М. Пантюхове, Н. Пояркове, С. Кречетове, А. Блоке⁸ и др.

В Киеве Закржевский был известен своими публичными выступлениями на темы современной литературы, особенно популярными среди молодежи, которые порой имели несколько скандальный оттенок. Пытаясь заработать на скромную жизнь, Закржевский выступал с лекциями не только в Киеве, но и в Москве, Орле, Курске⁹. Один из современников оставил портретное описание нашего героя: «Он был довольно высок. Очень худощав. С бледным тонким лицом и глубокими глазами. С течением времени становился все худее, лицо становилось все бледнее и прозрачнее, и, наконец, стало как воск. Был очень хрупок и болезненен»¹⁰. Закржевский существовал на грани нищеты, порой

отдающего весь энтузиазм русскому духу, русской культуре, русской (хочется сказать) тайне» (*Розанов В. В.* Собр. соч. [Т. 22]: Признаки времени. М., 2006. С. 174).

⁷ Христианская мысль. 1916. Киев. № 7—8. С. 167.

⁸ См.: В мире искусств. 1907. № 4. С. 27—28; № 6. С. 32; № 7 / 8. С. 30—33; № 9 / 10. С. 16—20; № 11—12. С. 30—32.

⁹ Закржевский писал 13 сентября 1913 г. Ф. Сологубу: «Посылаю Вам программу своей лекции. Кроме Киева я буду ее читать в Курске, Харькове, Орле и Москве, а если удастся устроиться — то и в Петербурге» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 270. Л. 1).

¹⁰ Цит. по: *Розанов В. В.* <О болезни А. К. Закржевского> // *Розанов В. В.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб., 2017. Т. 5. С. 608. Приводимый фрагмент текста — из отрывка, подробно рассказывающего о болезни Закржевского. На наш взгляд, воспоминания написаны кем-то из близких критику людей, наблюдавшим на протяжении нескольких лет течение его болезни. Этот текст не может быть отнесено к числу творческих материалов Розанова. Атрибуция текста неавторизованной машинописи как принадлежащего перу Розанова представляется ошибочной, прежде всего на основании факти-

голодал, страдал туберкулезом и какой-то нервной болезнью с детства. Розанову он писал о «падучей», т. е. об эпилепсии. В 1912 году он заболел воспалением почек (нефрит), что и привело к ранней смерти. На улицу литератор выходил только по ночам, чтобы не встречаться с людьми. Он запомнился Розанову как «тихий, донельзя бедный юноша, <...> живущий “в гордом презрении мира”», который «весь спрятался в себя, весь ушел в себя, испуганный и перепуганный ужасами жизни, которых выпало на его короткую и глубоко несчастную жизнь чрезвычайно много»¹¹. Однако на лекциях, как это ни парадоксально, Закржевский преобразался и становился совершенно другим. Содержанием таких лекций становились, как правило, главы будущей книги, особенно часто — из трилогии о Достоевском. Закржевский как бы проживал в себе, с неподдельной болью пропускал через себя наиболее остро волновавшие его литературно-художественные и нравственно-религиозные темы своих книг. Он писал Розанову о том, что ни один критик в России не может так работать как он, т. е. творить в себе автора (см. п. 12). Отчасти он воспроизводил собственный духовный опыт и свои субъективные переживания выносил на суд публики: «...я живу в произведениях рассматриваемого писателя, живу мыслью и душой; воссоздавая его мир — творю мир собственный, мир моего творчества, мир моего я»¹².

Известно о двух лекциях Закржевского, посвященных Розанову — обе состоялись поздней осенью 1912 года. В письмах упоминается еще одна лекция — «Ницше и Розанов», на тему, «пульсирующую» в литераторе.

Первая лекция — «Жизнь, как красота и тайна» — читалась 20 октября 1911 года в зале Коммерческого собрания в Киеве. Ее вторая часть была посвящена Розанову. Закржевский сообщил ему об этом письмом от 14 октября 1911 года. Он читал эссе о Розанове, ставшее отдельной главой в книге «Карамазовщина». В предисловии Закржевский раскрыл свой замысел — представить часть мира души Достоев-

ческих сведений — документально подтвержденной даты очного знакомства Розанова и Закржевского в Киеве во второй половине июля 1913 г. (см. п. 8), тогда как автор включенного в корпус полного собрания сочинений Розанова текста знал Закржевского с 1908 г.

¹¹ *Розанов В. В.* Собр. соч. [Т. 24]: В чаду войны. М.: СПб., 2008. С. 358; впервые: Памяти Александра Карловича Закржевского // Новое время. 1916. 30 авг. № 14542. С. 5—6; далее: *Розанов. В чаду войны.*

¹² *Закржевский. Карамазовщина.* С. IV.

ского, измерившего, по мнению критика, глубины плоти и страсти и нарисовавшего в своем последнем романе «потрясающую картину карамазовского сладострастья»¹³. К «карамазовщине» наряду с Валерием Брюсовым и Михаилом Арцыбашевым Закржевский отнес и Розанова. Его лекция, корреспондирующая с соответствующей главой из «Карамазовщины», о «пышном урагане любви», судя по отзывам, смутила публику. В этой связи О. П. Прохаско¹⁴, корреспондентка Розанова и близкая знакомая Закржевского, высказала недоумение: «...выходило, что будто Достоевский и В. В. Розанов имеют что-то родственное в своем отношении к любви»¹⁵. Слушателям показалось, что и сам Закржевский — апологет «сладострастья». Его обвиняли в идейном и психологическом родстве с Саниным, героем одноименного романа Арцыбашева, индивидуалистом, женолюбом, презиравшим нравственные нормы общества. Навряд ли для подобного сравнения имелись основания, хотя в доверительном письме к «самому искреннему» писателю Розанову Закржевский признавался, что и в нем самом кипит сладострастье и даже пылает неугасимый «огонь содомский».

Имя «юнейшего» из критиков было знакомо Розанову к 1911 году, когда началась их более или менее регулярная переписка. Он откликнулся на книгу Закржевского «Подполье» статьей «Одна из замеча-

¹³ *Закржевский. Карамазовщина*. С. 1.

¹⁴ Прохаско Ольга Петровна (Лобри; 1865—1936?) — прозаик, редактор-издатель киевского журнала «Огни» (1911—1914). Закржевский познакомился с ней в марте 1912 г. Автор брошюры «Загробная исповедь. А. К. Закржевский» (1916). Прохаско была давней знакомой Розанова, и он бережно хранил у себя ее письма. Розанов дал ей следующую характеристику: «Ее портрет — неверен (не передает сущности лица); дети — точь-в-точь, как я их <видел> в СПб., проведя вечер у них в комнатке. Сущность ее заключалась в величайшей чистоте душевной, в полном отсутствии придуманности, хитрости, “системы”. Она — из лучших женщин, мною встреченных, хотя я видел ее 2—3 часа. Письма совершенно передают ее душу. В “Семейном ли вопросе” <так!> или в “Литературных изгнанниках”. Т. к. она немного и писательница» (РГБ. Ф. 249. Оп. 1. М. 4202. Ед. хр. 2. Л. 2). О встрече с ней в Петербурге (она приезжала по делу двух своих незаконнорожденных детей) Розанов писал в статье «Дары Цереры (Шехины)» (Новый путь. 1903. Июнь. С. 138—162; *Розанов В. В. Собр. соч.* [Т. 10]: Во дворе язычников. М., 1999. С. 254—263).

¹⁵ П. <Прохаско О. П.>. Лекция А. Закржевского // Огни. 1911. 29 окт. № 5. С. 14.

тельных идей Достоевского»¹⁶ в «Новом времени»: «...только что, появилось в Киеве целое литературно-критическое исследование А. Закржевского: “Подполье. Психологические параллели”, посвященное Достоевскому, Леониду Андрееву, Ф. Сологубу, Л. Шестову, А. Ремизову и Мих. Пантюхову. Книга эта молодого, кажется, начинающего автора, написанная с большим жаром и вся преданная идеям “подполья”, тону “подполья”... <...> Г. Закржевский берет “подполье” Достоевского, как бы со свечою в руке, чтобы при ее свете рассмотреть всех перечисленных писателей, т. е. целую полосу, целое течение в литературе»¹⁷. Розанов, который размышлял над творчеством Достоевского на протяжении всей жизни, вероятно, не могло не заинтересовать само название книги. О Достоевском он писал на протяжении всей своей жизни, посвятив писателю более тридцати статей и заметок. Розанов высказал догадку, что автор восхищается «мраком» «Записок из подполья» ввиду своего молодого возраста, в реальности же с Достоевским у него нет никакой психологической близости. Поразительно: размышляя о типе «подпольного человека», Розанов, сам того не подозревая, интуитивно нарисовал в статье точный психологический портрет Закржевского, как будто бы уже знал к тому времени его сложный внутренний мир! Тогда как он не был еще и знаком с ним лично, а следовательно, и не мог иметь его в виду в своей характеристике «подпольного человека». И тем не менее, описывая вполне определенный социально-психологический тип, Розанов дал вполне верное индивидуальное изображение своего корреспондента: «Ранняя, страшно ранняя потеря вкуса к жизни, любви к действительности, к реальному. Страшное, как в паровике пара, напряжением мысли и воображения. Разрыв с людьми, потеря с ними “родного”»¹⁸.

Александр Закржевский действительно ощущал себя человеком «подполья». «Я подполье ношу в себе с раннего детства, это врожденное, и это тесно связано и с обстоятельствами жизни, и с творчеством»¹⁹, — признавался он. В исповедальном письме к Розанову от 29 апреля 1913 года он рассказал о «корне» своего подполья — страш-

¹⁶ *Розанов В. В.* Одна из замечательных идей Достоевского // Русское слово. 1911. 1 марта. № 48. Подпись: В. Варварин; *Розанов В. В.* Собр. соч. [Т. 4]: О писательстве и писателях. М., 1995. С. 487–494.

¹⁷ Там же. С. 491.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Письмо к Вяч. Иванову от 12 сентября 1913 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 10. Л. 4.

ном детстве, наложившем отпечаток на всю его последующую жизнь. Он был самым младшим в семье, где росло пятнадцать, жестоких по отношению к нему, братьев и сестер, беспрестанно над ним издевавшихся. Любимым его пристанищем и укрытием, как писал он Розанову, был шкаф, куда ребенком он забивался, спасаясь от побоев старших. Именно тогда в нем пробудилась и надолго осталась в ущемленной несправедливостями душе «собачья ненависть» к людям. В детстве его окружали «пьяницы, дегенераты, пропащие» — так он представил в том же письме обстановку, в которой рос. Следует заметить, что, рассказывая в одном из писем к О. П. Прохаско про ужасы своего детства, Закржевский упоминал уже не о пятнадцати (как сообщал Розанову), а о сорока сводных братьях и сестрах²⁰.

Расхождение в фактах, приводимых в письмах автобиографического характера, наводит на размышления о степени достоверности сообщаемого. Возникает вопрос: в какой мере в ужасающих реалиях писем сказалась потребность Закржевского мыслить себя и свою жизнь не иначе как в психологическом климате «Записок из подполья», ощущая самого себя беззащитной жертвой, загнанной обстоятельствами бытия в спасительное «подполье» своего причудливо творимого внутреннего мира? Возможно, литературные и биографические факты прихотливо сливались в его болезненном представлении в некое целое и рефлектирующее сознание роковым образом утрачивало ощущение естественной грани между миражами фантазии и течением объективной действительности, постепенно формировало и психологически закрепляло тревожное ощущение происходящего расщепления личности. Писал же он Розанову о своих «злых снах», кошмарных видениях и прочих фантазмагориях угнетенного припадками эпилепсии живого воображения. Как бы то ни было, именно обретение своего особенно, духовно сложного внутреннего микрокосма, сосредоточенность на близких его умонастроению философских и эстетических идеях, потребность выявить вовне свое собственное к ним отношение и через

²⁰ Ср. письмо Закржевского О. П. Прохаско о своей семье: «...было 3 сорта детей, от трех матерей; дети были, значит, нескольких сортов, и все составляли одну семью, около сорока человек детей! Разного возраста, разного вида, разного характера! И матери были на лицо! Боже мой! Если бы Вы знали, что это за ад был! <...> Все были здоровые, сильные, я был самый маленький, больной. Все они меня обижали, все постоянно смеялись надо мной» (Прохаско О. П. Загробная исповедь. А. К. Закржевский). Киев, 1916. С. 22; далее: Прохаско. Загробная исповедь).

это сказать миру свое «слово», дали побудительный толчок к творческой деятельности.

С 1908 года Закржевский начал работать над трилогией о Достоевском и завершил ее в 1912 году. Розанов еще в 1906 году тонко подметил, что великий романист «кровно» привился в литературном лагере декадентов. Сам надрывный тон сочинений Достоевского не мог, по его мнению, быть близок «здоровым работникам русской земли», но зато нервно, чутко и страстно воспринимался, прежде всего, «большими декадентами». «Все эти люди, — писал Розанов, — психологичны, нервны, возбуждены (какая масса точек соприкосновения с Достоевским)»²¹. И вновь в этих словах невольно угадываются черты его молодого корреспондента — «декадента Закржевского», который чувствовал Достоевского «как свое второе я». Этот субъективный авторский психологизм как основной принцип критики в полной мере проявился и в трилогии о Достоевском, где на «чужом» материале Закржевский в значительной степени именно «выговаривает» себя. На такую особенность творческого метода автора пронизательно обратил внимание чуткий Розанов, заметивший по этому поводу, что «Закржевский, собственно, не столько критик, сколько “сам-писатель”». Но он излагает свои мысли, выливает свое творчество — через посредство рассмотрения других параллельных или родственных (своему) миров творчества»²². Розанов с полным сочувствием отнесся к психологической углубленности творчества молодого литератора.

В феврале 1912 года в Киеве вышла в свет вторая часть трилогии Закржевского о Достоевском — «Карамазовщина», четвертая глава которой была отведена Розанову и содержала в себе анализ его оригинальных религиозно-этических построений. «Карамазовщина», как социально-этический и психологический феномен, определялась критиком в виде специфической поведенческой модели с преобладающим влиянием мистики пола на нравственный мир человека. Подлинным «открытием» Розанова критик считал выдвинутую им этическую идею «святости плоти» и преображения мира в любви. «Поэзия Розанова — это Соломонова песнь песней, песнь любовного похмелья, восхваления жизни и тела, обожествление тела, ликующий гимн прекрасному

²¹ Цит. по: *Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 4]: О писательстве и писателях. М., 1995. С. 204; впервые: Розанов В. В. Памяти Ф. М. Достоевского (18 января 1881–1906 гг.) // Новое время. 1906. 28 янв. № 10730.*

²² *Розанов В. В. <А. К. Закржевский. Лермонтов и современность. Киев, 1915> // Розанов В. В. Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб., 2017. Т. 5. С. 258.*

телу, половой экстаз, воплощенный в вечность <...>»²³. Вдохновленный родственным созвучием идей, Закржевский пропел в «Карамазовщине» восторженный гимн языческим откровениям Розанова, не смущаясь срывами в неприкрытую риторику. «И не здесь, не в холодных Петербургских днях живет Розанов, он живет в давнопрошедших временах седой древности, его душа пребывает то в разнузданном Вавилоне, где свершается религиозный культ в честь богини Милитты, той богини, которая олицетворяет собою творческую жизнь природы, то среди религиозных празднеств в честь Изиды в Египте, где пирамиды, где сфинксы, где волшебная тайна, в <...> элевзинских таинствах греков, там, где две лазурные бездны — небо и море сливались в одном пламенном поцелуе божественной любви...»²⁴. Витиеватый риторичный язык книг Закржевского невольно обращал на себя внимание. «Откуда же этот гордый и величественный слог тихого и милого человека?» — задавался вопросом Розанов и находил объяснение столь напыщенному стилю в польских корнях автора: в язык его книг перешел, по мнению Розанова, «польский гонор», а в захватившие его идеи брызнул «отблеск тех величавостей», к которым склонны «западные братья»²⁵. Закржевский соглашался, что стремление к «эффектной красавости» шло от «польского» в нем (п. 13), хотя духовно поляком себя не считал. Этот взвинченный до пафосных интонаций слог явно мешал вдумчивому восприятию книг Закржевского, и для его преодоления требовалось, по мнению Розанова, известное психологическое усилие — «тогда на каждой странице вы увидите правильную мысль, — важную постановку вопроса, — верное определение вещей, лиц, философов, писателей, и иногда — изумительно верное»²⁶. Впрочем, такой взгляд на творения Закржевского Розанов высказал уже после кончины литератора.

21 апреля 1912 года в иллюстрированном приложении к газете «Новое время» на появление книги откликнулся небольшой рецензией под названием «Карамазовщина» друг и издатель Розанова Петр Петрович Перцов. Прочитав материал, Розанов сразу же написал автору: «Очень всё хорошо о Закржевском», т. е. очень *верно*; и *сплошь верно*»²⁷. Отзыв Перцова отнюдь не был лестным, и показательным, что

²³ Закржевский. *Карамазовщина*. С. 78.

²⁴ Там же. С. 77–78.

²⁵ Розанов. *В чаду войны*. С. 358.

²⁶ Там же. С. 359.

²⁷ Письмо от 24 апреля 1912 г. // РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 184. Л. 7.

Розанов поддержал его мнение. «Очень юная книга, — писал критик, — очень юного автора. Написана в том возрасте, когда всё принимается в буквальном смысле, “по заглавию”. Если, например, писатель пишет о религиозных вопросах, стало быть, он религиозный писатель; если пишет о поле, стало быть, его надо непременно зачислить в разряд “сладострастников” и карамазовцев»²⁸. Среди таких «сладострастников» подразумевался, конечно, и Розанов. Тем не менее критик отметил, что, при всех своих недостатках, как раз этюд о Розанове удался автору более других. Правда, сам Розанов не согласился с мыслью Перцова о том, что в «психологических параллелях» Закржевского непременно должен был присутствовать и Л. Толстой с «Крейцеровой сонатой» и «Анной Карениной». Если в понимании Перцова Толстой, со своими психологическими комплексами, был бы более органичным предметом изучения в книге, чем «все холодные теоретизации Достоевского»²⁹, то для Розанова повышенное внимание Закржевского именно к противоречивому «сердцеведцу» было неоспоримо: «Только о Дост<оевском> я не согласен, что он лишь теоретизировал: я думаю, скорее у Дост<оевского> было что-то *каторжное* в поле, как у Фёдки Каторжн<ого> из “Бесов” (помните). Свидригайлов и 7-летняя — это *не выдумань*. <...> В Д<остоевском> было много насекомого (“насекомым — сладострасть”), были какие-то душевные визги: тогда к<а>к Т<олстой> всегда был “мужем единых жены” <...>»³⁰. Более того, полемизируя уже в следующем году с А. В. Амфитеатовым и М. Горьким по поводу постановки Московским Художественным театром спектакля «Николай Ставрогин» (по роману «Бесы»), Розанов, в поддержку своего мнения, выдвигал как раз «ценный взгляд» на Достоевского, высказанный Закржевским в «Карамазовщине»³¹, подчеркивая тем самым свое явно сочувственное отношение к идеям «юнейшего нашего критика», убежденного в том, что «Достоевский — это вся Россия, ее душа, ее скрытая стихийная мощь»³².

Вместе с тем самого Розанова «психологическая» интерпретация критиком творчества великого открывателя «половых тайн», судя по

²⁸ Перцов П. П. Карамазовщина // Новое время. Илл. прилож. 1912. 21 апр. № 12969. С. 10.

²⁹ Там же.

³⁰ Письмо от 24 апреля 1912 г. // РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 184. Л. 7.

³¹ Розанов цитировал текст из «Карамазовщины» в неопубликованной статье <Вкус> (Розанов В. В. Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб., 2017. Т. 5. С. 271).

³² Закржевский. Карамазовщина. С. 78.

всему, не впечатлила. По крайней мере, размышляя в записях «опавших листьев» 1912 года о характерной «непроницательности» критики в отношении его «новаторских» идей, он не без сожаления заметил: «Я читаю: просто — ничего не понимаю. “Это — не я”. Впечатление до такой степени *чужое*, что даже странно, что пестрит моя фамилия. <...> Это ужасно странно и нелепо, и такое нелепое я выношу из всего, что обо мне писали Мережковский, Волжский, Закржевский...»³³. Узнав, что в одной из публичных лекций Закржевский назвал его язычником, он не удержался от письменного возражения критику: «...а знаете, что я больше христианин, чем язычник, и экстаз (особенно половой) мне вовсе чужд. И я люблю вечерний звон, и всенощную и “свете тихий”... Я вообще не похож на мои сочинения»³⁴. Признание Розанова, знакомство с интимными страницами «Уединенного», откровенные личные письма дали Закржевскому возможность глубже проникнуть в своеобразный духовный мир писателя, полнее оценить многогранность личности мыслителя, которая его неизменно восхищала своей неординарностью — «в Вас — бездна, в Вас Христос и Антихрист слились в опьяняющий яд, и он брызжет и из-под пера Вашего...» (п. 6).

Знакомство в марте 1912 года с «Уединенным» стало для Закржевского целым духовным событием. Тотчас по получении книги от автора он читает и перечитывает ее как потрясающей силы душевное откровение. Его восторг разделяет приехавший (с лекцией) в Киев К. Чуковский (п. 4), так же не удержавшийся от того, чтобы написать Розанову о своем впечатлении от книги: «Сейчас я в Киеве — и у меня — кто бы Вы думали? — Александр Карлович Закржевский — и что мы делаем — мы упиваемся, пьем, поглощаем В<аше> “Уединенное”. <...> Любим Вас по-новому, по-прежнему! Ваш К. Чуковский Алекс. Закржевский»³⁵.

Потрясенный смелой откровенностью прилюдного «обнажения» души в «Уединенном», Закржевский помещает в киевском журнале «Огни» свой отзыв и признается, что теперь Розанов стал ему еще понятнее, «еще роднее»: «в этой книге я почувствовал, что и у него его —

³³ Розанов В. В. Смертное // Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 30]: Листва. М.; СПб., 2010. С. 224. Ср. этот же фрагмент во втором коробе «Опавших листьев» (Там же. С. 376).

³⁴ Закржевский. Религия. С. 286.

³⁵ Петровский М. Что ж ты в лекциях поешь... // Радуга. 1988. № 6. Эл. ресурс: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/chto-zh-ty-v-lekciyah-poesh>.

трагедия, и у него — боль, и у него — смерть <...>³⁶. Созвучным новому умонастроению критика, обратившемуся тогда же после лет неверия в лоно православной церкви, оказался и духовный поворот Розанова к христианству, что внимательный корреспондент предсказал ранее в одном из своих писем к нему: «Вам не уйти от смерти, но и Вам не уйти от Христа!» (п. 3) — весьма примечательное признание в устах мучившегося религиозными сомнениями скептика, только недавно почувствовавшего потребность в собственной близости ко Христу. Обостренные нравственные искания самого Закржевского, его мучительные колебания между верой и неверием, жаждой жизни и сознанием неизбежной конечности своего зыбкого бытия, поиски выхода из роковой предопределенности позволили ему разглядеть и тонко почувствовать в разрозненных записях «Уединенного» «родственную душу», искренно страдающего человека. Он заметил пережитый Розановым глубинный духовный кризис, потрясший основы его прежнего мировосприятия, когда тот пел только «гимны радости», а сознание не вмещало в себя идею конечности бытия, смерти, пришедшую в его дом с неожиданной болезнью жены. «Розанов как бы кается в своем безумном дерзании. <...> куда-то уходит всё его “дерзание”, вся его торжествующая плотскость, весь его языческий дух — и тогда перед нами живой, страдающий человек, со всей своей обнаженностью, со всей беспомощностью и тоской, человек, прошедший мимо христианства, забывший, что есть смерть, а теперь вдруг понявший, почувствовавший, что смерть одна-то и есть...»³⁷.

Вскоре после этого, в апреле 1912 года, Закржевский принимается за продолжение своего труда и пишет третью, заключительную часть — книгу «Религия». Десятая глава этого исследования снова посвящается Розанову — единственный случай повторного обращения к творчеству современного автора во всей трилогии. Эссе о Розанове было прочитано сначала в Киевском Религиозно-философском обществе 15 ноября 1912 года³⁸. Взгляд автора на предмет своего исследования претерпел заметные изменения. В «Религии» Закржевский представляет читателю уже «другого» Розанова, дает его творчеству иное,

³⁶ *Закржевский А. К.* «Уединенное» — В. В. Розанова // *Огни*. 1912. 21 июля. № 29. С. 13.

³⁷ *Закржевский. Религия*. С. 298.

³⁸ См.: *Филиппенко Н.* Киевские философские общества начала XX века. М., 2021. С. 104–105. (Исследования по истории русской философской мысли. Т. 28).

более глубокое, по сравнению с характеристикой в «Карамазовщине», осмысление. Если Розанов времени написания «Темного Лица» и «Людей лунного света» представлялся Закржевскому всячески старавшимся «очернить Христа», поставить под сомнение или даже подорвать веру в него и со своими богоборческими идеями казался вышедшим чуть ли не «из антихристов», то теперь он увидел иного Розанова — всё еще, может быть, колеблющегося в «частностях» веры, но уже ни от чего не отрекающегося. «Я знаю, — писал Закржевский, — что есть два Розанова: один — язычник, обожествляющий пол, поклоняющийся “святому животному”, а другой — искренно верующий христианин, с своей трогательной и детской любовью к лампадкам, акафистам, вечернему звону и всему церковному, ко всей церковной обстановке, богослужениям, священникам и дьяконам»³⁹. Такой Розанов, признается критик, ему «ближе и роднее».

Примечательно, что в своей последней работе «Одинокий мыслитель (Константин Леонтьев)» (1916) Закржевский высказал неожиданную мысль о том, что вся метафизика христианства Розанова построена на пессимизме Леонтьева и — «не будь Леонтьева — не было бы и Розанова»⁴⁰.

На страницах «Религии» рассыпано много тонких и глубоких, но порой и весьма спорных рассуждений о мыслителе, которые, возможно, смутили Розанова. Насколько сам Розанов был готов разделить эти новые взгляды на свои религиозно-этические построения? Размышляя о критиках, писавших о нем, Розанов как-то заметил, что некоторые их статьи были ему приятны и он даже был признателен авторам за внимание к его мыслям, но понимания своего творчества он не обнаружил ни у кого. Во второй короб «Опавших листьев» он включил такую запись: «...я связан бесконечной благодарностью с людьми, разбиравшими меня (что бы им за дело?) <...> Но в высшей степени было неприятно одно: никакой угадки меня не было у них»⁴¹. Среди таких не «угадавших» его критиков прозвучало и имя Закржевского...

Между тем личное знакомство Розанова и Закржевского состоялось через полгода после выхода последней части трилогии о Достоевском — в июле 1913 года в Киеве. Летом Розанов с больной женой

³⁹ Закржевский. *Религия*. С. 286.

⁴⁰ Закржевский А. К. *Одинокий мыслитель (Константин Леонтьев)*. К 25-летию со дня смерти. Киев, 1916. С. 35.

⁴¹ Розанов В. В. *Собр. соч.* [Т. 30]: Листва. М.; СПб., 2010. С. 296.

и дочь Варей гостили в Бессарабии в имении помещицы Евгении Ивановны Апостолопуло Сахарна⁴² на берегу Днестра. Розанов, по его словам, «приехал выжаривать на солнце мокрые петербургские грехи, что накопились за зиму»⁴³. Примечательно, что в написанном вскоре после приезда в Сахарну первом материале для «Нового времени» — цикле «путевых» заметок «Уголок Бессарабии» — начальный очерк неожиданно завершается близкой кругу идей и переживаний Закржевского темой нравственно-психологического «подполья» как временной, исторически вынужденной сферы бытования «русского духа», чающего живительного просветления и спасительного выхода в иной духовный мир, в «лучшую одушевленность»⁴⁴. Сложно определить, насколько непосредственно навеяна она обращением к мыслям молодого литератора или сколь бессознательно «выговорилось» в ассоциативном творческом мышлении Розанова, однако само ее появление именно в это время всё же не кажется случайным «проговором», особенно в контексте исповедального письма Закржевского от 29 апреля 1913 года, полученного Розановым незадолго до отъезда в Бессарабию.

Ближе к середине июля Розанов с женой отправились из Сахарны в Киев на богомолье — просить святых угодников об исцелении болящей Варвары Дмитриевны. В этот приезд состоялось его личное знакомство с Закржевским. Позже он так рассказывал о своем визите к литератору на Жилианскую улицу — на самой окраине города. «Комнатка-клеточка необыкновенно чистенькая. Ангельская. Это мать устроила своему больному сыну (нефрит, который смешивался с чахоткой). Молчит. Так как нельзя же молчать, то я говорю. Молчит. Просто неловко. Все тараторю и оглядываюсь. <...> Над кроватью-диваном портреты, “начиная с Шопенгауэра” и “прочих”. Шестов. Книги Мережковского. И видно, что последние рубли заплатил за великолеп-

⁴² В «Розановской энциклопедии» указана дата пребывания Розанова в Сахарне с мая по июль 1913 г. Но в письме к П. А. Флоренскому <от 13 августа 1913 г.> Розанов сообщал, что выезжает в Петербург только «дней через 10» (Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 29]: Литературные изгнанники. Кн. 2. М.; СПб., 2010. С. 324). Следовательно, в августе 1913 г. писатель был еще в Сахарне.

⁴³ Розанов В. В. Уголок Бессарабии // Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 23]: На фундаменте прошлого. М.; СПб., 2007. С. 68; впервые: Новое время. 1913. 21 мая. № 13358. С. 5.

⁴⁴ Там же. С. 72.

ные портреты»⁴⁵. Встреча была, кажется, недолгой и единственной в это пребывание; Розанов успел привести Закржевского в гостиницу и познакомил его с женой. Однако впечатление от личного общения с гостем было, судя по всему, сложным, хотя в написанном вскоре после отъезда Розанова письме (п. 8 от 24 июля 1913 г.), Закржевский и уверял своего корреспондента в сильных чувствах, оставшихся в его душе от состоявшейся встречи с «*настоящим* Розановым». С одной стороны, он вроде бы нашел подтверждение своим прежним представлениям о нем и размышлениям, прозвучавшим еще в «Карамазовщине». Тогда Закржевскому, по его признанию, представилось, будто в лице Розанова к нему явился один из героев Достоевского, — настолько близко совпадал облик гостя со знакомыми художественными образами («буквально вышел из страниц романа»). Да и содержательно Розанов показался «интереснее» своих сочинений. Однако в том же письме явственно прозвучали и настораживающие внимание нотки недоумения и огорчения в связи с обнаруженным недопониманием (или даже прямым непониманием) собеседником очень важных для мироощущения и круга идейных представлений Закржевского сюжетов. Более того, судя по тону письма, Розанов, кажется, даже сумел каким-то образом задеть чувствительное самолюбие своего обидчивого знакомого, решившегося на признание, что в своих суждениях о нем Розанов «во многом» (!) неправ. Уловил ли эти тревожные тоны Розанов, читая письмо корреспондента, остается неизвестным. В отношении же Закржевского можно высказать предположение, что он все-таки не столь восторженно-благодушно осмысливал потом свою встречу с писателем. Вскоре после переезда на отдых в деревню — буквально несколькими днями позже отъезда Розанова — Закржевский написал письмо Вяч. Иванову (с которым, в отличие от случая с Розановым, встреча у него не состоялась) и среди прочего не без горечи замечал: «...очень больно, что не удалось увидеть Вас. Из всех писателей Вы, м. б., единственный, кого мне хотелось бы увидеть. А в последнее время — горько признаться — я уже привык писателей отделять от их книг (увы! — даже авторы любимые, родные, которых люблю с мукою, оказывались совсем не похожими на свои сочинения и недостойными их!)»⁴⁶. Если принять во внимание, что перед отбытием на отдых времени для новых встреч с «любимыми, родными» авторами явно не

⁴⁵ Розанов. *В чаду войны*. С. 359.

⁴⁶ Письмо от 7 августа 1913 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 10. Л. 2.

оставалось, то писал он, кажется, имея в виду свое последнее свидание с Розановым.

Как бы там ни было, переписка между Закржевским и Розановым, хотя и носила, как прежде, эпизодический характер, продолжилась — до следующего испытания. Они обменивались книгами, Закржевский охотно извещал корреспондента о своих творческих планах — работе над книгой о художнице и поэтессе Елене Гуро, о замысле большого труда «Гоголь и Чехов», который «вынашивал несколько лет» (п. 11), о предстоявших публичных чтениях (п. 9). Однако около половины 1914 года болезнь Закржевского обострилась и корреспонденты теряют на время друг друга из виду. В июле 1915 года — через два года после той личной встречи — Закржевский жалуется на долгое отсутствие вестей от Розанова, хотя и продолжает следить за его творчеством (п. 11). Вскоре выходит из печати второй короб уже ставших знаменитыми «Опавших листьев», и Розанов, помня недавнюю просьбу корреспондента, оправляет ему экземпляр в Киев. Но в ожидании благодарности и ответа — не получает ничего. Встревоженный молчанием молодого друга, сам обращается к нему с письмом. Ответ Закржевского разъясняет всё: оскорбительное определение «какой-то» («какой-то Закржевский (в Киеве)»), отнесенное к нему в одном из «афоризмов», заставило его замолчать на долгие два месяца. Розанов «умел» обижать. И не одного Закржевского; случались у него, несмотря на кажущуюся легкость и непритязательность нрава, подобные недоразумения и с другими знакомыми и друзьями. Легко ранимого, болезненно самолюбивого Закржевского «покоробило». Но Розанов не был бы Розановым, если бы первым не шел на примирение, не признавал горячо свою оплошность. Ему был дан дар неподдельной искренности и обезоруживающего раскаяния. Он написал письмо Закржевскому, и тот в своем последнем письме признался, что после пережитой горечи и боли Розанов стал ему «еще дороже» (п. 13). Времени на поддержание близости корреспондентам отпущено не было: болезнь Закржевского прогрессировала. Переписка оборвалась. Через несколько месяцев Закржевского не стало.

Получив известие о смерти «юнейшего» критика, последовавшей 30 мая 1916 года в Киевском Покровском монастыре, Розанов поместил в «Новом времени» статью «Памяти Александра Карловича Закржевского». Он писал о том, что «внешняя» жизнь этого «русского идеалиста» была сосредоточена исключительно на литературе. Он был далек от журнальных течений, свободен от партийных программ

и «говорил везде только *себя*». Всё это было очень похоже на самого Розанова, никогда не певшего, по словам Закржевского, «в унисон со стадом». Независимость суждений — это качество талантливого критика было безусловным достоинством в глазах Розанова, умевшего ценить яркую оригинальность личности своего молодого друга, его «земную отрешенность», его не ослабевавший до последних дней жизни горячий духовный поиск вечных истин: «И этот “сам Закржевский” был устремлен к величайшим темам бытия, к вечным и вещам загадкам его, к тревогам о Боге, о суетности вещей, к трагедии души человеческой и жизни человеческой... Это — темы, куда смотрит взор. А самый взор — чистый, детский, благородный, невинный. Ну, мне кажется, это достаточно для “писателя”»⁴⁷.

Письма А. К. Закржевского к В. В. Розанову печатаются впервые по автографам, сохранившимся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 419. Оп. 1. Ед. хр. 456). Местонахождение писем Розанова к Закржевскому нам неизвестно. Письма публикуются с сохранением особенностей индивидуального написания отдельных слов. Пунктуация в текстах приближена к современным требованиям. Авторские графические выделения отдельных слов и выражений воспроизводятся курсивом.

⁴⁷ Розанов. *В чаду войны*. С. 359.

1

17 июля 1909 г., Киев

17 июля 1909

Киев.

Глубокоуважаемый
Василий Васильевич!

В Киеве с 1 сентября начнет выходить ежемесячный литературно-философский журнал «Современные искания»¹. Задача журнала отразить сущность исканий современной души в искусстве, философии и религии. И создать почву для того синтеза, который смутно предчувствуется современным сознанием и среди мук беспочвенности кажется недостижимой мечтой. Главный принцип журнала — адогматизм и свобода творчества, каждое выстраданное и пережитое слово, к какой бы «секте» оно ни принадлежало — имеет для нас свою ценность.

Цня Вас и глубоко уважая, как одного из оригинальнейших мыслителей современности, редакция приглашает Вас в число своих сотрудников и просит прислать что-нибудь небольшое для 1 <-ого> номера.

О своем согласии прошу сообщить мне возможно скорее.

С уважением,
за редактора А. Закржевский

Адрес для писем и рукописей: Киев, Мариинско-Благовещенская 30 кв. 9.
М. Кагану для Александра Карловича Закржевского.

¹ С просьбой о сотрудничестве Закржевский обратился также к Вяч. И. Иванову 2 июля 1909 г.: «Задача журнала — возможно рельефнее и обстоятельнее отразить сущность исканий современной души, выражающихся в искусстве, в области философии музыки и театра, а также выяснить новые пути возрождающегося религиозно-философского сознания. Редакция приглашает Вас в число своих сотрудников и просит прислать стихи или статью» (РГБ. Ф. 109. Оп. 1. Карт. 19. Ед. хр. 10. Л. 1). Об этом же он уведомлял И. А. Новикова 29 июня 1909 г.: «Спешу сообщить Вам новость: в Киеве будет журнал. Выйдет, вероятно, 1 сентября. Называться будет «Современные искания» <...> Если для Вас не составит труда, то я бы очень просил Вас написать к тем писателям, с которыми Вы ближе знакомы и пригласить их в наш журнал. Из таковых, как я помню, идут следующие: Блок, А. Белый, Ремизов, Бунин, Фёдоров, Нина Петровская, Н. Поярко, Стражев, Кречетов, Потемкин и Гумилев» (Литературное наследство. Т. 92.

Кн. 3. М., 1982. С. 357). Ведущие писатели-модернисты не откликнулись на это начинание. Киевский студент Д. С. Навашин, извещая В. Я. Брюсова о литературных событиях в городе, не без иронии замечал 1 декабря 1909 г.: «...основан журнал “Современные искания”. “Основан”, но не “вышел” — старая сказка... Один из основателей бледно-лысый молодой человек <...> сообщил мне, что их журнал должен быть самым интересным в России (“как явствует из названия”), что у них есть фирма: — 3 стихотворения Блока, Белого, статья Изгоева, и так много “идет”, что теперь “самое важное достать сто рублей” (следует просьба достать)» (Там же). Издание не состоялось.

2

14 октября 1911 г., Киев

1911 14 октября
Киев
Жилианская, 94.

Многоуважаемый Василий Васильевич!

У меня к Вам небольшая просьба, в книге, которую теперь пишу («Карамазовщина»)¹, будет глава о Вас, посвященная Вашему творчеству, хотя она уже почти закончена, но необходимо кое-что добавить, между прочим, о книге «Когда начальство ушло...»². У меня этой книги нет, и в Киеве ее нельзя достать, поэтому не сможете ли Вы ее мне прислать, за что буду весьма благодарен. 20 октября в Киеве состоится публич<ная> моя лекция³, второе отделение которой будет посвящено Вам; посылаю Вам программу лекции⁴, если это Вас интересует.

Уважающий Вас
А. Закржевский

Р. S. Желательно получить книгу с Вашей надписью. Большое спасибо за «Темный Лик»⁵. Свою последнюю книгу посылаю⁶.

¹ Речь идет о книге Закржевского «Карамазовщина. Психологические параллели: Достоевский, Валерий Брюсов, В. В. Розанов, М. Арцыбашев» (Киев, 1912).

² Книга Розанова «Когда начальство ушло... 1905—1906 гг.» (СПб., 1910) вышла в свет в апреле. В нее были включены статьи, напечатанные или предназначавшиеся для помещения (но по тем или иным причинам не появив-

шиеся) в газетах «Новое время», «Русское слово», «Свобода и культура». В книге Закржевского «Карамазовщина» данные материалы использованы не были.

- ³ Речь идет о лекции Закржевского «Жизнь, как красота и тайна», состоявшейся в Киеве 20 октября 1911 г. (см.: П. <Прохаско О. П.>. Лекция А. Закржевского // Огни. 1911. 29 окт. № 5. С. 14). Позже Прохаско вспоминала: «Красивая наружность — чудные, голубые огнем горящие глаза, правильные, прекрасные черты лица, красивый, выразительный голос — и такая же красивая лекция: яркие краски, выпуклые образы, тонкий изящный стиль изложения... И такое страдание в бледном изможденном лице, в голосе такая боль — и такая же больная вся лекция. Аудитория слушает, затаив дыхание, зачарованная лектором, но... с последним надорванным звуком, слушатели как бы просыпаются и очарование пропадает. “Пышный ураган волшебного праздника любви”, о котором говорил в этот вечер А. К., остается большинству чуждым. Слишком влияла сама личность автора, но мысли потом собрать трудно» (Прохаско. *Загробная исповедь*. С. 5). В этой связи Закржевский писал О. П. Прохаско: «Вы говорите мне — лекции — дело. Ну, какое же это дело! Это — болезнь моя! О, поверьте мне, я никогда бы и на за что не читал их, если бы не обстоятельства, ведь лекции — единственное у меня средство к существованию, без них я бы умер с голоду... Если бы знали Вы, сколько горя они мне доставили, сколько я перенес! Газеты всячески стараются помешать мне читать» (Там же. С. 15). Однако, судя по припоминаниям Розанова, испытываемые трудности не мешали лектору смело высказывать свои мысли и убеждения. Закржевский признавался ему: «Как взойду на кафедру — я другой. Ничего не боюсь». Комментируя эту фразу, Розанов лаконично заметил: «“Не боюсь” — значило “громлю”. Этот тихий и задумчивый юноша обыкновенно “громил”» (Розанов. *В чаду войны*. С. 359).
- ⁴ Среди писем программа лекции не сохранилась.
- ⁵ Речь идет о книге Розанова «Темный лик: метафизика христианства» (СПб., 1911; вышла в свет в декабре 1910 г.). К основным положениям этой работы Закржевский не раз критически обращался в посвященных Розанову эссе в книге «Карамазовщина» (см. примеч. 1; С. 69—94) и «Религия. Психологические параллели: Достоевский, З. Гиппиус, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, С. Булгаков, Н. А. Бердяев, В. В. Розанов, Андрей Белый, Вяч. Иванов, Алекс. Блок, Алекс. Добролюбов» (Киев, 1913. С. 266—301). См. также п. 3, примеч. 3.
- ⁶ Имеется в виду книга Закржевского «Подполье. Психологические параллели: Достоевский, Леонид Андреев, Федор Сологуб, Лев Шестов, Алексей Ремизов, Михаил Пантюхов» (Киев, 1911).

3

14 февраля 1912 г., Киев

1912. 14 февраля
Киев
Жилянская, 94, кв. 4.

Многоуважаемый
Василий Васильевич!

Посылаю Вам свою книгу (на днях вышла из печати) — «Карамазовщина», в которой много о Вас¹. Интересно, что Вы скажете и о книге и о моем понимании Вашего творчества². В последнее время оно особенно близко стало моей душе... Какие глубины открылись мне и в «Темном Лике» и в «Людах лун<ного> св<ета>»!³ Нынешним летом разбитый, усталый, больной уехал я в деревню...⁴ Всякая надежда была потеряна, были минуты, когда непосильная усталость граничила с безумием — нечто такое, для выражения чего нет у меня слов!.. И вот, в деревне, в поле, на высокой горе соломы — просиживал я целые дни, поглощал в себя всю лазурь, всю глубину, всю ширь и со мною были Ваши книги... Всё, чем мучился в последнее время, нашел я в них, ведь Вы так хорошо, так проникновенно поняли всю трагедию очарования грусти, религию страдания, жуть перед откровением глубины! А это всё то, чем я живу, чем так болею!.. Страданье убило современную душу, страданье умерщвляет жизнь, но не исчерпывает это всего того значения, которое имеет страданье для меня... Для меня каждая новая боль была только новым откровеньем на пути познания жизни. И наконец такую бездну я увидел перед собою, такое отчаянье овладело мною, что до безумия — один шаг... Теперь пища <так!> к Вам я нахожусь в ужасном состоянии, быть может, не хорошо, что *так* пишу, но не могу иначе...

И вот тогда, в поле сквозь измученность, сквозь смерть, сквозь страх впервые понял я, что есть восторг в жизни, не разумом, не словами, а всем надрывом души своей понял... И тогда же Ваши слова: «если даже всё пойдем, то самое это понимание бросим в огонь»⁵ глубоко проникли в мою душу. Но это была лишь одна минута.

Как преодолеть безмерную боль этой жизни, чем заполнить глубину, что манит вокруг и во всем, уводя в вечность, — чем и как победить смерть?

Знаю. Все спасаются от этих страшных тайн, как могут. И чем дальше от спасенья, тем ближе безумие... Вас спасает красота преходящей

жизни, жизненные соки, инстинкт, плоть, но и Вам не уйти от смерти, но и Вам не уйти от Христа!.. Вот в этом-то и весь ужас!..

«Надоели абсолюты» — пишете Вы — «нужно жить повседневностью, маленьким, человеческим»...⁶ М<ожет> б<ыть>, и можно жить, но не тому, кто охвачен страхом этих тайн, а тому, кто *успокоился* — это дано!.. Мне это очарование будней глубоко чуждо..

Бежать отсюда нужно, здесь от всех сторон открываются западни, здесь больно, страшно, жутко жить, но страшно и то, что все пути бегства ведут ко Христу..

Как измучен, как потускнел от неустанных призывов, от молитв и проклятий Лик Христов!.. Скоро замучит Его мир до чего-то безобразного, но куда же идти? Безумие, чудо, Христос — вот веки спасенья..

Слишком устал я от этих сомнений. Сомнения подгрызают корни жизни... Но главный ужас в том, что нельзя сжечь ни разума, ни души ради процесса жизни, нельзя жить без чуда, нельзя жить не ведая, к чему и зачем живешь? Неужели же от Христа никуда не уйдешь?

.....
Простите мне эти слова. Прорвалось.

~

Сегодня получил приглашение написать о Вас статью для польского журнала: «Swiat Slowianski»⁷. Наверное, воспользуюсь этим приглашением.

Ответьте мне. Буду благодарен.

Уважающий Вас А. Закржевский

¹ Речь идет о книге Закржевского «Карамазовщина Психологические параллели: Достоевский, Валерий Брюсов, В. В. Розанов, М. Арцыбашев» (Киев, 1912).

² Закржевский писал в «Карамазовщине»: «Творчество Розанова, его душа до того усложнены, до того уклончивы и многообразны, что в одной статье невозможно дать определенной характеристики, нельзя охватить *всего* Розанова. Много у него различных ликов и маски его бесчисленны. До сущности же докопаться трудно, а если и постигнешь ее, — то она сейчас же станет новой маской, и снова таинственно засмеется, и снова исчезнет во тьме. И вот это-то и есть то, что я особенно ценю в этом художнике. Ибо от всех скрываться и уходить, и уклоняться, изменяясь бесконечно, вечно подвергая издевке все старания критиков умертвить живую глубь формулой или буквой, или пошлостью фраз, — не значит ли это носить в себе бо-

- гатство тайны великой, не значит ли это в загадке своей хранить для себя одного свою душу?» (Закржевский. *Карамазовщина*. С. 76).
- ³ Речь идет о книгах Розанова — «Темный лик: метафизика христианства» (СПб., 1911) и «Люди лунного света: метафизика христианства» (СПб., 1911), составленных автором на основе уничтоженной цензурой книги «В темных религиозных лучах» (СПб., 1910). Прозвучавшие с их страниц богоборческие идеи возмутили епископа Саратовского Гермогена, и он требовал предать «еретика» Розанова анафеме. 16 июня 1911 г. им был направлен в Синод доклад о книге «Люди лунного света», в котором подчеркивалось, что автор «воспевая гимны “священным блудницам”, проповедует *разврат*, <...> осмеивает евангельское учение о высоте *девства*, восхваляет *язычество* с его культом *фаллоса*... извращает смысл *монашества* и клеветает на него и издевается над духовенством» (Розановская энциклопедия / Сост. А. Н. Николоюкин. М., 2008. Стб. 1307; статья: А. Н. Николоюкина). Закржевский, в связи с вышеназванными книгами, замечал: «Язычник и христианин в нем сплетены почти что неотделимо. И не знаешь, который глубже. Одна книга “Темный Лик” — целый лес загадочного» (Закржевский. *Карамазовщина*. С. 76).
- ⁴ Речь идет о местечке Ирпень, расположенном на одноименной реке неподалеку от Киева. Закржевский, вероятно, жил в доме О. П. Прохаско.
- ⁵ Неточная цитата из предисловия к первому изданию книги Розанова «Люди лунного света» (см.: *Розанов В. В.* Собр. соч. [Т. 3]: В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 438).
- ⁶ Вероятно, слова из письма Розанова. В творческих текстах писателя цитату обнаружить не удалось.
- ⁷ Журнал «*Swiat Slowianski*» издавался в Кракове в 1901—1914 гг. Публикация Закржевского в этом издании нам неизвестна.

4

24 марта 1912 г., Киев

Христос воскрес, дорогой Василий Васильевич! Сердечное спасибо за письмо Ваше и за книгу¹, которая прямо поразила меня, это — самая глубокая из Ваших книг!..² Н. А. Бердяев (он в Киеве) от нее в восторге³, как и все, кто только читал ее, а читали ее лучшие люди в Киеве!.. Я на письмо вскоре отвечу, теперь не могу: весь *застыл*... Я вообще теперь не в силах писать... Вчера мы с Чуковским читали «Уединенное» и всё время восторгались⁴. Какую глубокую, выстраданную сильную книгу написали Вы, Василий Васильевич. Всего Вам лучшего.

А. Закржевский

<На открытом письме:>

С<анкт>-Петербург,
Звенигородская ул., д. 18, кв. 23
Е<го> В<ысоко>б<лагородию>
Василию Васильевичу
Розанову

Датируется по штемпелю отправления на обороте почтовой открытки: «24. 3. 12». На открытке изображена полуобнаженная молодая женщина.

- ¹ Имеется ввиду «Уединенное» (СПб., 1912).
- ² Закржевский откликнулся на «Уединенное» статьей в журнале «Огни» (1912. 21 июля. № 29. С. 13). Позднее он с восторгом отзывался о книге Розанова. В книге «Религия» (Киев, 1913) он назвал ее «единственной по искренности книгой», увидел в ней не только «начало трагедии Розанова», но и свидетельство явного перелома в его умонастроении, когда «язычник вдруг стал подлинным христианином», вступил на «путь возврата к христианству, путь к новым глубинам» постижения бытия и человеческого сознания (*Закржевский. Религия. С. 300–301*).
- ³ См. примеч. 7 к п. 8.
- ⁴ Весной 1912 г. К. Чуковский выступал с лекциями по городам России. 27 марта он читал в Киеве лекцию «Религия красоты и страдания (Оскар Уайльд)» в зале Купеческого собрания, а затем повторил ее в Киевском общественном собрании. См.: *Петровский М.* Что ж ты в лекциях поешь... // Радуга. 1988. № 6. С. 132–137). Тогда же Чуковский познакомился с Закржевским, о котором ранее писал дважды, называя его то «гимназистом», то «юнейшим критиком», тем самым выражая свое ироничное отношение к пессимистическому умонастроению столь молодого автора. Так, 1 января 1911 г. в газете «Речь» в обзоре «Русская литература <в 1910 г.>» Чуковский отмечал, что «в Киеве вышла очень страшная книга “Подполье” — несомненно гимназиста г. Ал. Закржевского. В ней юный автор славит, захлабываясь, “наслаждение мукой”, “спасительное бегство от жизни”, “бездонно-величавую Нирвану” — и хочет дать человечеству “вместо Бога отчаяние”» (цит. по: *Чуковский К. И.* Собр. соч.: в 15 т. М., 2012. Т. 7. С. 507). В обзоре литературы за 1911 г. Чуковский упоминал «визгливую, писклявую брошюру юнейшего критика А. Закржевского» — «Сверхчеловек над бездной» (Киев, 1911). Встретившись с Закржевским 22 марта 1912 г., вероятно, в гостинице, критик написал шутивное письмо А. М. Ремизову: «Дорогой А<лексей> М<ихайлович>. Привет Вам из Киева, где живет Ваша Наташа (дочь Ремизова. — Е. Г.) и — Закржевский. Ах, Вы бесстыдник, зачем Вы сказали мне, что это безусый юноша. Это высоколобый муж, “муж

честь и совета” — а Вы, конечно, “глаголица» (Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского / Вступ. ст., подгот. текста, коммент. И. Ф. Даниловой и Е. В. Ивановой // Русская литература. 2007. № 3. С. 171).

5

12 декабря 1912 г., Киев

Киев
12 декабря 1912
Жилянская, 94.

Дорогой Василий Васильевич!

Посылаю Вам свою «Религию»¹. Очень интересно, что Вы о ней скажете. Вашим мнением я очень дорожу.

Одна глава о Вас (она читалась в виде реферата в религ<иозно>-философ<ском> об<щест>ве)². Не знаю, как Вам она понравится³.

Книгу писал запоем целое лето и писал кровью⁴. Изнурила она меня. Теперь вот уже третий месяц как лежу в постели (болен воспалением почек) и нервы расшатаны до такой степени, что даже психиатр ездит. В начале болезни был при смерти. И не знаю, кто спас: врачи ли или чудный батюшка — отец Федор Поспеловский⁵, который приходил причащать... Вероятно, он. После причастия легко стало, до того легко, что первый раз в жизни почувствовал, что могу спокойно умереть. И жар сразу прошел... Никогда не забуду! А как он молился!!! Будто я — родной сын... Отчего же я тогда не умер! Вот моя скорбь... Остался жить... Это ужасно: мог умереть спокойно, а теперь снова нужно жить!.. И это не под силу мне... Слишком страшна жизнь, слишком невыносима... И развилась какая-то необычайная человекобоязнь; когда увижу человека, то весь так и обливаюсь холодным потом.

И тоска! Тоска неизбывная, безумная. И покоя нет...

О, если бы не болезнь моя (я всегда чем-нибудь болен) и некоторые другие обстоятельства, — мое место — в монастыре... Другого исхода нет и не может быть... Сколько выстрадал, сколько пережил, какую боль познал, и что же? — теперь только немощь одна, пустота и бессилие. Зачем же мне жить?

Простите: я Вам как родному пишу, иначе и не могу. И температура повышенная, не владею собой...

На днях сказали мне, что была статья Ваша⁶ по поводу моей заметки о Леонтьеве⁷ (еще осенью, кажется). Хотел бы ее иметь. Если смо-

жете прислать, буду благодарен. Как мне передавали, Вы в ней говорите обо мне как о поляке... Это неверно: я только по отцу поляк⁸, сам же православный и русский всею душою. Всё не-русское мне чуждо и противно. И тайна Руси, как Вы увидите, читая книгу, — мне ведома... В детстве я был неразлучен с церковью. Потом — неверие... А теперь снова возврат⁹. Но покоя и радости как в детстве, так и теперь — не чувствую... Всё боль одна... Боль и страх жизни и смерти... И пустота...¹⁰

Как мучительно лежать... Тишина бездонная и горькая беспомощность в душе... Но, впрочем, — не все ли равно — лежать или в жизни быть... Даже лучше, чем дальше от жизни, тем лучше.

К Вам всегда тянется душа, не знаю почему... М<ожет> б<ыть>, потому, что Вы — самый искренний из писателей... Не знаю — если будет желание открыть душу, то открою только Вам: Вы *всё* поймете...

Сил нет писать, и голова кружится.

Простите!

Искренне любящий Вас
Ал. Закржевский

P. S. Мне бы хотелось (и даже нужно, так как живу доходами от продажи книг, можете представить, что это за «доходы», и какая это «жизнь»?), чтобы в «Новом времени» была статья о «Религии»¹¹. Если возможно, устройте это. Буду очень благодарен.

Если книга хорошо пойдет, то смогу поехать в Италию, о чем всегда мечтал. Почему-то кажется — там мое счастье!

Ваши письма всегда мне доставляют радость. И в письмах Вы такой же, как в книгах своих!

Если нужно, я могу послать книгу в «Нов<ое> время». Но мне кажется, лучше *Вам* прислать, а Вы уж передадите кому следует?

Жду письма Вашего. Оно, особенно теперь, когда болен, будет мне очень дорого!

¹ Имеется в виду книга Закржевского «Религия» (Киев, 1913; вышла в свет в декабре 1912 г.), а работе над которой вспоминала О. П. Прохаско: «Писал он эту книгу за городом, в чудном лесу (“Ирпень” 24 в. от Киева). Ложился не поздно; вставал утром, любовался солнцем, природой, гулял по лесу; брал с собою записную тетрадь и, присев на пень, обдумывал главу и делал записи, а после прогулки, писал. И так провел почти всё лето. Работал очень много. Это была прямо жажда работы» (*Прохаско. Загробная исповедь*. С. 36).

- ² Закржевский был избран в Совет Киевского Религиозно-философского общества (1908—1919) в 1912 г. Осенью 1912 г. Общество возобновило свои заседания после летнего перерыва в работе, и Закржевский прочитал цикл докладов «Современное религиозное сознание в России и его представители (главы печатающейся книги “Религия”)». Первый доклад состоялся 15 сентября и был посвящен Д. С. Мережковскому (см.: В Религиозно-философском обществе // Огни. 1912. 22 сент. № 38. С. 2). 29 сентября Закржевский читал о З. Н. Гиппиус (В Религиозно-философском обществе // Там же. 1912. 29 сент. № 39. С. 11). Доклад, посвященный Розанову, был заслушан 15 ноября 1912 г. Подробнее см.: *Суходуб Т. Д.*: 1) Киевский круг Серебряного века: А. Закржевский // Человеческая целостность и встречи культур. Киев, 2007. С. 329—349; 2) А. К. Закржевский: мировоззрение и судьба (к истории Киевского религиозно-философского общества. Эл. ресурс: <https://burago.com.ua/sukhodub-t-d-•-a-k-zakrzhevskiy-mirovozz>; *Филлиппенко Н.* Киевские философские общества начала XX века. М., 2021. С. 104—105. (Исследования по истории русской философской мысли. Т. 28).
- ³ В своем очерке Закржевский писал: «Розанов — это самое “живое место” в русском организме, это какой-то вулкан, из которого вечно извергается огнедышащая лава жизни, среди нашего пессимистического времени он кажется ничем необъяснимым архаизмом... Но вместе с тем — он зловещий признак: только перед концом мира может явиться такой безумный апологет жизни во имя самой жизни. В самом его превозношении животности и полового инстинкта кроется что-то уж слишком болезненное <...> Розанов хотя и идет против Христа, но он питается Богом, Бог разлит у него во всей природе <...> он чувствует эту почти чувственную Божию реальность и питается ею. Идет против Христа, в бунте своем достигает утонченнейших бездн, но без Христа жить не может, — и в этом его сила. Вооружается против христианства, называет его скопческой религией, религией смерти, и вместе с тем — по натуре своей истинный христианин, почти единственный *искренний* христианин в наше время, — и в этом его особенность, в этом его сложность... Всё, что человеческое, всё, что является источником жизни, — священо. Вот любимая мысль Розанова. Эту мысль носило *бессознательно* в себе язычество. <...> И в этом отношении Розанов — язычник в полном смысле слова <...>» (*Закржевский. Религия*. С. 268—269).
- ⁴ О своей работе над «Религией» Закржевский сообщал Вяч. Иванову 7 августа 1913 г.: «Вся книга моя — мука слипания со всеми, о ком писал. Но эту тайну никто не понял, да и не нужно. После каждой своей книги я болею, а последняя совсем сожгла меня... Теперь осталась только куча пепла. Восстанет ли что-либо из нее — Бог ведает. И оттого, что не уверен в этом — как-то особенно грустно. Хотя жалеть не о чем: что мне литература и что я ей?» (РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 10. Л. 2 об.).
- ⁵ Речь идет о Фёдоре Ивановиче Поспеловском (1873 — после 1932?), выпускнике Киевской духовной семинарии. С 1900 г. он служил там же зако-

- ноучителем, с 1909 г. был настоятелем церкви при Сулимской богадельне, а с 1911 г. подвизался в Златоустовском монастыре в Киеве.
- ⁶ Речь идет о статье «Закржевский о Конст. Леонтьеве» (Новое время. 1912. 11 авг. № 13080). В ней Розанов откликнулся на «вдумчивую» статью Закржевского «Воскресший писатель» (см. примеч. 7). Обильно цитируя работу критика, он соглашался с прозвучавшей в ней оценкой Леонтьева: «Закржевский правильно судит, что личность Леонтьева замечательнее и любопытнее, чем “Сочинения Леонтьева”, которые воистину есть лишь приложения к его портрету» (цит. по: Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 22]: Признаки времени. М., 2006. С. 176).
- ⁷ Речь идет о статье Закржевского «Воскресший писатель» (Огни. 1912. 28 июля. № 30. С. 12–14), написанной в связи с выходом в свет первых трех томов «Собрания сочинений» К. Н. Леонтьева. Отметив достоинства «чуткой, удивительной по некоторым мыслям» посвященной философу публикации Розанова «Неузнанный феномен» (отд. изд.: СПб., 1911), Закржевский не согласился с выводами писателя. Он процитировал с небольшими неточностями обширный фрагмент из Розанова: «...Леонтьев имел неслыханную дерзость выразиться принципиально против коренного, самого главного начала, принесенного Христом на землю, — против *кротости*. <...> кто знает и *чувствует* Леонтьева, не может не согласиться, что в нем это, в сущности, “нищестанство”, было непосредственным, чудовищным аппетитом и что дай-ка ему волю и власть (с которым бы Ницше *ничего не сделал*), он залил бы Европу огнями и кровью в чудовищном повороте политики» (см.: Неузнанный феномен. СПб., С. 182–183) Закржевский полагал, что Розанов преувеличил «...жестокий аппетит Леонтьева: он вовсе не был так чудовищно жесток, и если прорывались в нем по временам нероновские проклятья по адресу буржуазного стада и либерализма, то здесь причина была чисто психологическая, лежащая в самом складе его души» (Закржевский А. К. Воскресший писатель // Огни. 1912. 28 июля. № 30. С. 12).
- ⁸ См. вступ. ст., с. 411–412.
- ⁹ Религиозные искания привели в 1912 г. Закржевского в православную церковь. По воспоминаниям современницы, еще весной он начал носить нательный крест, но уже в конце года признавался: «Я не могу верить в Бога, т. к. чувствую, что вместо Бога — ничто» (*Прохаско. Загробная исповедь*. С. 43). Тем не менее в письме к Розанову от 2 октября 1915 г. (п. 13) он заметил, что архиерей для него выше писателя.
- ¹⁰ В письме к Вяч. Иванову от 12 сентября 1913 г. Закржевский доверительно сообщал: «...вся задача моей жизни — это вырваться из круга Сатаны и его очарований, найти свое освобождение. Знаю, что только Христос — истина и жизнь и вне Христа ничего нет, кроме пустоты, — но тут то и начинаются сомненья мои и вопросы, от которых не могу спастись. И пока не решу их — трагедия моя так и останется непреодоленной. <...> Чувствую, что за

смертью — пустота и что Бог только во мне и со мной умрет, как же мне победить мою смерть и найти в Боге море спасения? И отчего не дает мне Христос мой ни сил, ни почвы, ни утвержденья в жизни, а лишь истерзанную усталость, больной восторг и печаль неизреченную, уводящую от жизни?.. Отчего мой Христос лишь икона и настроение? Не могу улыбнуться я во Христе, не могу преобразиться, бесконечная тоска моя и в Христе не покидает меня... Вечность тоски — это ужасно и это угнетает... В святом восторге экстаза и молитвенного устремленья еще не могу найти освобожденья ни от тоски, ни от сомнений, ни от зла... И в этом мой крест...» (РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 10. Л. 4 об.—5). См. также примеч. 13 к п. 6.

¹¹ См. примеч. 7 к п. 6.

6

11 апреля 1913 г., Киев

1913 11 апреля
Киев.

Спасибо большое, дорогой Василий Васильевич, за книгу Вашу!..¹ Она мне принесла большую, почти детскую радость!.. Чувствую, что там то же, что и в «Уединенном»², те же глубины Вашего гениального духа, созерцая которые — испытываешь головокружительное наслаждение!.. И никто, м<ожет> б<ыть>, так не трепетал, перечитывая книги Ваши (книги *вечные*), так не сливался с ними кровно, как я... И уже в этом (т. е. в возможности созерцать и переживать глубину Вашу) заключается тонкая и нежная радость... Я всегда жалел, что меня не было при жизни моих любимых гениев — Достоевского и Ницше³: я м<ожет> б<ыть>, и не видел бы их, но в *чувстве*, что они жили, была бы моя трепетная и восторженная радость! За то я живу в одно время с мыслителем-гением, которого только будущие поймут и в России, и на Западе — с Вами... И в *этом* много для меня и трогательного, и упоительного...

И не за книги я Вас люблю, а больше за Вашу смелость жить не так, как все живут, а так, как *Вам* хочется, за то, что Вы смогли наплевать на наше «общественное мнение», за то, что Вы Бога своего раз и навсегда застраховали от чахоточной моралистики рабов!..

В том, что есть в Вас и что называют «Иудошкой»⁴, я вижу особенную таинственность и, если хотите, — особенную прелесть, своеобразную... Ибо до тошноты, до усталости приелись мне все эти наши мерзкие «чистюльки» (в чистюльках — отравы века нашего, в них наша скопческая, трупная нищета, наша неустанная гибель!)...

Сам Ницше Вам бы позавидовал...⁵ Ведь Ницше в жизни был именно «чистюлька», а в Вас-то, в Вас — бездна, в Вас Христос и Антихрист слились в опьяняющий яд, и он брызжет и из-под пера Вашего, и в каждом дне Вашей жизни!..⁶

Лежал в постели, когда принесли «Опавшие листья» — так сильно билось сердце!.. Ведь здесь, в этой книге (я ее уже просматривал) *всё* — *запредельное* это.

Не знаю, была ли в «Нов<ом> времени» статья о моей «Религии»?⁷ *Мне это очень важно*. О книге еще не было ничего.

Если можете — устройте это. А если нет, то скажите, кому послать книгу, в «Н<овое> в<ремя>» — я пошлю.

Статья в «Н<овом> в<ремени>» необходима мне!

Меня очень интересует Шперк и его книги. Напишите мне о нем⁸. И сообщите, где можно достать его книги (или откуда выписать). Мне они *очень нужны*. Чрезвычайно интересует «Философия индивидуальности» — о «Страхе смерти», «Книга о духе моем» ... Когда достану эти книги, непременно напишу о Шперке статью⁹, ведь о нем никто не знает, а я чувствую в нем *что-то*.

Та глубина, которую видишь сквозь призму смерти, эта глубина *окончательная*, вне спасения и утешения (ибо в конце концов не Бог утешение Ваше, а Вы, *Вы сами*), это напряженные струны, которые вот-вот лопнут...¹⁰ Догма и научность мешала нашим величайшим гениям дойти до последней глубины, до глубины конца. И это спасало им жизнь. Но зато преграждало путь в бесконечность. Вы презрели мировые игрушки и (к счастью или к несчастью — другой вопрос) заглянули туда, куда никто не заглядывал! Здесь начинается ужас и боль. Ведь Вы потревожили скрытые основы мира!.. Это страшно и это больно, но в этом — красота и подвиг, о которых никому и не снилось!..

Агония русского Духа (Гоголь, Достоевский, Вы) уходит в такие дали, за которыми — катастрофа (или — Христос, что, в сущности, одно и то же). Я думаю, если Запад постигнет когда-нибудь направление этой роковой и жуткой магии, — недоумению и непониманию не будет конца... Но не сомневаюсь также, что во имя спасения от разложения, — Запад воспользуется Россией, как вратами в бесконечную новую мудрость — апокалипсическую...Тогда Достоевский, Гоголь, Вы нарекутся мировыми пророками... В них конченный мир увидит острое жало неведомого наслажденья. Когда думаю о Леонтьеве, о Вас, о Добролюбова¹¹, о многих и многих еще — всё больше и больше выясняется мне непостижимо глубокая и прекрасно-жуткая тайна России, тай-

на России во Христе... Когда-нибудь, когда жизнь с ее страстями, ужасами, сгоранием и дрязгами отойдет, освободит меня, — тогда в тишине и уединении я напишу книгу об этом, об этой мучительной и непостижимой тайне...¹²

Теперь же что я могу? Только томиться и исходить болью и тоской моей пронзительной и слепящей душу, только терзаться и искать забвенья от непосильного моего Креста. Страшно мне в этой жизни, Василий Васильевич, страшно, одиноко и пусто. И нет мне пощады, и нет мне исхода ни в чем!.. Как сберегу последние струны своей искалеченной души от рокового надрыва!.. Мне иногда хочется крикнуть голосом сумасшедшего от той боли, которую приносит мне каждый шаг моей жизни... Но знаю, что даже криком не заглушить того, что в душе разлило отраву мою горькую, смертельную... Если бы Вы узнали мою жизнь — Вы бы удивились, как я еще могу жить — *такой*...¹³

Но заболтался я напрасно!..

Простите мне мои бедные ненужные слова!

Любящий Вас А. Закржевский

Письмо мое, о котором Вы мне пишете — можете печатать с подписью моей¹⁴. И письма, и книги, и слова мои — не нужны и тщетны. Это горькая истина.

Не забудьте написать мне подробно о Шперке.

¹ Имеется в виду книга Розанова «Опавшие листья: [Короб первый]» (СПб., 1913). Вышла в свет в начале апреля 1913 г.

² Розанов действительно рассматривал новую книгу как своеобразное продолжение записей «Уединенного» (1912), о чем неоднократно упоминал в переписке того времени. Позднее он отмечал, что именно этими двумя неординарными книгами оставит свой след в русской литературе: «С “Уедин.” и “Опав. л.” начался новый фазис русской литературы. <...> Я сказал новое слово» (Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 8]: Когда начальство ушло... 1905–1906 гг. М., 1998. С. 298).

³ Увлечение идеями Ф. Ницше нашло отражение в книге Закржевского «Сверхчеловек над бездной» (Киев, 1911).

⁴ «Иудушкой» назвал Розанова философ В. С. Соловьев в статье «Порфирий Головлев о свободе и вере»: «Отвлеченным пустословием Иудушка прикрывает всегда какую-нибудь совершенно конкретную гадость» (Вестник Европы. 1894. № 2. С. 908). Это хлесткое именование запомнилось. Розанов считал нападение Соловьева одним из самых «опасных, мучительных и неприятных» в своей жизни.

- ⁵ Закржевский не сразу пришел к мысли о том, что сравнение Розанова с Ницше «крайне поверхностно». Ранее он считал, что Розанов — «индивидуалист, равный по силе одному лишь Ницше, недаром же говорят о нем: “русский Ницше”» (Закржевский. *Карамазовщина*. С. 74). Первым назвал Розанова «русским Ницше» Мережковский в 1901 г. в книге «Л. Толстой и Достоевский» (Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский / Подгот. изд. Е. А. Андрущенко. М., 2000. С. 202). Позднее (в 1913 г.), сравнивая Розанова с Ницше, Закржевский отмечал: «...Ницше не мог вынести своего бунта, потому что последний был насквозь рационалистичен, и потому что сверхчеловек оказался фикцией, рассыпавшейся в прах. Розанов же в собственном бунте находит источник жизни. Он тем и бесстрашен, что его идея чисто религиозна. Ницше же весь вышел из Вольтера. Ницше иссушила его философия, он был бессилен перед жизнью, и Христос победил “сверхчеловека” именно потому, что последний был беззащитен и весь составлен из одних философских терминов... Ницше даже не понимал Христа... Розанов дерзнул именно тем, что в самом обыденном, в самом животном, в самом человеческом нашел свою святую и открыл в ней глубочайшую тайну. Розанов пошел против Христа именно потому, что открыл в христианстве такие тайны, которые еще не открывались ни одному мыслителю в мире (ибо Ницшевская критика христианства есть только арифметика), и именно благодаря этим тайнам он понял, что Христос — боль и страх, что Христос — очарование смерти, — и бунт учинил, и освятил человека за его животность, которая должна быть вечна и которая одна только и спасает его от смерти...» (Закржевский. *Религия*. С. 267—268).
- ⁶ Этот взгляд на особенность христороборческих идей Розанова Закржевский подробно развивал в своем эссе о нем из книги «Религия». Ср.: «В этом постоянном колебании между Ветхим и Новым Заветом, в этом перебегании от Моисея ко Христу и от Христа к Моисею заключается главная и характерная особенность розановской религии... Ему неприятны мрачные лики православных икон, ему жутко от русских монастырей, жутко от смерти, которую якобы проникнуто христианство, он иногда <...> с чисто искариотскою злобой издевается над Христом, упрекает Его в жестокости, как бы желая отомстить этим за то, что Он сыграл такую громадную и мучительную роль в его жизни, он всячески старается очернить христианство и в “Темном Лике” и в “Людях Лунного света” кажется каким-то не то “отрицателем”, не то из “антихристов”... Но как бы он ни преуспевал в своей беспощадной и часто весьма ядовитой критике христианства, до какого бы отрицания и бунта ни доходил в своих писаниях — всё же он не “отрицатель” и не “антихристианин”, а самый искренний, самый православный христианин в наше время...» (Там же. С. 285—286).
- ⁷ Статья о книге Закржевского «Религия» в «Новом времени» не появилась. Однако ранее (возможно, не без содействия Розанова) в иллюстрированном приложении к газете (от 21 апреля 1912 г.) была напечатана рецензия

- П. П. Перцова на сборник Закржевского «Карамазовщина». См. вступ. ст., с. 419.
- ⁸ О молодом, рано ушедшем из жизни философе, публицисте, критике и поэте Фёдоре (Фридрихе) Эдуардовиче Шперке (1872–1897) Розанов писал и в «Уединенном», и в «Опавших листьях» (особенно часто имя Шперка упоминалось в «Уединенном»). Сын известного в Петербурге врача и первого директора Института экспериментальной медицины Э. Ф. Шперка был, несмотря на разницу в возрасте, близким другом Розанова. Начал печататься в газете «Новое время» в 1895 г., помещал в основном небольшие критические заметки. За два года превратился в ведущего работника критико-биографического отдела. Выступал в рубриках «Книги за неделю» и «Библиографические новости», а через год уже вел собственную рубрику «Из литературного дневника». Как и себя, Розанов причислял своего молодого друга к первым декадентам (см.: *Розанов В. В.* Собр. соч. [Т. 30]: Листва. М.; СПб., 2010. С. 30). Шперк умер в 25 лет от чахотки. Упоминаются его брошюры: *Философия: Varia* (СПб., 1895); *Книга о духе моем: Поэма* (СПб., 1896); *О страхе смерти и принципе жизни* (СПб., 1895). В первом коробе «Опавших листьев» Розанов писал: «Сказать, что Шперка *теперь совсем нет на свете* — невозможно. Там, м. б., в Платоновском смысле “бессмертие души” — и ошибочно: но для моих друзей оно ни в каком случае не ошибочно. И не то, чтобы “душа Шперка — бессмертна”: а его боро денка рыжая не могла умереть, “Бызов” его (такой приятель был) дожидается у ворот, и сам он на конке — направляется ко мне на Павловскую. Всё как было. А “душа” его “бессмертна” ли: и — не знаю, и — не интересуюсь» (Там же. С. 80–81). См. также: *Шперк Ф. Э.* Литературная критика / сост. Т. В. Савина. Новосибирск, 2001; *Шперк Ф. Э.* «Как печально, что во мне так много ненависти...»: статьи, очерки, письма. СПб, 2010.
- ⁹ Статья Закржевского о Ф. Э. Шперке неизвестна.
- ¹⁰ См. примеч. 12 к п. 8.
- ¹¹ Имеется в виду А. М. Добролюбов. О своем восприятии личности Добролюбова и его духовных исканий Закржевский замечал: «Да, только в Добролюбове моя правда, но нет у меня силы его и не верю я в народ. Но уничтожение мира и культуры во Христе мне понятно и близко, потому что спасает от тоски и пустоты бытия...» (письмо к Вяч. Иванову от 12 сент. 1913 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 10. Л. 5 об.).
- ¹² Книгу «о тайне России во Христе» Закржевский не написал.
- ¹³ Ср. в письме к Вяч. Иванову от 12 сентября 1913 г.: «Но для меня Христос лишь *Лик* один и вечное сомнение. И не могу я быть крепким во Христе, могу быть только истерзанным и усталым. Ибо единственное, что ценно мне в Нем это крест и боль. Крест и боль — вечная моя отравка тоски по свободе от Духа пустоты и зла — вот моя сущность. И сам найду я освобождение мое — тогда будет преодолена трагедия. Пока же душа моя — крик и боль...

А главное — не погас бы огонь, не погас бы огонь во мне... Вот чего боюсь... *Пепла боюсь!*» (Там же).

- ¹⁴ Вероятно, Закржевский откликается на запрос Розанова о возможности использования его письма в творческих целях.

7

29 апреля 1913 г., Киев

29 апреля 1913
Киев.

Дорогой Василий Васильевич!

Рассказать свою жизнь...¹ Дело нелегкое... Слова ничего не скажут. Здесь нужно почувствовать помимо слов самое главное, а оно во мне, на лице моем, в книгах моих, в днях моей жизни...

Сейчас ночь глубокая (я живу по ночам)² и как-то особенно открылась душа. Писать хочется, а сил, чтобы выразить всё это — нет. И в голове всё перепуталось. В последние дни как в чаду я... Впрочем, я всегда в чаду. Отец мой (умер, когда я ребенком был) — натура порочная, грубая, жестокая, кулак был. Теперь таких нет. Строг был с домашними, дети боялись, как Ирода. От первой жены — 10 человек детей, от второй (женился в *60 лет*) пятеро, я самый младший... Патриарх... Жены боялись его, как и дети. А он их (жён) как-то обманывал, и к старшей дочери питал преступную страсть (*по секрету*: кажется, жил с ней — и дети были)... Грозный старик. Бывало — пройдешь мимо — и душа в пятки уйдет. Ненавидел я его — и теперь еще страх и ненависть оставил он в моей душе... Когда он умер — я ночью пробрался в залу, где гроб стоял — подошел, приподнял саван и долго смотрел, наслаждаясь его бессильной покорностью перед моим ненавидящим взглядом. Хотелось ущипнуть за нос. А страха не было... Этой минуты не забуду никогда. Между детьми от 1-й жены и от 2-й вражда была, драки, дразги, подкопы, ссоры... Если бы могли, — сожрали бы друг друга... Все пьяницы, дегенераты, пропащие... Ужас... Каждый день моего детства был один кошмар. Какие сцены приходилось наблюдать! В детстве уже все раны... И крик, припадочный крик перед всем этим постоянно жил в душе моей... Никогда меня не ласкали, всегда били, гнали от себя (каждый удар до сих пор чувствую). Забивался в углы (любимым пристанищем был шкаф), в амбары, в кладовые, тогда же еще почувствовал собачью ненависть к людям, страх перед ними, страх перед жизнью, тогда же проклинал всё и всех, кулаками

грозил, проклиная — плакал до надрыва, плачем своим упиваясь как единственной радостью... Так без ласки, без лучей, без *детского* прошло мое детство, и на карточке моей того времени (8 лет лицо *старческое*, угрюмое, неживое и бледное...). В школе (городское, гимназия) учился плохо, учителей боялся, исполнял жалкую повинность...³ Начались болезни, припадки (падучая), сны злые, видения кошмарные. Помню, по ночам так кричал, что сбегался весь дом и били, а от побоев крик уходил в меня, вовнутрь, оставался там надолго — и до сих пор во мне внутренний крик... Надорвался... Стали мучить «проклятые вопросы», а больше всего мучила проснувшаяся рано порочность (с молитвой соединенная, с *молитвой*), необъяснимая тоска, особенно по *воскресеньям* (до сих пор осталась) и страх жизни... Может, это и болезнь (это называют истерией), но знаю — *это* со мной родилось на свет, со мной и умрет. И если это болезнь, то никогда не был здоров, и не буду...⁴

Комнаты угрюмые, люди чужие, одиночество невыносимое... Помню: сам с собой тогда же научился разговаривать, сам выдумал несуществующих знакомых и называл каждого по имени и отчеству, им *всё* поверял, и они — эти призрачные, выдуманные — были моими *единственными* друзьями; а по ночам грезил бесконечно длинными романами (прочитанное дополнял и развивал всё дальше, присочинял героев от себя и героинь, разматывал и сам перепутывал эти интриги). Так привык к этому царству призраков, что до сих пор, по инерции, — больше люблю призрачное, нежели реальное...

Влюбляться стал рано (снял какие-то старинные гравюры со стен — и всматривался — уносил с собой во *сны* эти лица, во сне влюблялся). В 8 лет любовь была настолько уже серьезна, что из ревности, чуть *не сжег* дом. А потом пошло... С тех пор закружился в заколдованном кругу у женщин...

Влюбчивость припадочная, нездоровая, рафинированная, не детски серьезная, не детски порочная, обморочная, кошачья... Сколько их было — не помню и числа. Имена и лица перепутались. Одна романтическая одурь — и сны, сны, и рыдания во сне, и проклятья, и стоны... Я каждую женщину закутывал в иллюзию, возносил до небес. В женщинах был мой рай и мой ад. И все были «святые»... Как страдал из-за этой навязанной «святости» — лучше не говорить... К каждой подходил с молитвой, и в яде молитвы умирал, и в смерти от женщины была моя мечта... Непонятно это, но это *мое*. С тех пор я раб у женщин... В последнее время это (любовь) дошла до безумия... Из-за этого безу-

мия всё прахом пошло — и потерял другую, очень любящую и ангела... Вероятно, я скоро женюсь. Она — совсем девочка, но в ней — демон, и в ней — особенная жестокость. Здесь пахнет преступлением. Если не убью ее, то значит — Бог заботится о моей судьбе. Но за себя не ручаюсь. Тут трагедия моя... И если я выйду из этого ада цел — значит я силен... Но об этом не могу. Болезни, припадки, женщины, тоска бесконечная, тоска убийственная, больная, изводящая — всё это как-то *надломило* меня, совсем испепелило, и теперь, в 26 лет я кажусь стариком... Но это — маска... А внутри — огонь неугасимый, огонь содомский, огонь безумный, если бы только не превратил он меня преждевременно в кучу пепла!.. А случись несчастье (всё из-за *трагедии* моей), из меня второй Илиодор⁵ выйдет. Пока тихо, но эта тишина перед грозой. Больше всех любит меня старушка моя родная — мать. Она живет со мной и ухаживает за мной, совсем как за ребенком (хотя я и вправду ребенок), и если бы не она — пропал бы я, сожрали бы меня мои лютые страсти... И с ней мне тепло, и с ней мне хорошо и уютно. Тихая моя, хорошая, незлобивая! Поистине слепая, самоотверженная любовь ее ко мне⁶.

На людях я угрюмый, «дикий», молчаливый и недоверчивый, и никто меня не любит, и я никого. Не бываю я нигде совершенно, всё дома. А в комнате моей окно выходит в стену (поразительно, сколько квартир не менял — всегда окно мое — в стену. Это хорошо...⁷ Живу по ночам, сил нет видеть дня и людей. Нуждаюсь страшно. И голодаю — тоже. Женюсь — хуже будет. Но это тоже мой крест. И болезнь...

Беспросветно, черно, больно... Так было всегда... В детстве, когда тоска гложет душу и нет сил выдержать крика (кажется — вот-вот уничтожится в крике вся жизнь — побегу в церковь (собор Владимирский⁸ — это храм души моей — был и останется), там, как только войду, — всё *особенное* во мне. И до сих пор я это испытываю. Хотя хожу туда редко-редко... Обаяние церкви всегда, всю жизнь было *магическое*. Кажется, это было *окончательное*, последнее спасение...

К Ольге Петровне Прохаско⁹ у меня хорошее отношение, как к моей матери. Она мне во многом помогла. Она хорошая, простая, и даже слишком простая, но понять меня до глубины и она не может. Меня поразило ее нерасхождение слова с делом. Мне казалось — она подлинная христианка, и книгу ей посвятил, потому что думалось — вот истинный столп нашей веры... Но потом всё как-то повернулось в другую сторону... Теперь не вижу я в ней то, что раньше видел... Это, м<о-жет> б<ыть>, дурная моя черта — требовать от людей невозможного,

но я иначе не могу... И не идеализм это, а что-то детское, старинное мое, связанное с моими обманчивыми снами. А все-таки — она хорошая женщина. Жаль только, что не сумела хорошо воспитать детей, мало о них заботилась, мало смотрела, оба погибли (один в «революцию» ушел и теперь в тюрьме, верно и гибнет в тюрьме, а другой — совсем хулиган какой-то, учиться не хотел, одевается по-мужички и помешался на том, что и он — мужик)... Много еще в ней грубого. А я, хотя и сам не лишен грубости (хотя грубость моя особенная, припадочная какая-то, в лицо человеку тарелкой пушу, а потом в слезах на коленях), но от других требую особенной утонченности...

Я жизни боюсь, Василий Васильевич, жизни и людей. В последнее время выйти на улицу для меня подвиг непосильный. Как излечиться от этого — не знаю. М<ожет> б<ыть>, это и дурное качество, но ужасом переполняется душа, когда, особенно в воскресенье, выйду — и — вижу эти скотские, бессмысленные, румяные рожи... Что-то страшное творится со мной. Женщина как-то заслонила *всё*. А разве это не ужас? И не из жизни она тоже, молоденькая, пригоженькая, и люблю я ее *безумно* (вот, в чем весь ужас)... Но два слова критики.

Вот всё обо мне. Не знаю — смог ли я хоть что-нибудь сказать путного. Но всё равно. Ночь какая-то глухая, изводящая; лучше, когда написал... А Вы не осудите... Я Вам как самому близкому человеку *всё* выложил. Худо ли, хорошо ли — не знаю. Но я иначе не могу.

Я Вас больше за искренность Вашу люблю. И когда пишу к Вам — то и мне самому хочется быть таким же искренним.

Видно — Вам самому о книге моей нет времени написать (в «Н<о-вом> в<ремени>»), а это жаль. Для меня было бы лучше, если бы сами написали. Я послал ее Бурнакину¹⁰. Если он захочет писать — боюсь — не выругал бы очень. А я на отзывы очень реагирую... Ну, да всё равно!

Во всяком случае — мне очень желательно, чтобы был отзыв в «Н<овом> в<ремени>». Конечно — Ваш отзыв сделал бы мне большую честь, но вероятно — Вы не удосужитесь?

Шперка очень хотел бы прочесть¹¹. Он меня заинтриговал. А я падок на редкости. Если Вы пришлете его мне прочесть — буду очень благодарен.

О Флоренском я знаю, а Цветков и Андреев¹² — для меня новость... Имеются ли у них книги?

Написал письмо, а в душе тревога: как отнесетесь Вы к моим излишням? В последнее время я не обнажался ни перед кем...

Любящий Вас А. Закржевский

- ¹ Вероятно, Закржевский откликается на просьбу Розанова подробнее рассказать ему об обстоятельствах ранних лет жизни. Основанием для такого рода обращения могли стать заключительные слова из письма Закржевского от 11 апреля 1913 г. («Если бы Вы узнали мою жизнь...» — см. п. 6).
- ² Ср. с воспоминаниями О. П. Прохаско о странном образе жизни Закржевского: «...А. К. жил совершенно необыкновенно: день превращал он в ночь, ночь — в день. С детства, привыкший бояться людей, дрожать при звуке каждого человеческого голоса, он лучше чувствовал себя ночью, когда все спят. День — такой необходимый для всех — был для него совершенно не нужным. Днем он предпочитал спать» (*Прохаско. Загробная исповедь*. С. 35).
- ³ Закржевский закончил только два класса городского училища в Киеве (Б/п. Александр Карлович Закржевский // *Христианская жизнь*. 1916, Киев. № 7—8). В интимных признаниях Закржевского Розанов мог увидеть немало общего с воспоминаниями о своем собственном детстве. В письме к о. П. А. Флоренскому от 15 сентября 1912 г. он замечал: «"Хитрость" моя от боязливости (с детства) решительно всего на свете...» (*Розанов В. В. Литературные изгнанники*. М.; СПб., 2010. Кн. 2. С. 274). О непростой (после смерти отца) обстановке в семье Розанов писал: «...Как УЖАСНО мы жили в Костроме <...> какой это был холод вокруг <...> и всё было до того физически и духовно ГОЛО, пустынно, что этого нельзя выразить, нельзя вспомнить без содрогания» (письмо о. П. А. Флоренскому от <6 февраля 1913 г.> // Там же. С. 293, 295). Ослабление родственных связей в семье при ее «собачьей и окаянной жизни, где даже дети-то, кажется, все друг друга ненавидели», гиде «ни в ком, ни у кого не было уважения и любви, никто ни с кем *не говорил*, никогда не было улыбки, шутки, смеха...» (письмо о. П. А. Флоренскому от <6 февраля 1913 г.> // Там же. С. 296), ощущения раннего сиротства и бездомности в немалой степени способствовали формированию устойчивого психоконтекста одиночества, отъединенности от окружающего мира, погруженности в собственный внутренний мир. Угнетенное психическое состояние Розанова усугубилось в гимназические годы и еще больше отозвалось на впечатлительной натуре молодого человека. В феврале 1874 г. он писал одному из гимназических товарищей, что при тогдашнем своем состоянии «не питал к другим людям никакого чувства, кроме ненависти и презрения» (*Энтелехия*. 2003. № 7. С. 14), окружающие представлялись ему не более как «"копошашимися" червяками» (Там же. С. 18). Во власти столь угнетенного настроения Розанов долго оставался и после окончания университета, даже начав педагогическую карьеру: «"Еще в Ельце" б<ыл> мизантропом и ненавидел и презирал людей ("трава", "сволочь")» (письмо о. П. А. Флоренскому от <20 сентября 1910 г.> // *Розанов В. В. Литературные изгнанники*. Кн. 2. С. 247). Лишь знакомство

- и вхождение (около 1890 г.) в семью В. Д. Бутягиной способствовали, по утверждению Розанова, его нравственному перерождению (Там же).
- ⁴ Ср. в письме к Вяч. Иванову от 12 сентября 1913 г.: «Когда дело касается моего прошлого, моего подполья» — мне трудно уберечься от боли, так как здесь рана моя и жизнь моя...» (РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 10. Л. 4).
- ⁵ Илиодор (в миру Сергей Михайлович Труфанов; 1880—1952), иеромонах Почаевской Лавры (1905—1906), вел активную агитацию против «засилья» инородцев, против политической ангажированности интеллигенции, нелицеприятно критиковал промахи и упущения должностных лиц, был весьма популярен среди широких масс населения. Благодаря дружбе с Г. Е. Распутиным пользовался покровительством царской семьи. Основал в Царицыне мужской Свято-Духов монастырь. В 1912 г. по распоряжению Синода Илиодор был отправлен в ссылку во Флорищеву пустынь Владимирской епархии под жандармским конвоем. Подал в Сенат прошение о снятии сана; в послании к своим духовным чадам и почитателям утверждал, что раскаивается в прежней деятельности и отрывается от православной веры. В декабре 1912 г. был расстрижен и освобожден из монастыря.
- ⁶ С матерью Закржевского Розанов познакомится во время посещения своего корреспондента в Киеве в июле 1913 г. Позднее он так вспоминал об этой встрече: «Встретила мать его, старушка. Так как это была кухня, которая служила и передней, то я не узнал, кто это. <...> Чистая занавесочка, какую устроит только “мамаша сыну”. Над кроватью-диваном портреты...» (Розанов. *В чаду войны*. С. 359).
- ⁷ О. П. Прохаско вспоминала обстановку квартиры Закржевского на Жилинской улице: «...маленький флигелек на дворе, низенькие комнатки. Он жил со старушкой-матерью, очень уже пожилой, за 70 лет. Квартира в две комнаты: вот вторая комната — между первой и этой ступеньку надо подняться — комната А. К. — маленькая: налево — кушетка, на которой он спит, направо — письменный стол, небольшая этажерка с любимыми книгами, прямо — тоже стол, заваленный книгами, и за ним единственное окно, завешенное толстой темной драпировкой. Эта драпировка навсегда спущена, а окно — окно выходит прямо в большую каменную стену. “Вот, из-за этого я и живу в этой квартире, хотя она и сырая, вредная”, — говорит А. К. “я ведь не выношу людей — здесь я вот этой стеной отгородился от всех”» (Прохаско. *Загробная исповедь*. С. 19—20).
- ⁸ Владимирский собор в Киеве был освящен в 1896 г. и расписан художником В. М. Васнецовым, М. В. Нестеровым и др.
- ⁹ Ольге Петровне Прохаско посвящена книга Закржевского «Религия. Психологические параллели» (Киев, 1913). Об О. П. Прохаско см. вступ. ст., с. 414.
- ¹⁰ Бурнакин Анатолий Андреевич (?—1932) — критик, журналист, поэт. В «Новом времени» печатался с 1907 г., позже штатный сотрудник газеты. Его рецензия на книгу Закржевского неизвестна.

¹¹ См. примеч. 8 к п. 6.

¹² Имеются в виду так называемые «молодые московские славянофилы» (Розанов). Вождем этого кружка Розанов считал свящ. Павла Александровича Флоренского (1882—1937). В 1908 г. в Москве вышла книга Флоренского «Столп и утверждение истины. (Письма к другу)». Цветков Сергей Александрович (1888—1964) — литературовед, публицист, друг и библиограф Розанова, живший в Москве. В 1913 г. в издательстве «Путь» вышла под редакцией и с предисловием Цветкова книга В. Ф. Одоевского «Русские ночи». Андреев Федор Константинович (1887—1929) — богослов, преподаватель кафедры систематической философии и логики Московской духовной академии (1913—1918), друг свящ. Флоренского. Семья Андреева жила в Петербурге, где, приезжая из Сергиева Посада, Андреев навещал Розанова. Происходили такие встречи и в Москве. См.: Розановская энциклопедия / сост. А. Н. Николюкин М., 2008. Стб. 70—72; статья. В. А. Фатеева.

8

24 июля 1913 г., с. Оратовка Киевской губ.

24 VII

Дорогой Василий Васильевич!

Я обыкновенно жалею, когда мне приходится лично встретиться с писателем¹, книги которых мне близки и дороги: всегда почти наступало разочарование, так что и книги становились противны... Но вот с Вами вышло как раз наоборот. М<ожет> б<ыть> потому, что Вы от книг своих неотделимы. Словом, я увидел *настоящего* Розанова, и оказалось, что он не только похож на свои сочинения, но даже интереснее их... Кажется впервые пришлось увидеть такое поразительное, можно сказать гениальное — воплощение *в человеке* его творчества, его идей и мыслей... Так что я очень доволен, что увидел Вас...²

А вот Вы относительно меня во многом неправы... Молчаливость моя, которая неприятно на Вас подействовала — не из гордости, а оттого, что я слишком придушен и забит жизнью, от страха пред людьми и врожденного как бы недоверия к ним и оттого еще, что я теперь понял с особенной силой всю ненужность слов, весь их гнет и рабство, происходящее от них, всю их оскорбляющую и тяжелую до стыда бессмысленность и «неадекватность»... И именно с теми и молчу я, кто мне всего дороже, и молчанье мое хоть и тягостно для других (не всегда, впрочем), но зато чужие души легче всплывают наружу, когда молчу, да и моя собственная... Разве не почувствовали Вы, как напряжен-

но, даже болезненно воспринял я Вас молчанием своим, и как дорого, жгуче и близко было мне всё, что Вы говорили?..

Вы так ненавидите евреев...³ Я их не очень люблю, но до антисемитизма далек. И вот тут опять противоречие у Вас: Вы ведь весь *пропитаны* духом еврейства, Ваш пол, Ваш культ жизненности, здоровья, практицизма, наконец Ваш испуг смерти — ведь все это чисто еврейские черты, а не русские, и даже можно сказать, что этой стороной Вы отвернулись от России... А м<ожет> б<ыть>, ненависть к евреям — Вы бессознательно ненавидите самого себя, того второго Розанова, который преклоняется перед Саррой, Ревеккой, который обожает чары семьи, обрезания, плодородия!..⁴

И Христос тоже был еврей...

Сколько противоречий, загадок, сколько хаотичности!..

И когда Вы — антииудей — Вы за Христа, за Россию, за ту русскую и только русскую тайну, которая в предисловии к «Люд<ям> лун<но>го света» звучит как чарующая музыка...

Но сами Вы должны заметить сколько тут двойственности, какие здесь противоречия.

Как бы там ни было, а впечатление осталось от встречи с Вами сильное... Самое интересное и самое поразительное было то, что казалось — будто один из героев Достоевского буквально вышел из страниц романа (ну вот как портреты из рамы) и пришел ко мне под фамилией Розанова... Вероятно, это был никто иной как Свидригайлов, а иногда казалось, что Фёдор Павлович Карамазов...⁵ А то вдруг маски исчезали — и был В. В. Розанов — сам по себе! Удивительно! Поразительно!.. Никогда не забуду...

Большая у меня к Вам просьба: сейчас как выйдут Ваши две книги⁶, пришлите мне их в *деревню*, я там буду до 1 сентября. В деревне, где книг нет, — будет особенно радостно и приятно их читать. Кроме того — хочу написать о них.

Любящий Вас Ал. Закржевский

Адрес мой (до 1 сентября) = Животов, Киевской губ.,
село Оратовка, имение г<оспо>жи Красовской
Александру Карловичу Закржевскому

Было обидно также, когда Вы намекали на книжность моего творчества! Это удивительно и необъяснимо! Каждая книга моя — кусок моей жизни, каждая книга куплена кровью, и после каждой я болею, как женщина после родов. Книги мои — это жизнь моя, это моя душа.

Это всё, что я имею. И в них моя биография. Вот почему больно слышать, когда меня упрекают в «литературности». Когда говорит Бердяев — я мало обращаю внимания, он далек мне⁷. Но когда приходится слышать это от Вас, тонкость и чуткость которого так интенсивны — это больно. Так же несправедливы Вы были и в суждениях о Шестове. Вы его заподозрили даже в неискренности (когда писали мне про его «Апофеоз беспочвенности»)⁸, а между тем весь творческий путь этого человека тернист именно потому, что слово у него не расходилось с делом. Его история «нигилизма и отрицания» — ведь это крестная мука одна, если бы было иначе — не пришел бы он к неизбежности религии, к гипнозу христианства⁹. И этот человек, которого Мережковские и Философов¹⁰ обрекли на вечную пустоту беспочвенности, которого многие считают чуть ли антихристом, недавно писал мне: «вне религии спасения нет, к этому пришел я трудом исканий»¹¹. И он же писал: «Вне церкви Христа нет и окончательное успокоение, настоящая вера зиждется только на церкви?». Вот он еврей и отрицатель, а я не знаю другого человека, который бы обладал таким совершенством истинного, христианского, как он... И он единственный перед кем я благоговею, именно за его чистоту, за аристократическое благородство души, за *святость* его поступков, жизни, страданий!.. (Говорю это не о писателе, а о *человеке*. Вот м<ожет> б<ыть> единственный, которого не побила литература)...

Когда Вы на извозчике говорили о смерти¹² — еще раз убедился, что в «Уединенном» Вы *весь* до дна... И это даже не ужас смерти (толстовский), это просто испуг, возмущение, протест. И это очень последовательно для Вас!

¹ Письмо написано вскоре после первой личной встречи Закржевского с Розановым, состоявшейся в Киеве во второй половине июля 1913 г. См. вступ. ст., с. 422—424.

² Выехав вскоре после встречи с Розановым на отдых в село Оратовка, он писал оттуда 7 августа 1913 г. Вяч. Иванову: «Мне сюда переслали записку Вашу. Она меня очень тронула. И очень больно, что не удалось увидеть Вас» (РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 10. Л. 2). О непосредственных контактах с другими литераторами, кроме Розанова, в краткий период между его посещением и отъездом Закржевского в киевское имение Красовской, сведений не имеется.

³ О «юдоборческих» настроениях Розанова периода его пребывания в Бессарабии см. записи в сборнике афоризмов «Сахарна» (особенно за весну

и лето 1913 г.). В связи с проведением в сентябре—октябре того же года в Киеве судебного процесса по обвинению Менделя Бейлиса в ритуальном убийстве христианского мальчика и обсуждением этой темы на заседаниях петербургского Религиозно-философского общества высказывания Розанова приняли еще более острый характер.

- ⁴ Розанов проявлял напряженный духовный интерес к евреям и еврейству как уникальному социально-историческому феномену; религиозно-бытовое осмысление иудаизма стало для него источником своеобразных философских построений. В высказываниях Розанова о евреях до 1911 г. преобладали мотивы неподдельного внимания к вероисповедным и поведенческим практикам ветхозаветного еврейства, его суждения на эту тему были проникнуты, как правило, юдофильскими настроениями и резко отличались от его критических нападков на христианскую веру и православие. Наиболее развернутая интерпретация иудейской традиции была представлена в работе Розанова «Юдаизм» (Новый путь. 1903. № 7—12; *Розанов В. В. Собр. соч.* [Т. 27]: Юдаизм. М., СПб., 2010. С. 5—106). В книге «Карамазовщина» Закржевский писал о подмеченной им любовной расположенности Розанова к «еврейству, к его патриархальному быту», к «культу плодovitости», привязанности к заботливому земному жизнеустройству. «...Его Бог — это Бог Ветхого Завета, Иегова карающий, безликий и стихийный, Бог Авраама, Иакова, Моисея, Бог рождающий и любящий рождение, Бог дающий всему человечеству единый завет: “плодитесь и размножайтесь и населяйте землю!” ... Отсюда эти вспышки его любви к еврейству, к его патриархальному быту <...> Отсюда это страстное любование той гармонией, тою редкою лучистою любовью, тем тайным очарованием, которое открывается ему в анализировании еврейской половой жизни, семьи и брака...» (*Закржевский. Карамазовщина*. С. 76—77). С осени 1911 г., после убийства в Киеве 1 сентября премьер-министра П. А. Столыпина, отношение Розанова к евреям резко меняется. «Мордка из Киева», — желчно писал он об убийце Столыпина Д. Г. Богрове. Новый подъем «юдоброческих» настроений Розанова пришелся на начало 1913 г. (см. примеч. 3) и был подкреплен бытовыми наблюдениями в Сахарне. Собранные в этот период «спонтанные» афоризмы Розанов рассматривал как непосредственное продолжение своих философско-бытовых миниатюр 1911—1912 гг. и считал их третьим по порядку коробом «Опавших листьев». Впервые полностью опубликованы: *Розанов В. В. Собр. соч.* [Т. 9]: Сахарна. М., 2001. С. 7—272).

- ⁵ Мотив психологического и типологического родства Розанова с героями последнего романа Ф. М. Достоевского присутствует и в книге Закржевского «Карамазовщина». Ср.: «Вот философ, который весь вышел из Карамазовщины, из адского кипения жизни, из неотравленного колодца таких глубин, о которых нам, современникам, может быть, и не снилось еще!.. Несомненно он от Федора Павловича, плоть от плоти, кость от костей его, это может быть возмужавший и созревший монашек Алеша, может быть

перешедший границу тридцатилетнего возраста Иван, может быть углубившийся и побывавший около очагов культуры — Дмитрий!..» (*Закржевский. Карамазовщина*. С. 73).

- ⁶ Имеются в виду книги Розанова: «Литературные изгнанники» (вышла в начале августа 1913 г.) и «Среди художников (появилась в начале ноября 1913 г.). Розанов исполнил пожелание корреспондента и еще из Сахарны отправил ему книгу «Литературные изгнанники» с дарственной надписью: «Дорогому Александру Карловичу Закржевскому первый экземпляр (другие в СПб. и еще *будут*). В. Розанов». Этот экземпляр сохранился (ИРЛИ. Р. III. Оп. 1. Ед. хр. 1794. Л. 1).
- ⁷ Н. А. Бердяеву Закржевский посвятил VIII главу книги «Религия» (Киев, 1913), на которую тот откликнулся критически заостренной статьей «Преждевременные итоги». Отметив в ней наиболее удачные положения, Бердяев в большей степени сосредоточил внимание на обнаруженных им недостатках книги, хотя в целом не отрицал даровитости и искренности высказываний автора. По мнению философа, суждения Закржевского о религиозно-нравственных исканиях модернистов не отличались должной убедительностью (*Бердяев Н. А. Преждевременные итоги // Русская мысль*. 1913. № 5. Отд. 3. С. 46—50). Возможно, резко полемический характер ответа был вызван в некоторой степени мыслью Закржевского о «большой зависимости» философских построений Бердяева от творческих идей Вл. Соловьева, Ф. Шеллинга, Ф. Баадера, а также средневековых немецких мистиков. Не мог оставить без внимания Бердяев и утверждение автора об избыточной теоретичности его философских умозаключений, их оторванности от живой жизни: «Бердяев — философ *par excellence*; кроме философии, кроме мысленных исканий и мысленного творчества, умственного, книжного, у него ничего нет. <...> Как религиозный мыслитель Бердяев, конечно, интересен и заслуживает внимания. Только творчество его не есть творчество переживаний и чувств, а *творчество мысли*. Психологический анализ, — вот чем руководствуется Бердяев в своих исканиях, ему нет дела до тех струн, которые звучат между сердцем человеческим и рассматриваемым им явлением, он резко обрезывает их острием своей мысли, исследует как строгий анатом и затем дает о нем самый точный, верный и красивый отчет... Его оружие — логика, его цель — ясность и определенность, и хотя он и дает мистический тон своим мыслям, они всегда строго определены, научны и мало чем отличаются в своих формулах от мыслей других философов, не мистиков...» (*Закржевский. Религия*. С. 207—208). Свое отношение к творчеству Бердяева Закржевский высказал и в письме к Вяч. Иванову от 12 сентября 1913 г.: «Я принимаю каждого писателя в свою душу, *переживаю* его творчество с болью и с глубоким вчувствованием в самое святое святых его, но никогда не “хваляю” и не знаю, что это значит. Если же, несмотря на все усилия — не приемлет кого душа моя — то здесь уж ничего не поделаешь. Так было с Бердяевым, которого уважаю

- и даже ценю, но не могу ни принять его в себя, ни найти в нем души...» (РГБ. Ф. 109. Карг. 19. Ед. хр. 10. Л. 5–5 об.).
- ⁸ Книга Л. Шестова (наст. фам. Шварцман; 1866–1938) «Апофеоз беспочвенности» вышла в свет в январе 1905 г. Она состояла из предисловия и 168 афоризмов. Возможно, имеется в виду оценка этого труда в дарственной надписи Розанова Закржевскому на книге «Темный лик: метафизика христианства»: «Все русские “ищут”... Но странно возводить в идею (в *вечное*) искание: оно само станет притворством, “стилизацией” без: наконец **найдено!!!** Кланяйтесь Шестову. Уж он-то, в еврейской семье, — “у пристани”. Для подлинного еврея “искание” может быть только “стилизацией”. Ап<офеоз> беспочв<енности> очень хорош. Читается с увлечением как “прекрасно написанное”: но я не верю *подлинности* книги...» (ИРЛИ. Р. III. Оп. 1. Ед. хр. 1795. Л. 1). Книга Шестова в свое время вызвала горячие споры, и Розанов посвятил этой теме статью «Новые вкусы в философии» (Новое время. 1905. 17 сент. № 10612. С. 4; *Розанов В. В. Собр. соч.* [Т. 10]: Во дворе язычников. М., 1999. С. 336–343). В 1905 г. Шестов собирался написать статью о Розанове, но сделал это значительно позже; см.: *Шестов Л. В. В. Розанов // Путь* (Париж). 1930. С. 97–103.
- ⁹ Закржевский был знаком с Л. Шестовым, состоял с ним в переписке. 4 декабря 1909 г. Шестов писал А. М. Ремизову из Киева: «Тут, между прочим, есть такой молодой писатель, Закр<ж>евский, из породы тех, которые “за Шестовым ходят” — знаешь, какие? — так вот он написал статью о “Достоевском и современных писателях”. Там об тебе целая глава» (Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / вступ. заметка, подгот. текста и коммент. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // *Русская литература*. 1992. № 3. С. 193). Несмотря на близкие личные отношения и известное духовное влияние идей Шестова, Закржевский не считал себя учеником философа: «...никогда я не был учеником Шестова и вообще не был и не буду ничьим учеником, с Шестовым было и есть, и будет всегда — лишь духовное родство и кроме того он мне дорог как человек. Но и только» (письмо к Вяч. Иванову от 12 сент. 1913 г. // РГБ. Ф. 109. Карг. 19. Ед. хр. 10. Л. 4). Анализу религиозно-нравственных исканий Шестова посвящена одна из глав книги Закржевского «Подполье. Психологические параллели» (Киев, 1911. С. 55–69), ему же автор посвятил и саму книгу.
- ¹⁰ Имеется в виду статья Д. В. Философова «Апофеоз беспочвенности» (Московский еженедельник. 1908. № 45. С. 43–51). «Шестов, — писал Философов, — самый видный идеолог современной неразберихи, современного безволия, того мистического анархизма, который выплеснулся из литературщины в жизнь. <...> нынешняя “шестовщина” ничего не хочет, отрицает всякие ценности, радуется царящей беспочвенности. Она не критикует, а разлагает, не творит, а уничтожает всякое бытие» (цит. по: *Философов Д. В. Критические статьи и заметки 1899–1916 / сост., предисл. и примеч. О. А. Коростелева*. М., 2010. С. 244–245).

- ¹¹ Письма к Закржевскому были, вероятно, написаны из Швейцарии. В конце марта 1910 г. Шестов уехал из Киева на лечение за границу и поселился на берегу Женевского озера в живописном городке Коппе, на вилле «Соль».
- ¹² Этот разговор с Закржевским о смерти летом 1913 г. в Киеве Розанов запомнил: «На извозчике, однако, он мне сказал важное слово: В смерти страшно не то, что вот мы уходим от друзей, от родных, из дома своего... А что смерть есть — *конец*. Она страшна в самой себе. И центр этого ужаса, что она — *конец, кончина*. Не умею выразить. Он сказал это лучше. Но видно было, что он умеет чувствовать вещи» (*Розанов. В чаду войны*. С. 359). Тема «конечности» личного бытия была общей для Закржевского и Розанова, нашла широкое отражение в их переписке и творчестве. Этой темой (в ее прямом смысловом совпадении: «смерть — конец») открываются записи первого короба «Опавших листьев» (1913). На эту устойчивую для сознания Розанова идеологему Закржевский тогда же обратил внимание в своей книге «Религия»: «В одном письме ко мне он пишет: “вот вы пишете о страдании, о смерти, а я прожил 56 лет и написал 11 книг, и только теперь завизжал от этих вопросов”...» (*Закржевский. Религия*. С. 298).

9

7 ноября 1913 г., Киев

7 ноября 1913.

Киев

Жилянская, 94, кв. 4.

Жажду книги Вашей, дорогой Василий Васильевич — («*Среди художников*»)¹. Я ее жду с июля. И наконец вчера только увидел в магазине... Пришлите ее, пожалуйста, быстрее. Чувствую, что она *магнитная* книга. Может быть, никто так не ждет Вашей каждой книги и не волнуется так, получив, как я... Читать Вас для меня — волнующая, почти детская радость...

И как бы не выставили, как бы ни «бойкотировали» Вас «товарищи», меня это не смущает: знаю: пройдет 50 лет, и вот тогда все Пешехоновы², Плехановы и Горькие сгниют (и следа не останется), а Вас *тогда только* изучать начнут по-настоящему. А потом кирпичи начнут писать, исследования, диссертации на тему «о Розанове»...

Они даже не против Вас восстают, они беснуются, как Вы смели не петь в унисон со стадом! Этого они простить Вам не могут... Но те же самые Яблоновские³ (в душе) сознают свое ничтожество и Вашу значительность. *Оттого* и злобствуют, и кипятятся, и надсаживаются... А я читаю и посмеиваюсь — просто весело мне, да и только. Мне весе-

ло оттого, что в наше время чернильных людишек и забытых ярмом «общественности» душонок есть еще человек, который, кроме гениального таланта, обладает и гениальной смелостью («жить не так, как хотят все, а как *мне* хочется»), поступать так, как мне заблагорассудится, как пожелает мое настроение, пищеварение, случайность, приступ...)⁴. Ведь так бы и Ницше не поступил. Что Ницше? Ницше убила бумага... Только Достоевский да Вы не побоялись бумаги... Оттого Вы оба вечны. И даже литература, даже «Новое время» — не смогло Вас убить!⁵

Вот за это-то я Вас и люблю!

Ваш Ал. Закржевский

В религиозно-философск<ом> о<бществе> в декабре или в январе буду читать реферат «Ницше и Розанов»⁶. Уже давно эта тема пульсирует во мне.

С нетерпением жду книги!

Привет Варваре Дмитриевне!⁷

¹ Над корректурой книги «Среди художников» (СПб., 1914) Розанов работал летом 1913 г. в Сахарне. О скором ее выходе в свет Закржевскому, вероятно, было известно со слов самого автора; тогда же, в Киеве, Розанов, судя по всему, обещал прислать ему экземпляры своих новых изданий (см. также примеч. 6 к п. 8). Книга вышла в свет в начале ноября 1913 г.

² Алексей Васильевич Пешехонов (1867–1933) — один из оппонентов Розанова из лагеря левой журналистики, объект иронических замечаний в его публицистике и книгах «Уединенное» (1912), «Опавшие листья» (1913; 1915). Несмотря на обильно рассыпаемые в адрес полемиста желчные инвективы, к Пешехонову как человеку Розанов относился вполне терпимо и не без личной симпатии. В «Уединенном» он писал о нем: «Пешехонка — последняя значущая фигура в с. д. Однако значучесть эта заключается единственно в *чистоте* его. <...> тогда как у П. какой ум? “Столоначальник”, а не министр. Конечно, это не отнимает у него всех качеств человека. Замечательно, что, раз его увидев (в Калашниковской бирже), неудержимо влечешься к нему, зная, что никакого интересного разговора не выйдет <...> В нем доброе — натура удивительно рожденная. Без мути в себе» (Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 30]: Листва. М.; СПб., 2010. С. 18). В 1910 г. в статье «Бесстыжее светило, или Изобличенный двурушник» (Русские ведомости. 1910. 2 дек. № 278. С. 3) Пешехонов обвинил Розанова в идейной беспринципности. Отвечая на упреки оппонентов в аморализме, в «Опавших листьях» Розанов продолжил полемику с Пешехоновым и поддержав-

шими его публицистами: «Да не воображайте, что вы “нравственное” меня. Вы и не нравственны и не безнравственны. Вы просто сделанные вещи. Магазин сделанных вещей. Вот я возьму палку и разобью эти вещи» (Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 30]: Листва. М.; СПб., 2010. С. 102).

- ³ Александр Александрович Яблоновский (Снадзский; 1870–1934) выступил с отрицательной рецензией на первый короб «Опавших листьев». В статье «Голые люди» он, в частности, писал: «...“литературный” прием г-на Розанова положительно ошеломляет и даже больше — сбивает с ног читателя. Вы всё время чувствуете себя так, как будто, по роковому стечению обстоятельств, вы очутились в чужой квартире, под диваном, и невольно присутствуете при самых интимных разговорах и даже при семейных ссорах (хотели дети на “мамашу” в полицию жаловаться). Но в качестве человека “голового” г. Розанов, конечно, не замечает, или не хочет замечать, как много назойливости в его манере и до какой степени книга его переполнена чем-то “публичным”. С хитренькой смердяковской улыбкой на лице он высыпает весь свой семейный сор на голову читателю и при этом старательно отмечает, где, при каких обстоятельствах и по какому поводу пришла ему в голову та или другая мысль и где он ее записал <...>» (Речь. 1913. 12 мая. № 127. С. 2). В связи с появившимися в печати критическими отзывами на книгу Розанов 10 июня 1913 г. записал: «Отчего так сердятся на “Оп. л.”? Еще больше, чем на “Уед”. Не понимаю» (Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 9]: Сахарна. М., 2001. С. 69). Продолжая размышлять над причинами появления недоброжелательных оценок новой книги, в том числе и в статье «Голые люди», Розанов, в пространной записи на эту тему, позволил себе сделать резкий выпад в адрес оппонента: «Александр Яблоновский считает себя либеральным и просвещенным писателем, между тем в черепе его может только вариться каша, — притом без масла» (Там же. С. 87).
- ⁴ Эту мысль о своеобразности творчества и общественного поведения Розанова Закржевский высказывал и ранее (см. п. 1, 6). Розанов обратил внимание на смысловое совпадение рассуждений своего корреспондента с его собственным размышлением на эту тему в первом коробе «Опавших листьев» («Суть “нашего времени” — что оно всё обращает в шаблон, схему и фразу»). 9 ноября 1913 г., вероятно, ознакомившись с содержанием письма Закржевского (от 7 ноября), Розанов сделал следующую запись, включенную позднее в сборник «Сахарна»: «Да, верно пишет Закржевский (из Киева), что теперь писателей пугает мысль иметь *свое лицо*... <...> Но что же это за ужасы, что писатели боятся иметь свое лицо. Ибо ведь “зачем же я пишу”, как не чтобы “сказать *лицо свое*”, сказать “от лица своего”. Погасить лицо — значит погасить *литературу*. <...> Как я и писал (“Оп. л.”): всё обращается в *шаблон*. В письме Закржевского объяснение происхождения *шаблона*. “Шаблонно потому, что *безлично*» (Розанов. В. В. Сахарна. С. 209–210. (Собр. соч. [Т. 9])).

- ⁵ Розанов стал штатным сотрудником газеты «Новое время» с апреля 1899 г.
⁶ Сведений о докладе Закржевского «Ницше и Розанов» обнаружить не удалось.
⁷ Речь идет о жене Розанова — В. Д. Бутягиной, с которой Закржевский, вероятно, познакомился в Киеве в июле 1913 г.

10

10 ноября 1914 г., Киев

10 ноября 1914.

Дорогой Василий Васильевич!

Очень благодарен за присланную книгу! Статья о «сибирском страннике»¹ читается как роман и полна тонкого *розановского* очарования. Давно я не читал такой увлекательной вещи. Каждая Ваша книга для меня клад.

У меня к Вам следующая просьба: я послал Перцову мою книгу о Лермонтове для отзыва. Не можете ли попросить его написать о ней заметку?² Отзыв в «Нов<ом> врем<ени>» для меня очень важен, тем более, что гонорар я получаю от издателя по мере распространения книги. В настоящее время очень нуждаюсь и здоровье плохо. Если Перцов не напишет, то, может быть, если Вам не трудно, Вы смогли бы дать маленький отзыв?³ Не смею просить, но заметка в «Н<овом> в<ремени>», да еще Ваша, имела бы для меня большое значение. Если будет чт<о>-н<ибудь>, пришлите, пожалуйста, № газеты. За что буду очень благодарен.

Любящий Вас Ал. Закржевский

P. S. Скоро ли выйдет 2 том «Литерат<урных> изгнанников»?⁴ Я печатаю работу о К. Леонтьеве⁵.

Адрес мой: Киев, Жилианская, 94, кв. 4. Александру Карловичу Закржевскому.

<На открытом письме:>

*Петроград
Его Высокородию
Василию Васильевичу
Розанову
Коломенская, дом 33, кв. 21*

- ¹ Имеется в виду книга Розанова «Апокалипсическая секта (Хлысты и скопцы)» (1914), в которую вошел очерк «О “Сибирском страннике”», посвященный Г. Е. Распутину. Имя Распутина в очерке не названо (см.: *Розанов В. В. Собр. соч.* [Т. 14]: Возрождающийся Египет. М., 2002. С. 418—438).
- ² Речь идет о книге Закржевского «Лермонтов и современность» (Киев, 1915), вышедшей в свет в конце 1914 г. Петр Петрович Перцов (1868—1947), друг, многолетний корреспондент и издатель Розанова, откликнулся на ее появление статьей «Около Лермонтова». Отметив, что книга молодого автора «очень сырая» и написана под очевидным влиянием идей Ницше, критик замечает: «Вся книга переплетена с литературою современного “модернизма”, который г. Закржевский доводит вплоть до самых футуристов и даже шутовского Давида Бурлюка, с его “отрадно быть червем могильным”... Вообще автора гипнотизируют последние разрушительные течения русской творческой мысли: адогматизм, катастрофизм, иннормизм, футуризм, и прочее тому подобное... Лермонтов, среди всех этих “измов” и ужасов, выглядит немного странно» (Новое время. Ил. приложение. 1915. 24 янв. С. 12).
- ³ Розанов намеревался также откликнуться на просьбу своего корреспондента и начал набрасывать рецензию на его книгу. В незавершенном отзыве на работу Закржевского «Лермонтов и современность» Розанов писал: «Очень интересная книга о Лермонтове вышла в Киеве. Принадлежит она Александру Закржевскому, написавшему ряд томов о Достоевском» (*Розанов В. В. Полн. собр. соч.: в 35 т.* СПб., 2017. Т. 5. С. 258).
- ⁴ Второй том «Литературных изгнанников» при жизни Розанова в свет не вышел. Впервые опубликовано: *Розанов В. В. Собр. соч.* [Т. 29]: Литературные изгнанники. Кн. 2. М.; СПб., 2010.
- ⁵ Очерк Закржевского «Одинокий мыслитель (Константин Леонтьев)» был напечатан в киевском журнале «Христианская мысль» в 1916 г. перед самой кончиной автора (№ 4—5; отд. изд.: Киев, 1916). Ранее, в 1913 г., в Киевском Религиозно-философском обществе Закржевский прочитал доклад «Одинокий мыслитель». Он готовил книгу о К. Н. Леонтьеве.

11

29 июля 1915 г., Киев

29 июля 1915.

Дорогой Василий Васильевич.

Жду с нетерпением второго тома «Опавших листьев»¹. Не забудьте прислать. Очень интересует. Давно уже не получал от Вас вестей. Не знаю, где Вы в настоящее время — в Петрограде или на даче² — поэтому пишу на адрес газеты.

Я пролежал в постели полгода (нефрит мой обострился). Теперь лучше.

Работаю над книгой о покойной писательнице Елене Гуро³. Творчество ее очень интересно и должно Вам понравиться: это единственная пантеистка в русской литературе, в ней языческое стало христианским. Очень трудно охватить весь ее мир, тем более что многое в нем мне чуждо. Но это единственная моя книга, которая будет *полезна* и кое-кому нужна. О Г<уро> никто не знает. А душа ее полна захватывающей и при том чисто русской красоты.

Потом примусь за большой труд «Гоголь и Чехов»⁴. В нем мне бы хотелось схватить то неуловимое и таинственное, что делает этих писателей вечными. Это будет книга о двух полюсах русского творчества (религия и нигилизм). Ее я вынашиваю уже несколько лет.

Если есть время, напишите мне о себе. Буду рад.

Любящий Вас А. Закржевский

<На открытом письме:>

Петроград
Его Высокородию
Василию Васильевичу Розанову
Редакция газеты:
«Новое время».

¹ Книга Розанова «Опавшие листья. Короб второй и последний» вышла в свет в конце июля 1915 г.

² Летом 1915 г. Розанов с семьей жил в Вырице, дачном месте под Петроградом.

³ О творчестве поэтессы, прозаика, художницы Елены (Элеоноры) Генриховны Гуро (1877–1913) Закржевский писал работу «Земля преображенная». В феврале 1909 г. Гуро выпустила первую книгу рассказов, стихов и пьес «Шарманка». Много работала как художник, участвуя в выставках авангардистского искусства. Участница сборника «Садок судей» (1910), где опубликовала стихи и прозу. В 1912 г. вышла в свет книга Гуро «Осенний сон» с одноименной пьесой и рисунками автора. В начале 1914 г. появилась самая значительная книга Гуро «Небесные верблюжата», также с рисунками автора и ее дневниковыми записями. В последние годы жизни Гуро работала над повестью «Бедный рыцарь». Интерес к творчеству Гуро определялся повышенным вниманием Закржевского к новым течениям в литературе и искусстве, в частности к футуризму. Еще в своей книге «Рыцари безумия (Футуристы)» (Киев, 1914) он выделил Гуро из всех поэтов «левого» творческого объединения «Гилея». Основу книги составили лекции, прочитанные в московском Литературно-художественном кружке в дека-

бре 1913 г. Закржевский рассматривал футуризм как своеобразную духовную реакцию на кризис традиционных культурных ценностей, пришедшийся на «время всеобщей ликвидации». Собирая материалы для своей статьи «Земля преображенная», критик обратился с письмом к Ек. Г. Гуро (псевд. Низен), сестре Елены Гуро, и высказал просьбу предоставить ему для ознакомления рукопись повести «Бедный рыцарь». О своих намерениях в ее отношении Закржевский писал: «Если даже не удастся мне написать отдельную статью, то во всяком случае в новой книге своей (“Лермонтов”), которую теперь пишу, я много и часто буду говорить о Г<уро>. У меня есть один крест: это писать о тех, кто составляют одно со мной существо. Этих немного, но принимать их в душу и исторгать потом, как бы вновь рожденными, — это истинная голгофа. Но в этом назначение моей “критики”... (увы, какое пошлое слово)... Теперь вот, даже давно уже, ношу в себе душу Г<уро>. Что выйдет из этого — не знаю. Хотелось бы ее создать такой, какой она была в самом деле» (письмо от 6 мая 1914 г. // ИРЛИ. Ф. 631. Ед. хр. 119. Л. 1).

⁴ Судьба этого замысла неизвестна.

12

21 сентября 1915 г., Киев

21 сентября 1915.

Да, Вы почувствовали: я действительно обиделся. Когда я прочел в Вашей книге слова «какой-то (!) Закржевский»¹ — меня очень покорило и стало очень больно. У меня одна черта неприятная — я очень горд и самолюбив, м<ожет> б<ыть>, это и не хорошо, но у каждого свои недостатки. Я ни в коем случае не думал, что я для Вас «какой-то»... Я очень хорошо относился к Вам, и любил Вас в себе, *творил* Вас в себе (чего ни один критик в России не сумеет). Ведь о Волжском² и Грифцове³ Вы не сказали «какие-то», а оба они в сравнении со мной — ничтожества. Я цену себе знаю и силу свою знаю — и конечно на меня Ваши слова не повлияют (я только их никогда не забуду) — но это Ваше выражение только доставит радость моим врагам, которых у меня не мало. В первую минуту было очень больно. Теперь — безразлично.

Вот и всё.

Ал. Закржевский

<На открытом письме:>

Его высокородию
Василию Васильевичу
Розанову
Шпалерная, д. 44 б кв. 22
Петроград.

- ¹ Во второй книге «Опавших листьев» (1915) Розанов дважды задел самолюбивого критика своими неосторожными замечаниями. Не менее чем пренебрежительное определение «какой-то» (см. п. 13), «обиду» Закржевского могло вызвать утверждение Розанова о «нелепом» истолковании его идей критиками, среди которых он называет и имя своего корреспондента (см. вступ. ст., с. 420).
- ² Глинка-Волжский Александр Сергеевич (наст. фам. Глинка, псевд. Волжский; 1878—1948) — философ, публицист, критик, автор статьи «Мистический пантеизм Розанова» (Новый путь. 1904. № 12; Вопросы жизни. 1905. № 1—3; статья вошла в сборник Глинка-Волжского «Из мира литературных исканий». СПб., 1906).
- ³ Грифцов Борис Александрович (1885—1950) — критик, литературовед, истисковед. Его перу принадлежит очерк «В. Розанов», вошедший в книгу «Три мыслителя» (М., 1911). Это одна из первых попыток теоретически осмыслить мировоззрение Розанова. Грифцов оценивал творчество Розанова исключительно высоко и сравнивал с немецким философом Г. Риккертом.

13

2 октября 1915 г., Киев

2 октября 1915.

Киев

Жилинская 94, кв. 4.

Дорогой Василий Васильевич!

Получил письмо Ваше. Могу сказать одно: после этого письма Вы стали для меня еще дороже. Мою обидчивость можно простить мне по молодости, да и больно было уж слишком после нашей близости прочесть обо мне это слово, тем более что я его не заслужил... Но теперь я уже забыл об этом. Вы сами знаете, как я Вас любил и люблю. М<ожет> б<ыть>, никто так остро и с таким внутренним волнением понимания не чувствовал всю силу и всё очарование Вашего гения, как я. Я из тех немногих, кому дано знание, что такое Розанов в русской литературе и мысли — и, м<ожет> б<ыть>, благодаря этому знанию я так дорожу знакомством с Вами. Но я также и не из тех, которые к оценке писателя примешивают личные чувства, если бы я даже разошелся с Вами, как с человеком — Вы остались бы для меня навсегда гениальным мыслителем, которого я очень люблю и почитаю... Я вообще сторонюсь писателей, я боюсь знакомиться с ними — и тех, которые мне

близки по духу (как напр<имер> Сологуб)¹ никогда не будут моими знакомыми: это значило бы осквернять самое святое в душе. Это уже не «гордость», а просто боязнь житейской пошлости. Знаю также, что если бы я жил в Петрограде — то сам бы опошлился и стал бы как все наши так называемые «критики». Но, к счастью, этого никогда не будет. Я с каждым годом всё дальше ухожу не только от литературы, но вообще от жизни — и это меня охраняет. Скажу больше: если бы не тяжелая болезнь (нефрит = воспаление почек), которая всё обостряется и очень мешает жить и работать, — я бы не задумываясь ушел в монастырь — и не ради карьеры (хотя для меня *архиерей* значит гораздо больше нежели *писатель*, вообще в архиерействе есть что-то магическое), а только для того, чтобы спастись от кошмара жизни и найти то чудное *безмолвие души*, без которого «ум не подвигнется в сокровенные тайны» (Исаак Сирианин)². Да и здесь — в своей комнате — я живу как в келье — никого не вижу, нигде не бываю — и только ночью оживает душа. Вы судите обо мне по внешности — внешность (стиль моих книг, характер, безумная вспыльчивость и самолюбие, а также некоторое высокомерие в отношениях с людьми) — это конечно не русское, а польское во мне (как и то, *невольное*, впрочем — стремление к эффектной красавице, благодаря которому мои книги не нравятся многим), но самая суть глубины души и творчества — до болезненности русские — и это навсегда. В том, как мучит меня Бог, как люблю я православие, в мелочах даже (до обожания священников и великопостного канона), и чувствую, как свою душу, русскую тоску, раздолье степей, лень русскую и неподвижность — во всем этом сказывается моя истинная натура. А то, что составляет главный мотив моего творчества, которого никто почему-то не видит (или же делают вид, что не замечают): — мое крестное страданье, моя вечная и незатихающая Голгофа, мой безумный, льющийся неудержимо нутряной вопль, — разве это не чисто русская черта, разве человек Запада может жить одним страданьем?.. И это даже не мировая скорбь (что мне мир?), а личная боль, боль существования...

М<ожет> б<ыть>, с течением времени — страсти мои улягутся, появится сдержанность, мысли станут зреее, стиль проще — и меня станут «признавать» — но никогда, никогда не погибнет во мне эта больная ущемленность, этот страх житейский, эта доходящая до юродивости любовь ко всему страдальческому, благодаря которым я и русским себя чувствую, и Достоевского почувствовал, как свое второе я. Благодаря же этому качеству я и от литературы ушел и свое личное

осознал, как творческий путь. Этот путь тяжел и, м<ожет> б<ыть>, заведет меня в непроходимые чащи, м<ожет> б<ыть>, я по этому пути приду в сумасшедший дом, или в монастырь — не знаю. Знаю только, что тяжело, особенно тяжело стало в последнее время (2 года, с тех пор, как заболел), т. е. тяжело *нести жизнь*, выдерживать на себе эти непосильные тяжести, которые свалили и не таких, как я... Бывают черные дни, когда я только что не могу пить (пьянство — тоже русская стихия, и я понимаю эту тайну), когда мучает мысль о самоубийстве, черная, тупая, страшная тоска... И я еще до сих пор не могу понять, что такое Бог... Но путь мой — только один. Спасусь ли, погибну ли, — другой дороги нет.

Ну, до свиданья пока. Простите!

Любящий Вас А. Закржевский

Привет жене Вашей.

¹ Закржевский внимательно следил за творчеством Ф. Сологуба и не раз обращался к нему в своих сочинениях. В 1905 г. он написал эссе «Requiem» и сопроводил его эпиграфом из стихотворения поэта: «Пойми, что гибель неизбежна» (ИРЛИ. Ф. 240. Оп. 2. Ед. хр. 92. Л. 1). Поэтическое искусство Сологуба Закржевский ценил особенно высоко, читал лекции о его творчестве. 30 сентября 1913 г. Закржевский высказал Сологубу свое пожелание получить от него вышедший в составе собрания сочинений писателя поэтический сборник: «Многоуважаемый Фёдор Кузьмич! <...> У меня к Вам большая просьба: очень хотел бы иметь Вашу книгу с надписью. Если нетрудно — пришлите Жемчужные светила. Книга принесла бы мне радость. Простите! Глубокоуважающий Вас Ал. Закржевский» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 270. Л. 1–2). В книге «Подполье» Сологубу посвящена глава III, в которой Закржевский представил свое истолкование романа «Навыи чары» как произведения, синтезирующего все творчество писателя. Критик отмечал особенности творческого метода автора, написавшего свой роман «музыкальной речью углубленного символизма» (Закржевский. *Подполье*. С. 30). Сохранился экземпляр этой книги Закржевского с дарственной надписью: «Глубокоуважаемому Федору Кузьмичу Сологубу на добрую память от автора. 1910. 13 ноября. Киев» (Библиотека ИРЛИ РАН).

² Цитируются наставления христианского писателя-аскета Исаака Сирина.

**МОДЕРНИСТЫ В «ЛЕВОМ» ДЕМОКРАТИЧЕСКОМ
ЖУРНАЛЕ «СОВРЕМЕННОК»:
ПЕРЕПИСКА Б. А. САДОВСКОГО
И Е. А. ЛЯЦКОГО (1912—1913)**

*Вступительная статья, подготовка текста
и примечания С. А. Ипатовой*

Переписка Бориса Александровича Садовского (наст. фамилия Садовский; 1881—1952), известного поэта, прозаика, литературного критика модернистского круга¹, и Евгения Александровича Ляцкого (1868—1942) — историка литературы, этнографа, фольклориста², охватывает достаточно локальный период — 1912—1913 годы. Она связана с непродолжительным сотрудничеством Садовского в журнале «Современник», редактировавшемся Ляцким. В орбиту насыщенной литературной, редакторской и издательской деятельности последнего были вовлечены многие литераторы, чему свидетельством сохранившаяся переписка с В. Я. Брюсовым, Андреем Белым, К. Д. Бальмонтом, И. А. Буниным, М. Горьким и др.³ Эписто-

¹ Подробнее о нем см.: Шумихин С. В. Садовской Борис Александрович // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 445—450. См. также: Крейд В. Библиография Бориса Александровича Садовского (1881—1952) // Russian Language Journal. 1990. Vol. 44. N 147/149. P. 313—335; «От сердца я излил благое слово...» (К 130-летию со дня рождения Бориса Александровича Садовского): Биобиблиографический указатель / Сост. Л. В. Губина. Нижний Новгород, 2011.

² См.: Грачева А. М., Матрёнина М. М. Ляцкий Евгений Александрович // Русские писатели: 1800—1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 445—447; Ревякина А. А. Ляцкий Е. А. // Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918—1940. Писатели русского зарубежья. М., 1997. С. 492—493.

³ См.: Брюсов В. Я. Письма Е. Ляцкому. 1906—1909 / Предисл. и примеч. И. Ямпольского // Новый мир. 1932. № 2. С. 190—196; Бальмонт К. Д. Письма к Е. А. Ляцкому (публ. И. С. Рождественской) // Русская литература. 1975. № 2. С. 194—201; Андрей Белый. Письма к Е. А. Ляцкому / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на

лярному общению с Садовским и их личному знакомству предшествовало знакомство заочное: «вечный» студент Московского университета⁴, но уже известный в литературных кругах, близких к журналу «Весы», весной 1908 года направил несколько стихотворений в редакцию петербургского журнала «Современный мир», пайщиком и ответственным редактором которого в тот период состоял Ляцкий. Редактор ответил коротким официальным письмом, датированным 3 апреля 1908 года:

Милостивый государь, Борис Александрович.

Из присланных Вами стихотворений воспользуемся «Пьяницей». Остальные возвращаем.

С уважением Е. Ляцкий⁵.

Их личное знакомство и последовавшее затем приглашение Садовского к сотрудничеству в «левом» демократическом «Современнике», журнале «литературы, политики, науки, истории, искусства и общественной жизни», состоялось, вероятно, в конце февраля — начале марта 1912 года⁶, когда Ляцкий, приняв предложение редактировать журнал, энергично приступил к его реформированию.

1978 год. Л., 1980. С. 218–230; Горький и журнал «Современник». Переписка с Е. А. Ляцким / Вступит. статья С. В. Заики, публ. и коммент. И. В. Дистлер // Лит. наследство. Т. 95: Горький и русская журналистика начала XX века. Неизданная переписка. М., 1988. С. 486–573.

⁴ В Московском университете Садовской учился с 1902 по 1911 гг., вначале на отделении словесных наук историко-филологического ф-та, затем на юридическом ф-те, но курса так и не окончил. «В университетские стены, — вспоминал он, — влекло меня не настоящее, а прошлое. Я чувствовал себя современником Фета и Аполлона Григорьева» (Садовской Б. Записки (1881–1816) / Публ. С. В. Шумихина // Российский архив (История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.). М., 1991. Т. 1. С. 147). Далее сокращенно в тексте: *Записки*, с указанием страницы.

⁵ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л. 1. Стихотворение «Пьяница» было опубликовано в журнале «Современный мир» (1908. № 7), список «остальных» возвращенных стихов неизвестен. Вследствие редакционного конфликта из-за идейного направления журнала, все более приобретающего социал-демократическую окраску, Ляцкий покинул журнал в апреле 1908 г. (см.: *Жарков Н. Ю.* Редакторская политика журнала «Современный мир» (1906–1917) (в отношении его писателей и сотрудников) // Известия Самарского науч. центра РАН: Педагогика и психология. Филология и искусствоведение. 2008. № 2. С. 217–219).

⁶ Не исключено, что знакомство могло состояться в Петербурге в конце января 1912 г. при посредничестве А. М. Ремизова — в письме от 24 января,

Краткая история журнала такова. «Современник» как «внепартийный» орган был задуман и основан в 1911 году А. В. Амфитеатровым, который редактировал его в течение года, заручившись сотрудничеством М. Горького. В программной статье редакция ставила новый журнал в преемственную связь с «Современником» 1860-х годов, обозначив в числе приоритетов следование строгому реализму и антимодернистскую направленность. Однако опыт совместного руководства Горького и Амфитеатрова длился недолго: вскоре стало очевидно, что успеха у читателя журнал не завоевал, а основная цель — объединение русской «левой» оппозиции вокруг издания — не была достигнута. В итоге Горький отказался от сотрудничества с «амфитеатровским» «Современником»⁷, а в январе 1912 года и сам Амфитеатров отошел от редакторской деятельности. Тогда издатель журнала, П. И. Певин, предложил Ляцкому взять журнал в свои руки, определяя в письме от 24 февраля 1912 года его служебные prerogatives: «Пригласив Вас с марта месяца с. г. редактировать издаваемый мною внепартийный прогрессивный журнал “Современник”, настоящим письмом подтверждаю, что Вам принадлежит право как привлечения к сотрудничеству в журнале лиц, согласных с программой и общим характером “Современника”, так и выбор и распределение литературного материала»⁸.

С самого начала своей деятельности на новом посту Ляцкий предложил Горькому возглавить литературно-художественный отдел журнала, о чем сообщал 3 (16) марта 1912 года, формулируя одновременно программу издания: «Согласившись принять предложение П. И. Певина редактировать “Современник”, <...> я ввел в редакцию группу лиц <...>, которая, надеюсь, обеспечит журналу устойчивость и внутрен-

приглашая приехавшего из Москвы Садовского к себе 27 января, он добавлял: «Хотел Вас повидать Евгений Александрович Ляцкий-Кошкин. Он наш сосед <...>. Поговорите с ним по телефону» (РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 2 об.). О последующих встречах свидетельствует дарственная надпись на книге Садовского «Позднее утро. Стихотворения» (М., 1909): «Евгению Александровичу Ляцкому с сердечным приветом. Борис Садовской. 8 апреля 1912. СПб.» (Библиотека ИРЛИ, шифр: 1938в/570).

⁷ Подробнее об участии М. Горького в «Современнике» см.: *Муравова К. Д.* «Современник» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Большевицкие и общедемократические издания. М., 1984. С. 162—201. См. также: Горький и журнал «Современник». Переписка с Е. А. Ляцким. С. 486—495.

⁸ Горький и журнал «Современник». Переписка с Е. А. Ляцким. С. 562.

ний порядок. Предполагаю вести журнал в направлении беспартийного радикального органа, отводящего вопросам социализма первое место в своей политической программе. Ваше имя связано с основанием и первыми шагами нового “Современника”, и для него было бы особенно ценно вернуть к себе Ваше сочувствие⁹. К сотрудничеству были приглашены Г. В. Плеханов, В. Д. Бонч-Бруевич, А. В. Луначарский (в составе редакции оставался В. В. Водовозов). Однако нечеткость направления журнала и настойчивое давление В. И. Ленина, считавшего журнал недостаточно «левым», к 1913 году побудили Горького расстаться с изданием окончательно. Переписка Ляцкого с Горьким не оставляет сомнений в том, что усилия пролетарского писателя были направлены на выработку четкой идеологической линии журнала — его планомерном «левении», превращении в трибуну для всей «левой» оппозиции, стремлении привлечь авторов социал-демократической ориентации, согласных с программой реформируемого «Современника»¹⁰.

На этом фоне неожиданным кажется обращение Ляцкого, вероятно, в конце февраля — начале марта 1912 года к «модернисту» Садовскому с предложением о сотрудничестве: «“Современник“ перешел нашему кружку. Все, о чем мы беседовали с Вами, остается в силе. Придется много работать для реформирования журнала, и в этом смысле я крепко надеюсь на Вас. Хотелось бы привлечь Вас к более или менее планомерной работе в журнале» (см. письмо 1). Мотивы, которыми руководствовался Ляцкий, не ясны в деталях, однако несомненно, что риторика здесь совсем иная, чем в обращении к Горькому, и на первый план выходят деловые литературные отношения.

Нескрываемые консервативно-монархические убеждения Садовского и его литературная репутация, сложившаяся к 1912 году, были в корне противоположными эстетической и идеологической направленности «Современника». Еще в 1904 году приглашенный В. Я. Брюсовым в журнал «Весы», объединивший сторонников «нового искусства», Садовской активно сотрудничал с ним вплоть до его закрытия в 1909 году, помещая на его страницах прозу, стихи, но в основном рецензии¹¹. Андрей Белый оставил гротескный портрет нашего героя: «Часто являлся в “Весы” к нам поджарый, преострый студентик; по-

⁹ Горький и журнал «Современник». Переписка с Е. А. Ляцким. С. 496.

¹⁰ Там же. С. 486—573.

¹¹ См.: *Соболев А. Л.* Весы: Ежемесячник литературы и искусства. Аннотированный указатель содержания. М., 2003.

ходка — с подергом, а в голове — ржавчина; лысинка метилась в желтых волосиках, в стиле старинных портретов, причесанных крутой дугой на виски; глазки — карие; сведены сжатые губы с готовностью больно куснуть те две книги, которые он получил для рецензий. <...> мальчик с нравом, с талантами, с толком, “спец” в технике ранних поэтов и боготворитель поэзии Фета...»¹². С. Н. Дурылин, близко знавший поэта по «Обществу свободной эстетики», вспоминал: «Борис Садовской в сюртуке, в лаковых штиблетах, тонкий, изящный, обритый наголо, — немножко персонаж из “Горя от ума”, или с того бала, на котором Онегин увидел Татьяну»¹³. Обретаясь в лагере модернистов, Садовской осознавал обособленность своей творческой позиции и всегда был ироничен по отношению к своему окружению; о сотрудниках, их отношениях и атмосфере редакции журнала «Золотое руно» (1906—1909) он оставил желчные воспоминания (1934), недавно опубликованные¹⁴, о московском символистском издательстве «Мусaget», куда он был приглашен Андреем Белым, — язвительную эпиграмму <Гнездо «Мусagета»>, написанную размером элегического дистиха¹⁵. «Я по совести, — признавался поэт, — никак не могу считать себя символистом: я — классик пушкинской школы, затесавшийся случайно

¹² *Белый А.* Собр. соч. Начало века. Воспоминания / Общ. ред., послесл. и коммент. А. В. Лаврова. М., 2017. С. 368—369. А. Белый посвятил Садовскому стихотворение «Ночь и утро» («Мгновеньями текут века...», 1908) в сборнике «Урна» (1909). См. также: *Локс К.* Повесть об одном десятилетии (1907—1917) / Публ. Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова // *Минувшее: Исторический альманах*. 15. М.; СПб., 1994. С. 57—58.

¹³ *Дурылин С. Н.* В своем углу. М., 2006. С. 785. Ф. А. Степун схожим образом вспоминал о Садовском: «Очень изящный, лет на 80 опоздавший рождением человек, — с бритым лицом, безволосым черепом и старомодно-торжественным сюртуком, живо напоминавший Чаадаева» (*Степун Ф. А.* Бывшее и несбывшееся. М.; СПб., 1995. С. 212).

¹⁴ См.: *Садовской Б. А.* Старая Москва (Из воспоминаний): I. Литературные тени; II. Золотое руно / Вступит. статья, подг. текста и примеч. С. А. Ипатовой // *Писатель — критика — читатель: (Механизмы формирования литературной репутации в России во второй половине XIX — первой трети XX вв.): коллективная монография* / Отв. ред. А. С. Александров. СПб., 2022. С. 646—661.

¹⁵ «В корчах скончались “Весы”, истомленные злою чахоткой <...> / Новую жизнь кипит им на смену гнездо “Мусagета” <...> / С Метнером Белый грядет: други, за дело пора» (*Садовской Б. А.* Морозное утро. Стихи и письма. М., 2010. С. 368).

в декадентскую компанию...»¹⁶. В предисловии (авторская датировка «25 декабря 1908 г.») к сборнику стихов «Позднее утро. 1904–1908» (М., 1909) поэт упорно дистанцировался от «новейшей» поэзии: «<...> миную искусственные разновидности так называемого “декадентства”, которому Муза моя по природе всегда оставалась чуждой, я примыкаю ближе всего к нео-пушкинскому течению, во главе которого должен быть поставлен Брюсов. Основные черты моего творчества были бы намечены не с должной ясностью, если бы я забыл упомянуть имя Фета» (с. 3). Н. С. Гумилев, обозревая в 1910 году отдел поэзии в «Весах», так оценивал причастность Садовского к «модернизму»: поэт «поддерживает воспоминание о традициях пушкинской эпохи, участь у ее второстепенных поэтов. Кажется, его совершенно не коснулось веяние модернизма. Однако сухая четкость ритмов и образов, вкус и благородное стремление к работе над стихом обличают близость поэта к новому направлению, без которого ему вряд ли бы удалось освободиться от пут реализма, так как по темпераменту он — не завоеватель»¹⁷. Любопытное наблюдение над двойственным характером самого Садовского и противоречивости его творческих интенций оставил в письме к нему от 7 августа 1915 года А. И. Тиняков: «Вас надо “замалчивать”, п<отому> ч<то> направление Ваше очень вредно в общественном отношении. <...> Но, кажется, кроме меня никто пока не подозревает в Вас декадента-дьяволиста. <...> Вы органически очень близки к “Бодлэру”, и потому Ваша сознательная нелюбовь к декадентству глубоко искренна (мучительно-искренна!) и очень интересна в психологическом отношении»¹⁸.

К началу переписки с Ляцким Садовской — модный литератор, участник многих модернистских издательских начинаний, автор сборников стихотворений «Позднее утро» (М., 1909), биографических очерков «Русская Камена. Статьи» (М., 1910) и рассказов «Узор чугуный» (М., 1911), а также большого числа рецензий и обзоров в изданиях самых разных направлений — «Весы», «Золотое руно», «Апол-

¹⁶ Цит. по: Садовской Б. А. «Весы» (Воспоминания сотрудника) / Публ. Р. Л. Щербакова // Минувшее: Исторический альманах. 13. М.; СПб., 1993. С. 8).

¹⁷ Гумилев Н. С. Поэзия в «Весах» // Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 408–409.

¹⁸ Цит. по: Шумихин С. Узоры Бориса Садовского // Садовской Б. Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы / Сост., подг. текста, вступит. ст. и примеч. С. В. Шумихина. СПб., 2001. С. 9 (Новая Библиотека поэта. Малая серия).

лон», «Труды и дни», «Нива», «Северные записки», «Русская мысль», «Исторический вестник», «Русский архив», «Речь», «Биржевые ведомости» и др. Множество критических статей Садовского, рассеянных в журналах и газетах того времени, могли бы составить отдельную книгу — «своеобразную летопись литературы меж двух революций, — по выражению исследователя, — т. е. в годы, когда талант Садовского окреп и расцвел и выдвинул его в число самых видных критиков той эпохи»¹⁹. Характер же политических умонастроений Садовского, оставшихся неизменными на протяжении всей жизни, отметил В. Ф. Ходасевич, его друг и многолетний корреспондент, который на основании ложного известия о смерти поэта писал в некрологе, опубликованном в парижских «Последних новостях» 3 мая 1925 года: важной «причиной его неладов с литераторами были политические тяготения Садовского. <...> любил он подчеркивать свой монархизм, свою крайнюю реакционность», вероятно, тут «им руководило скорее эстетическое любование старой, великодержавной Россией, даже влюбленность в нее», нежели «серьезно обдуманное политическое мировоззрение»²⁰.

Ляцкий, приглашая заведовать литературно-критическим отделом критика «из декадентов», обладавшего бойким пером, едва ли отдавал себе отчет в том, насколько это сотрудничество может соотноситься с декларируемым направлением «Современника» и как долго оно может продлиться. Историка литературы, семейными узами связанного с представителями «шестидесятничества» и их идейным наследием²¹, вероятно, подкупила не столько репутация Садовского-литератора, сколько определенная направленность его критической деятельности, в частности, тот факт, что объектом его внимания как рецензента стали такие издания, как Полное собрание сочинений В. Г. Белинского в 12 т. под редакцией С. А. Венгерова (Т. 7. СПб., 1904)²², книги А. Н. Пыпина «Н. А. Некрасов» (СПб., 1905)²³, В. Саводника «Очерки по истории русской литературы XIX века» (М., 1906)²⁴, К. К. Арсеньева

¹⁹ Крейд В. Библиография Бориса Александровича Садовского. С. 314.

²⁰ См.: Ходасевич В. Памяти Б. А. Садовского // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem. 1981. Vol. V—VI. С. 491—493.

²¹ Ляцкий приходился зятем А. Н. Пыпину, академику Петербургской Академии наук (1898), двоюродному брату Н. Г. Чернышевского.

²² Весы. 1904. № 9. С. 63—65.

²³ Там же. 1905. № 4. С. 53—56.

²⁴ Там же. 1906. № 7. С. 66—68.

«Салтыков-Щедрин (Литературно-общественная характеристика)» (СПб., 1906)²⁵, «Стихотворения» А. Н. Плещеева (СПб., 1905)²⁶, «Чернышевский-критик»²⁷ и др.

К своим обязанностям заведующего литературно-критическим отделом «Современника» Садовской приступил в начале апреля 1912 года. И уже 2 мая обратился к А. А. Блоку с приглашением к сотрудничеству, предлагая откликнуться на кончину А. Стриндберга, следовавшую 14 мая (н. ст., т. е. 1 мая по ст. ст.): «У меня к Вам большая просьба. Не напишите ли для майской книжки “Современника” заметку о Стриндберге? Сроку неделя, т. е. к 10-му мая <...> Было бы еще лучше, если бы в среду, 9-го, от 4-х до 5-ти пожаловали бы Вы в редакцию и сами принесли заметку. Не отказывайтесь же, Александр Александрович. Дайте мне и стихов; вот “Мертвеца” дайте, если не жалко»²⁸. Ляцкий сделал несколько урезок в статье Блока «Памяти Августа Стриндберга»; возник конфликт, подробности которого неизвестны, в котором Садовской встал на сторону Блока. Вероятно, этим объясняется, по мнению исследователя, наличие нескольких вариантов статьи²⁹, один из которых был опубликован в майской книжке «Современника»; стихотворение «Как тяжело мертвецу среди людей...» — в № 11 за 1912 год. Позже в своих воспоминаниях о Блоке (1946) Садовской отметил этот петербургский период как время интенсивного общения с поэтом: «Я превращаюсь в оседлого жителя северной столицы; теперь мои встречи с Блоком из редких и случайных становятся постоянными»³⁰. 19 июня 1912 года, уже собираясь оста-

²⁵ Весы. 1906. № 8. С. 70–71.

²⁶ Там же. 1906. № 10. С. 50–51.

²⁷ Там же. 1907. № 6. С. 63–65.

²⁸ Цит. по: *Изумрудов Ю. А.* «В память наших десятилетних, не омраченных ничем дружелюбных отношений...»: неизданные письма Бориса Садовского к Александру Блоку и их историко-литературный контекст // Известия РАН. Сер. Литературы и языка. 2019. Т. 78. № 5. С. 51.

²⁹ См.: *Шарыткин Д. М.* Первоначальная редакция статьи Блока «Памяти Августа Стриндберга» // Блоковский сборник. [Вып. 1]. Тарту, 1964. С. 552–556. См. также: *Иванов Вяч. Вс.* Блок и Стриндберг // Лит. наследство. Т. 92: Александр Блок: новые исследования и материалы. Кн. 5. М., 1993. С. 402–417.

³⁰ *Садовской Б.* Встречи с Блоком // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., подг. текста и коммент. Вл. Орлова. М., 1980. Т. 2. С. 52.

вить журнал, Садовской писал Блоку: «...за мое короткое пребывание в высоко либеральном “Современнике”, в самой гуще “борцов и стражей” свободы, я не мог не поправить в самом определенном смысле <...>. И в эти трудные и мучительные минуты меня неудержимо тянуло к Вам»³¹.

Помимо трех стихотворений, помещенных в № 5 («В глухом бору...», «Полдень», «Жасмин»), а также очерка «Проза Фета»³², за три месяца сотрудничества в журнале Садовской опубликовал здесь около десятка рецензий, посвященных в основном изданиям модернистских авторов³³. Помимо Садовского к рецензированию новых книг Ляцким были привлечены Н. К. Пиксанов, П. Н. Сакулин, А. Г. Фомин, ориентированные на реалистическую литературу и позитивистскую методологию историко-литературного исследования, что, безусловно, вносило определенную разногласию и не способствовало идейному и стилевому единству печатного органа. В обязанности Садовского как редактора литературно-критического отдела входило также чтение многочисленных рукописей, о тематике и направлении которых можно судить по упоминаемой в переписке повести «Сухари», принадлежавшей перу беллетристки В. И. Дмитриевой, участницы революционного движения. Несмотря на то, что в журнале стараниями приглашенного редактора печатались Блок, А. Белый, А. М. Ремизов, Н. Клюев, Ю. Верховский и сам Садовской, сложившееся к середине 1912 года общее достаточно эклектичное направление журнала едва ли отвечало не только его ожиданиям, но и ожиданиям самого Ляцкого, инициировавшего сотрудничество литератора-модерниста.

³¹ Цит. по: *Изумрудов Ю. А.* «В память наших десятилетних, не омраченных ничем дружелюбных отношений...». С. 52.

³² *Современник*. 1912. № 7. С. 351–358.

³³ См. рецензии Садовского на следующие изд.: Граф Алексей Н. Толстой. Сочинения. Кн. вторая. Изд. «Шиповник» (1912. № 4. С. 361–364); Гумилев Н. Чужое небо. Третья книга стихов изд. «Аполлона» (Там же. С. 364–366); «Настоящий» (Соч. Алексея Ремизова) (1912. № 5. С. 300–309); Зенкевич М. Дикая порфира (Там же. С. 361–362); Гиппиус З. Н. Лунные муравьи. Шестая книга рассказов (Там же. С. 363–364); Лев Жданов. Последний фаворит (Екатерина и Зубов). Исторический роман-хроника 18 века (Там же. С. 366–367); А. Луговой. Стихи. 1884–1912 (1912. № 6. С. 385); Александр Биск. Рассыпанное ожерелье. Стихи (Там же. С. 385–386); Памятник рукотворный. Соч. Пушкина, Переписка, Пушкин и его современники (1912. № 8. С. 305–312).

Вскоре, как и следовало ожидать, начались конфликты с Ляцким, а к концу июня того же года стало очевидно, что дальнейшее сотрудничество едва ли возможно, и Садовской, ссылаясь на нездоровье, отправляется сначала в свои родовые места в Нижний Новгород, а затем на Кавказ. Суть возникших разногласий реконструируется по публикуемой переписке. Изначально одним из условий сотрудничества поэта была публикация подготовленного им сборника стихов, что в конечном счете и было реализовано. Значительную часть переписки между Садовским и Ляцким, представляющим не только журнал «Современник», но и книгоиздательство «Огни»³⁴, занимают переговоры о публикации этого сборника, озаглавленного «Пятьдесят лебедей. Стихотворения. 1909—1911» (СПб.: Огни, 1913). Вторым, оказавшимся Ляцкому более трудным для воплощения условием, было издание в «Огнях» сборников современных поэтов, подразумевалось — «из модернистов»; в ответ Садовской обязался представить большую работу о поэте Н. М. Языкове, о чем при расставании с Садовским Ляцкий не преминул напомнить в письме от 6 июля 1912 года: «Позволю себе напомнить Вам, что обещанная Вами работа об Языкове находится в теснейшей связи с решимостью “Огней” выступить на путь издания современных поэтов» (см. письмо 10).

Упоминается в письме Садовского от 2 июля 1912 года и о подготовке рукописи книги «А. А. Фет. Жизнь и творения. С приложением хронологической канвы», предназначенной для издательства «Мусaget». Сведения о ней мы находим в анонсе на обороте титула сборника «Русская Камена» (1910): «Книги Бориса Садовского: <...> А. А. Фет. Жизнь и творения. С приложением хронологической канвы (Готовится)», в начале сборника рассказов «Узор чугунный» (М., 1911. С. [IV]), сборников «Пятьдесят лебедей» (1913), «Полдень. Собрание стихов. 1905—1914» (Пг., 1915) и «Озимь: Статьи о русской поэзии...» (Пг.,

³⁴ Петербургское акционерное издательское общество «Огни» было основано Ляцким в 1909 г. В редакционный совет входили: Б. Л. Модзалевский, В. И. Срезневский, П. Е. Щеголев и др. Издательство специализировалось на выпуске художественных произведений русских и зарубежных авторов, дневников, мемуаров, фольклорных сборников, работ по педагогике, театру, искусству (в оформлении принимали участие художники А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, Д. И. Митрохин); за короткий период деятельности издательства были выпущены собрания сочинений Пушкина, Чернышевского, «Архив князя С. Г. Волконского» и др. См.: Каталог книжного склада издательства «Огни». Пг., 1915. Издательство закрылось в 1922 г.

1915), а также «Ледоход» (Пг., 1916). Однако проект по изданию «Летописи» в издательском доме «Мусагет» не был реализован, между тем устойчивые упоминания и слухи о якобы изданной книге привели к курьезу: в известном словаре Е. Ф. Никитиной «Летопись» Фета, составленная Садовским, указана как вышедшая в 1917 году под названием «Русская Камена. Фет. Жизнь и творения. Хронологическая канва»³⁵. Известно, что к концу 1913 года «Летопись» Фета была окончательно составлена и подготовлена к публикации. Местонахождение готовой рукописи неизвестно. Внятные причины, по которым этот издательский проект не состоялся в дальнейшем ни в «Мусагете», ни в других издательствах, продолжают оставаться неизвестными³⁶.

Повторим: сотрудничество Садовского в «Современнике» оказалось недолгим — всего три месяца (апрель—июнь 1912). В конце июня он покидает Петербург, уезжает лечиться в Пятигорск, затем едет в Нижний, и еще до своего возвращения в столицу в конце ноября приходит к окончательному решению о выходе из журнала. Публикуемая переписка в основной своей части посвящена объяснениям причин возникшего конфликта и обоюдным претензиям. 12 сентября из Нижнего Садовской писал Ляцкому: «Перед моим отъездом, в июне, Вы предлагали мне вести в “Современнике” ежемесячные обзоры. Дорогой Евгений Александрович! боюсь, что и тут у нас ничего не выйдет. Ведь я всего только скромный художник, а “Современник” по-

³⁵ См.: *Никитина Е. Ф.* Русская литература от символизма до наших дней: Литературно-социологический семинарий / Предисл. Н. К. Пиксанова. М., 1926. С. 386. Как о вышедшей книге о ней сообщается в кн.: *Владиславлев И. В.* Русские писатели. Опыт библиографического пособия по новейшей русской литературе XIX—XX ст. 4-е, перераб., и знач. доп. изд. М.; Л., 1924. С. 99.

³⁶ Подробнее об этом см.: *Ипатов С. А.* Б. А. Садовской о Фете, или Как не состоялась книга «А. А. Фет. Жизнь и творения» (1913) // А. А. Фет: Материалы и исследования. К 200-летию со дня рождения поэта (1820—2020) / Отв. ред. Н. П. Генералова, В. А. Лукина. СПб., 2021. Вып. IV. С. 146—185.

Много рецензируя в различных изданиях, Садовской не упускал возможности с восторгом поговорить о Фете и его поэзии или защитить от прошлых и настоящих нападок критики. В фетоведческом активе Садовского, помимо многочисленных скрытых и явных упоминаний о поэте в письмах, записках, дневнике, статьях, рецензиях, стихах и прозе, имеются: очерк «Фет» в сборнике «Русская Камена» (1910); фетовская часть в книге «Ледоход» (1916), а также статья «Фет в портретах» (1915—1921), опубликованная лишь в 2008 г. (Наше наследие. 2008. № 85. С. 113—114).

требует от меня общественных и политических тем. Где уж мне примерять на себя доспехи Михайловского?» (см. письмо 12). Вместе с тем, выйдя из состава редакции, Садовской согласился остаться «ближайшим сотрудником» журнала (см. письмо Ляцкого от 6 июля 1912 г.), что, конечно было преувеличением³⁷; а в письме от 12 сентября добавлял: «редакторскими способностями меня Бог обидел», но, «пока Вы лично стоите во главе “Современника”, я буду считать за удовольствие и честь сотрудничать в нем — стихами, прозой, статьями, рецензиями и чем хотите. Только, лучше всего, заказывайте мне работу сами» (см. письмо 12). Когда Садовской покинул «Современник», Блок и Ремизов, которые на правах друзей были посвящены во все перипетии его трудного расставания с Ляцким, поддержали поэта и рекомендовали его на вакантную должность заведующего литературным отделом петербургской газеты «Русская молва».

Итак, с одной стороны, стремясь реформировать журнал в радикальном направлении, Ляцкий обращается к Горькому, Луначарскому, Плеханову, Водовозову, Щеголеву и др., с другой, продолжая оставаться культуртрегером, невольно создает идеологическое распутье привлечением к сотрудничеству литераторов символистского круга — А. Белого, Блока, Садовского, Ремизова и др.; возникшая напряженность между двумя противоречащими друг другу тенденциями в направлении «Современника» не придала ясности художественной и политической «физиономии» журнала и не способствовала расширению числа его подписчиков.

В связи со скандальным уходом из журнала, получившим известность в литературно-художественной среде, интерес представляет письмо Садовского к А. М. Ремизову от 31 июля 1912 года из Пятигорска (см. Приложение), в котором подробно излагаются и комментируются непростые отношения с редактором, а также раскрывается суть конфликта, в который оказались вовлечены не только Ремизов, но и Блок — по выражению Садовского, «мои друзья “декаденты”», они «не откажут мне в своем третейском посредничестве (см. письмо 11). Блок, посвященный во все перипетии ухода Садовского из «Современника», в знак солидарности с приятелем отказался от сотрудничества в журнале. 20 декабря 1912 года он писал Щеголеву:

³⁷ См. рассказ Садовского «Неврастеники (Повесть недавних дней)» (Современник. 1914. № 11. С. 8—29) и его же литературно-критическую статью «Конец акмеизма» (Там же. 1914. № 13—15. С. 230—233).

Многоуважаемый Павел Елисеевич.

Вы вчера убеждали меня вернуться в «Современник». Нет, остаюсь при своем решении. Главная тому причина — отношение Ляцкого к Садовскому, с которым мы — приятели.

Уважающий Вас

Ал. Блок³⁸.

30 апреля 1913 года Блок более определенно высказался о причине выхода из журнала в письме к В. Н. Княжнину, которому также было предложено сотрудничество в «Современнике»: «По-моему, Вам надо идти в «Современник», раз зовут. Думаю, что и Б. А. Садовской не обидится. Для меня этот вопрос был осложнен тем, что меня пригласил туда Садовской, а не сам Ляцкий, потому я, с уходом Садовского, и себя считаю ушедшим. Разобраться же в точности «инцидента» (между Садовским и Ляцким), кажется, невозможно; по-видимому, все дело сводилось, главным образом, к разным «косвенным» приемам, практикуемым, как Вы знаете, многими редакторами. Погодите, если Ляцкий полновластен по-прежнему, Вы еще испытаете эти приемы на себе»³⁹.

Позже сам Садовской, вспоминая Ляцкого и эпизод своего сотрудничества в «Современнике», писал в свойственной ему утрированной манере, однако вполне правдиво по части изложенных фактов: «В начале 1912 года петербургское издательство пригласило меня заведывать литературным отделом. Журналом заправлял литератор, по прозвищу Дутик, свежий петербуржец с русой бородкой. Он кончил Московский университет с золотой медалью у одного либерального профессора <...>. Женился он на зрелой дочери известного академика и начал делать карьеру. Дутик плохо владел пером и хотя, с помощью тестя, устроился в одном почтенном журнале, однако, скоро был изгнан за пасквильную статейку о символистах. Дутик не потерялся. За сходную цену начал он подыскивать молодых писателей, заказывал им статьи и печатал под своим именем. Дело пошло на лад. <...> Жалованье назначил мне Дутик сто рублей, столько же я зарабатывал в журнале. <...> С Дутиком у нас ничего не вышло. Из редактора он меня превратил в корректора. Не разгибая спины я сидел над гранками или

³⁸ ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 5. Ед. хр. 42. Л. 1 (публикуется впервые). См. ниже письмо 14.

³⁹ Цит. по: Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898—1921) / Вступит. статья Н. В. Котрелева и З. Г. Минц; публ. Н. В. Котрелева и Р. Д. Тименчика // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 401.

должен был ездить в типографию. Из статьи Блока о Стриндберге Дутик хотел выбросить половину; с трудом я уладил дело. Стихов Городецкого он не принял вовсе. Мои собственные статьи поступали на рассмотрение к глухому кудрявому журналисту. Я, однако, не поддавался. Дутик видя, что со мной каши не сварить, начал хитрить и класть мне палки в колеса. Отказы авторам отсылались от моего лица, положительные ответы шли от Дутика. Я нажил этим кучу врагов. Наконец, Дутик стал меня уговаривать жить у него на даче. Тут ясно мне стало, на что я был нужен Дутику. Он готовил общедоступные издания русских классиков и хотел поручить это дело мне, оставив для себя барыши и славу. Я решил развязаться с ним. Предлог нашелся. Одна престарелая народница прислала в редакцию роман, не помню “Сухари” или “Крендели”, около пуда весом. Дутик предложил мне разбить это чудовище на главы. Я отказался и получил предложение “отдохнуть”» (*Записки*. С. 169–172). Более определенно о чуждом ему редакционном окружении Садовской высказался в письме к Блоку от 19 июня 1912 года, охарактеризовав свое недолгое пребывание в «высоко либеральном» журнале, в гуще «борцов и стражей свободы», как «трудное и мучительное» для себя время⁴⁰.

В газете «Русская молва», куда Садовской устроился благодаря протекции Ремизова и Блока, он продержался всего лишь месяц (с 9 декабря 1912 г. по 9 января 1913 г.): «Зимой я опять попал в редакторы. В Петербурге открылась новая большая газета. Устроили меня туда Блок и Ремизов» (*Записки*. С. 172). Чуждыми его мировоззрению оказался не только «левый» демократический журнал «Современник», но и прогрессистская «Русская молва», главный редактор которой С. А. Адрианов «браковал», по выражению Садовского, А. М. Коноплянцева, А. Г. Фомина, В. Н. Княжнина, А. А. Конге, «молодых мусagetцев». И хотя среди петербургских литераторов-модернистов Садовской — «довольно заметная фигура», однако «в исторической перспективе, — полагает Т. В. Анчугова, — его роль оказалась не столь велика. Даже когда он был на виду, ему не удалось вписаться в “петербургский Серебряный век”. Более того, явление модернизма в любой форме было ему чуждо по существу: будучи по натуре консерватором, писатель подчеркивал свою привязанность к старине даже внешне —

⁴⁰ См.: Изумрудов Ю. А. «В память наших десятилетних, не омраченных ничем дружелюбных отношений...» С. 51. См. также: Переписка [Блока] с Б. А. Садовским / Предисл., публ. и коммент. В. П. Коршуновой // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 311.

носил николаевскую шинель, дворянскую фуражку с красным околышем»⁴¹. Себя поэт ощущал наследником Пушкина и Фета. Литературный портрет Садовского 1910-х годов оставил в своих воспоминаниях К. И. Чуковский, также отметивший культ Фета в жизни поэта: «Большой любитель и знаток старины, он усердно стилизовал себя под человека послепушкинской эпохи <...>. На него надвигались две мировые войны и величайшая в мире революция, а он пытался отгородиться от этого неотвратимого будущего идиллическим своим “Самоваром” (сборник стихов, поэтизирующих тему патриархальных посиделок у самовара. — С. И.), стихами своего боготворимого Фета, бисерными кошельками, старинными оборотами стилизованной речи. Конечно, здесь была и литературная поза, но было и подлинное — сознание своей обреченности»⁴².

Революционные потрясения 1917 года были восприняты Садовским, убежденным монархистом (в согласии с политическими взглядами боготворимого им Фета), как вселенская катастрофа, крушение всех творческих, а также житейских планов и надежд. Эти всемирно-исторические события совпали с его личной трагедией — параличом, вызванным сухоткой спинного мозга (*tabes dorsalis*), и пожизненной инвалидностью, и были восприняты Садовским как возмездие за грехи, постигшее, по выражению исследователя, «как страну, так и его лично», и воплощенное «в жесткую конкретность Божьей кары»⁴³. Сборник «Обитель смерти. Стихи» (Москва; Нижний Новгород, 1917) — последняя книга стихов поэта, посвященная размышлениям о крушении прежней России; в настоящей, «мертвой» России «всё умерло и стихло навсегда», и «черви жадные кишат в гробу»⁴⁴.

Программным стихотворением сборника, отражающим осознание своего места художника ушедшей эпохи в наступившей катастрофической действительности, стал «Памятник», вписанный в предшествующую горацианскую жанровую традицию:

⁴¹ Анцугова Т. В. Из Серебряного века в «Обитель смерти» // Садовской Б. А. Морозные узоры. С. 481.

⁴² Чуковский К. И. Современники: Портреты и этюды. М., 1962. С. 668.

⁴³ См.: Монархист и Советы: Письма Б. В. Никольского к Б. А. Садовскому 1913—1918 / Публ. С. В. Шумихина // Звенья. Исторический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 2. С. 345.

⁴⁴ Садовской Б. Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы. С. 103—104 (стихотворение «Черви»).

Мой скромный памятник не мрамор бельведерский,
Не бронза вечная, не медные столпы:
Надменный юноша глядит с улыбкой дерзкой
На ликование толпы.

Пусть весь я не умру, зато никто на свете
Не остановится пред статуей моей
И поздних варваров гражданственные дети
Не отнесут ее в музей.

Слух скаредный о ней носился недалеко
И замер жалобно в тот самый день, когда
Кровавый враг обрушился жестоко
На наши села и стада.

И долго буду я для многих ненавистен
Тем, что растерзанных знамен не опускал,
Что в век бесчисленных и лживых полуистин
Единой Истины искал.

Но всюду и всегда: на чердаке ль забытый
Или на городской бушующей тропе,
Не скроет идол мой улыбки ядовитой
И не поклонится толпе⁴⁵.

Испытывая мучительный душевный кризис, Садовской признавался Андрею Белому в письме от 15 декабря 1918 года, что дважды пытался покончить с собой, умолял «не дать погибнуть» и указать труды Рудольфа Штайнера, в которых надеялся обрести духовное спасение. Однако опору Садовской нашел в Библии и творениях Святых Отцов — в мае 1921 года нижегородский епископ Варнава исповедовал его и помог воцерковиться⁴⁶. С этого события начался период иску-

⁴⁵ Садовской Б. Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы. С. 115, 372 (комм.). Начальный вариант стихотворения, опубликованный в 1917 г., имел некоторые разночтения (см.: *Пяткин С. Н.* О стихотворении Бориса Садовского «Памятник» // *Вестник Томского государственного педагогического ун-та.* 2014. № 9 (150). С. 90–95.

⁴⁶ Отец Варнава так охарактеризовал Садовского в своем дневнике: «Прожил жизнь блудно и атеистом. Теперь расплачивается за прошедшую жизнь <...> прикован к креслу и постели. Но хотя с виду жалкий человек, душа его раскаялась во всех своих прегрешениях, а болезнь его теперь является,

пленения грехов, «внутренняя эмиграция» поэта. К концу 1920-х годов постоянные физические мучения и вынужденная неподвижность изменили мироощущение Садовского. По наблюдению С. В. Шумихина, «мировоззренческий кризис переживался им с 1929-го по 1933 год и закончился полным отрицанием “внешнего мира”, в котором все явственней слышалась ему поступь князя мира сего. “Я перехожу окончательно и бесповоротно на церковную почву и ухожу от жизни. Я монах... Православный монах эпохи «Перед Антихристом»»⁴⁷. В 1932 году, подводя итоги и оценивая свой долгий и трудный путь, Садовской назвал его «мой путь — От Фета к Филарету»⁴⁸.

Скончался Садовской в 1952 году, всеми забытый. Похоронен на Новодевичьем кладбище, на котором прожил почти четверть века, бедствуя и тщетно пытаясь опубликовать свои произведения, многие из которых оказались разбросаны по издательствам и в большинстве своем утеряны.

Судьба развела корреспондентов по разные стороны границы. С «Современником» Ляцкий расстался следом за Садовским, в 1913 году. В конце 1917 года уехал в Финляндию, где редактировал газету русской колонии «Северная жизнь» (1918—1919); после выхода Финлян-

с одной стороны, очищением от прежних грехов, а с другой — пособием и побуждением к духовной жизни. Господь не оставляет его Своим утешением» (см.: *Проценко П. Г.* Биография епископа Варнавы (Беляева) // В небесный Иерусалим: История одного побега. Н. Новгород, 1999. С. 274). 30 марта 1921 г. Садовской писал О. Г. Шереметевой (урожд. Чубаровой) из Нижнего Новгорода: «Живу я в тихой кабинетной обстановке. Пишу, читаю, думаю. Время для меня остановилось на 1916 году <...>. Вам, как другу скажу, что весь я без остатка растворился в православии и им одним жив. Вера спасла меня и примирила с моим вывихом. Горячо советую Вам прочесть книгу Флоренского “Столп и утверждение истины” — она мне очень помогла» (цит. по: *Садовской Б. А.* Морозные узоры. С. 456. Приложение. Из переписки Б. А. Садовского с О. Г. Шереметевой).

⁴⁷ *Шумихин С. В.* Узоры Бориса Садовского. С. 16—17.

⁴⁸ Выражение из дневниковых записей Садовского 1932 г. (см.: *Садовской Б. А.* Заметки. Дневник (1931—1934) / Публ. И. Андреевой // Знамя. 1992. № 7. С. 184); речь идет о митрополите Московском Филарете (Дроздове), собрание проповедей которого («полного Филарета») Садовской получил в подарок от священника Сергия (Лебедева); наставлениями Филарета Садовской руководствовался каждодневно (см.: *Анчугова Т. В.* Из Серебряного века в «Обитель смерти» // Садовской Б. А. Морозные узоры. С. 474—501).

дии из состава России на родину не вернулся. Переехал в Швецию (Стокгольм), где организовал издательство «Северные огни» (1920—1921), выпускавшее русскую классическую литературу. В 1922 году переехал в Прагу, преподавал в Карловом университете. Занимался популяризацией русской литературы за рубежом. Руководил издательством «Пламя» (1923—1926), был редактором газеты «Огни». В пражском архиве Ляцкого хранятся письма З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского, А. М. Ремизова, Б. К. Зайцева, М. Алданова, А. И. Куприна, Н. А. Тэффи и др.⁴⁹ Вследствие неизменного интереса к жизни и творчеству Гончарова издал ряд книг о писателе⁵⁰. Исследовал проблему авторства «Слова о полку Игореве» (Прага, 1934) и осуществил стихотворный перевод памятника, изданный уже посмертно (Прага, 1943). Умер в 1942 году, похоронен в Праге в Ольшанском некрополе.

Письма Е. А. Ляцкого (РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 90) и Б. А. Садовского (ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 2. Ед. хр. 445) печатаются по подлинникам в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации, за исключением характерных авторских особенностей, сохраненных в публикации без изменений.

⁴⁹ См.: *Михальченко С. И.* Фонд Е. А. Ляцкого в литературном архиве Музея национальной литературы Чехии // *Археографический ежегодник за 1999 год.* М., 2000. С. 286—301.

⁵⁰ См.: *Ляцкий Е. А.* 1) *И. А. Гончаров: Жизнь, личность, творчество.* 3-е изд. Стокгольм, 1920; 2) *Гончаров в кругосветном плавании: Критико-биографический очерк.* Прага, 1922; 3) *Роман и жизнь: Развитие творческой личности И. А. Гончарова. Жизнь и быт. 1812—1857.* Прага, 1925.

1

Е. А. Ляцкий — Б. А. Садовскому
<Начало марта 1912 г.>, Санкт-Петербург

СПб., Таврическая, 3

Многоуважаемый Борис Александрович.

«Современник» перешел нашему кружку¹. Все, о чем мы беседовали с Вами, остается в силе. Придется много работать для реформирования журнала, и в этом смысле я крепко надеюсь на Вас. Хотелось бы привлечь Вас к более или менее планомерной работе в журнале, но для этого необходим Ваш приезд. Можете ли Вы быть в Петербурге до 20 марта? На Пасху я приезжаю в Крым.

Если увидите в Москве Андрея Белого, передайте ему мой поклон и выразите сожаление, что я не имел возможности познакомиться с его романом. При свидании с ним я не мог говорить о материальной стороне дела с тою определенностью, как теперь².

Сообщите, когда можете выслать статью о Фете³, а также список критических тем и книг, на которые можно ждать Вашего отклика⁴.

Ваш Е. Ляцкий.

Машинопись, подпись — автограф, дата отсутствует.

Фрагмент письма опубл.: Андрей Белый. Письма к Е. А. Ляцкому / Публ. А. В. Лаврова (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. С. 220 (письмо датируется публикатором началом марта 1912 г.).

¹ Об обстоятельствах передачи редактирования журнала «Современник» Е. А. Ляцкому см. во вступит. статье.

² Речь идет о романе А. Белого «Петербург», первые главы которого были отвергнуты редактором журнала «Русская мысль» П. Б. Струве, и писатель вел переговоры с разными издателями о его публикации. Во время пребывания Белого в Петербурге в январе-феврале 1912 г. состоялось его знакомство с Ляцким, по мнению А. В. Лаврова, на обеде у Ф. Сологуба. В письме к Ляцкому от начала марта 1912 г. Белый сообщал: «Что касается моего романа, то охотно прислал бы Вам рукопись, но сейчас ее у меня нет. Да и стоит ли присылать? Ведь в 1912 году все равно Вы ее не напечатаете, ибо слышим, что «Современник» нагружен материалом» (подробнее об этом эпизоде см.: Андрей Белый. Письма к Е. А. Ляцкому. С. 220). Проект публикации романа в журнале «Современник» не осуществился; Белый передал в журнал путевой очерк «Египет» (опубл.: 1912. № 5—7).

- ³ Имеется в виду очерк «Проза Фета» (Современник. 1912. Кн. 7. С. 351—358); под названием «Фет-прозаик» вошел в сборник: *Садовской Б.* Ледоход. Статьи и заметки. Пг., 1916.
- ⁴ Сведениями о списке Садовского с указанием тем и книг для рецензирования не располагаем.

2

Б. А. Садовской — Е. А. Ляцкому
31 марта 1912 г., Нижний Новгород

Как Ваше здоровье, уважаемый Евгений Александрович? Поправились ли Вы окончательно и переехали ли в Петербург? Поздравляю Вас с прошедшим Праздником¹. Не писал Вам до сих пор, т. к. не знал дачного Вашего адреса² и не хотел Вас тревожить.

Я уже покончил все мои здешние дела и жду теперь от Вас известий. О дне моего переезда в Петербург сообщите мне, пожалуйста, заказным письмом или, еще лучше, телеграммой³.

В литературных кругах Москвы много слухов и толков о будущем «Современнике»; я на все расспросы отзываюсь пока незнанием, но слух о моем приглашении сделался уже общеизвестным.

Мною намечены уже планы ближайших критических работ⁴.

Прошу Вас принять и передать мой сердечный привет и поздравление уважаемой Вере Александровне⁵.

Преданный Вам

Борис Садовской.

31 марта 1912.

Нижний.

(Тихоновская, 27).

¹ Речь идет о Пасхе, которая в 1912 г. приходилась на 25 марта.

² См. п. 4.

³ Данная корреспонденция неизвестна.

⁴ Этот перечень неизвестен.

⁵ *Ляцкая Вера Александровна* (урожд. Пыпина, 1864—1930), жена Ляцкого, дочь А. Н. Пыпина, внучатая племянница Н. Г. Чернышевского; художник, автор книги «Любовь в жизни Чернышевского» (Пг., 1923).

3

Е. А. Ляцкий — Б. А. Садовскому
12 апреля 1912 г., Санкт-Петербург

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ОГНИ».
Контора
Серпуховская, 40.
Телефон 160—02

С.-Петербург, 12—IV—<1>912

Многоуважаемый
Борис Александрович,

Посылаю Вам только что полученную мною корректуру Шолома-Алейхема¹. Стиль в нем, как увидите, дикий, с чем, конечно, придется мириться, поправляя лишь явно безграмотное. Хотелось бы, чтобы Вы, если Вам можно, побывали у меня сегодня вечером с этой корректурой; к тому времени будут, вероятно, и другие. Часам к 7½—8 — можно? Чувствую себя неважно, и потому только не еду к Вам.

Ваш Евг. Ляцкий.

На бланке изд-ва «Огни».

¹ *Шолом Алейхем* (наст. имя Соломон Наумович (Шолом Нохумович) Рабинович, 1859—1916), еврейский писатель и драматург, один из основоположников художественной литературы на идише. Начал сотрудничество в «Современнике» с первого номера (январь 1911). В письме речь идет о романе «Блуждающие звезды», публиковавшемся в «Современнике» на протяжении всего 1912 г. (кроме номеров за июнь и июль). См.: *Накагава Юми*. Шолом-Алейхем, А. В. Амфитеатров и журнал «Современник» в 1911—1912 гг. // Вестник РГГУ. Сер. Журналистика. Литературная критика. 2008. № 11. С. 113—126.

4

Е. А. Ляцкий — Б. А. Садовскому
20 апреля 1912 г., Сестрорецк

РЕДАКЦИЯ

Журнала

«СОВРЕМЕННОСТИ».

СПб., Садовая, 48

Телефон № 555—94

20.IV.<1>912

Дорогой
Борис Александрович,

Будьте добры сообщите А. А. Гусакову¹ адрес моей Сестрорецкой дачи (М. Канонерская, д. Сапожникова) и то, что выходить лучше всего на Ермоловской². На станции нужно быть к 12 часам, чтобы не опоздать к кулебяке.

Было бы лучше всего, если бы Вы зашли за Ал<ександром> Ал<ексеевичем>: он едет туда в первый раз. Трамвай до станции идет около 45—50 м<инут> от Вас.

Ваш Евг. Ляцкий.

На бланке редакции журнала «Современник».

¹ Гусак-Помпенко Александр Алексеевич (1874—1936), писатель, журналист; дебютировал рассказами в «Живописном обозрении» (1905); публиковался в изданиях: «Вестник Европы», «Русское богатство», «Образование», «Журнал для всех» и др. (1907—1911); с 1912 — сотрудник «Современника», где выступал также с рецензиями и статьями по областным вопросам (некоторые под псевд.: А. Г. и Г.); в 1911—1913 гг. сотрудник Публичной библиотеки.

² Станция Ермоловская Приморской жел. дороги в окрестностях Сестрорецкого Курорта (ныне не существует).

5

Е. А. Ляцкий — Б. А. Садовскому
18 мая 1912 г., Сестрорецк

18.V.<1>912

Дорогой Борис Александрович,

Чем превращаться в самоеда, питающегося грустными настроениями по поводу подлежащей изгнанию подагры, лучше переселиться к нам: по крайней мере будете не одни. Решайтесь, друг!

В контору я телефонировал, чтобы Вам принесли письмо со вложением. Надеюсь, это сделано? Не то, пошлите туда записку Баранцевичу¹.

Крепко жму руку

Ваш Евг. Ляцкий.

Р. S. С Гершензоном почти сладилось дело!²

Открытое письмо; адрес: Петербург,
Екатерингофский пр., д. 8, кв. 10.

Е<го> В<ысокоблагородию> Борису Александровичу Садовскому.

Почт. штемпели: Сестрорецк. 18.5.12; С. Петерб<ург>. 18.5.12.

¹ О ком именно идет речь, неясно. Не исключено, что в конторе «Современника» мог служить *Баранцевич Николай Казимирович* (1887–1942), сын известного писателя, в то время студент юридического ф-та Петербургского университета.

² *Гершензон Михаил Осипович* (1869–1925), историк культуры, философ, публицист, переводчик. С 1904 г. был редактором литературного отдела журналов «Критическое обозрение», «Научное слово»; «Вестник Европы» (1907–1908); в 1909 г. инициировал издание сборника «Вехи»; активно публиковался на литературные и общественные темы в газетах «Русская молва» (1913) и «Биржевые ведомости» (1914–1916). Здесь, вероятно, речь идет о переговорах по поводу публикации историко-документального сочинения Гершензона «Братья Кривцовы. Дворянская хроника по неизданным материалам» (Современник. 1912. № 7–12).

6

Е. А. Ляцкий — Б. А. Садовскому
22 мая 1912 г., Сестрорецк

22.V.<1>912

Дорогой Борис Александрович, очень жалел я, что Вы не дождались меня, — я приехал тотчас после Вашего ухода. Жаль, что Вы все хвораете. Так, не ехать ли Вам полечиться сейчас?

С романом Уэльса¹ я не знал, что делать: не могу читать его, — так он безобразно написан. Едва ли и наборщики согласятся набирать. Во всяком случае телеграфируйте переводчику, чтобы присылал переписанным на машинке. Не то из-за грошовой экономии на бумагу придется слепнуть. До завтра... Принесли ли Вам деньги?

Ваш Евг. Л<яцкий>.

Открытое письмо; адрес: Петербург
Екатерингофский пр., д. 8, кв. 10
Е<го> В<ысокоблагородию> Борису Александровичу
Садовскому

Почт. штемпели: Сестрорецк. 23.5.12; С. Петерб<ург>. 23.5.12.

¹ Речь идет о романе Г. Дж. Уэллса (Wells; 1866–1946) «Брак» («Marriage»), впервые опубликованном в журнале «The American Magazine» (ноябрь 1911 — октябрь 1912). Михаил Ликиардопуло, знакомый с писателем лично, выполнил русский перевод романа и предложил его В. Я. Брюсову для публикации в «Русской мысли», однако положительного ответа не последовало. Весной 1912 г. Ликиардопуло обратился к Садовскому, своему приятелю по журналам «Весы» и «Золотое руно»: «У меня есть новый роман Уэльса “Брак” (от “бракосочетанье”), не фантастический, из современной английской жизни. <...> Можно начать его печатать по-русски теперь и закончить к декабрю» (цит. по: Лавров А. В. «С Брюсовым на равной ноге»: Письма М. Ф. Ликиардопуло к В. Я. Брюсову // Литературный факт. 2021. № 3 (21). С. 97). Роман в авторизованном переводе Ликиардопуло был опубликован в «Современнике» (1912. № 7–12; перевод заключительной части романа принадлежит К. Жихаревой). Письма Ликиардопуло к Садовскому см.: РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 85.

7

Е. А. Ляцкий — Б. А. Садовскому
27 июня 1912 г., Санкт-Петербург

РЕДАКЦИЯ
Журнала
«СОВРЕМЕННОК».
Садовая 48.
Телефон № 555—94

СПБ. 27.VI.1912.

Дорогой Борис Александрович, радуюсь за Вас и приветствую. Вы теперь, вероятно, наслаждаетесь всем счастьем домашнего покоя¹, а я после Вашего отъезда попал с милой типографией, пронюхавшей о том, что мы ее покидаем, в настоящее пекло². Описывать Вам все гадости, ею чинившиеся, не стану, скажу только, что, когда книжка выпустилась <?>, наконец, я вздохнул, как вздыхает утопленник, вытщенный из воды. Пришлось, между прочим, часть материала перенести на июль, — этой участи подверглась добрая половина рецензий и Ваша заметка о Пушкинских изданиях³.

Уезжая, Вы были так устали, а я так озабочен, что все то, что мне хотелось сказать Вам, прощаясь — осталось не сказанным. А хотелось мне, что независимо от наших современниковских дел, Вы внушили мне чувство самой долгой <?> симпатии к Вам, которая общении с Вами делало для меня исполненными душевности и теплоты. Поэтому мне лишь особенно хотелось бы, чтобы Вы отдохнули и настолько запаслись бы здоровьем, чтобы общению этому не могло быть препоной скверный <нрзб.> понимать. Крепко жму Вашу руку.

Ваш Евг. Ляцкий.

На бланке редакции журнала «Современник».

¹ Садовской в это время находился в своих родовых местах — имении Щербинка, расположенном в десяти верстах от Нижнего Новгорода, на высоком берегу Волги; оно указывалось как место, где были написаны многие стихотворения поэта. Юрий Никольский, друг и корреспондент Садовского, побывав в имении, писал в 1919 г.: «Щербинка издали мерещится концом мира или блаженной ассирийской горкой праведников, откуда рукой подать до голубого неба... Я понимаю, что для тебя не может быть смерти иначе как продолжения жизни: вечность тут, она за картофельным полем»

- (Судьба Юрия Никольского: Из писем Ю. А. Никольского к семье Гуревич и Б. А. Садовскому. 1917—1921 / Публ. С. В. Шумихина // Минувшее: Исторический альманах. 19. М.; СПб., 1996. С. 180).
- ² Новой типографией «Современника» стала типография «Улей», располагавшаяся по адресу: С.-Петербург, Кирпичный пер., 3.
- ³ Статья-рецензия Садовского, посвященная пушкинским изданиям: «Памятник рукотворный. Сочинения Пушкина. Изд. имп. Академии наук. Т. 3. СПб., 1912. — Переписка, под ред. и с примеч. В. И. Саитова. Т. 3. СПб., 1911. — Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. 9—15. СПб., 1909—1911 г.», была опубликована в «Современнике» (1912. № 8. С. 305—312).

8

Б. А. Садовской — Е. А. Ляцкому
2 июля 1912 г., с. Щербинка Нижегородской губ.

Дорогой
Евгений Александрович!

Возвращаю Вам при сем просмотренную мною корректуру «Прозы Фета»¹. Я получил Ваше письмо и сердечно благодарю Вас за доброе ко мне отношение, во взаимности которого уверять Вас считаю лишним. О трех месяцах совместной работы я унес самое приятное воспоминание².

Завтра на пароходе выезжаю на Кавказ, откуда не замедлю при-слать Вам мой адрес. Во всяком случае, можете пока писать так: Пятигорск, Терской области, Почтовая Контора, *До востребования*, мне.

Очень прошу Вас сделать распоряжение о скорейшей отдаче в набор моих «Пятидесяти лебедей» и, конечно, о присылке мне корректуры³. Осенью у меня оказывается будет столько работы (по изданию рассказов и подготовке монографии о Фете для издательства «Музагет»⁴), что с книжкой стихов очень хотелось бы разделаться теперь же, т. е. в июле.

Чувствую я себя в общем хорошо, значительно поправился и успел даже загореть. Дни проводил в поле и в саду, — по хозяйству. Урожай хлебов превосходный, а яблоков <так!> в этом году совсем не будет и, пожалуй, мне не придется привезти Вам обещанного подарка.

Мой искренний привет глубокоуважаемой Вере Александровне. До свидания.

Ваш Борис Садов<ской>.

2 июля 1912.

Сельцо Щербинка, Новое тож.

Р. С. Ко мне и сюда продолжают поступать запросы, письма и даже рукописи от авторов. Я хочу напечатать в «Речи» письмо с извещением, что из членов ред<акции> «Современника» я выбыл⁵. А то не вышло бы недоразумений.

С.

¹ Очерк Садовского «Проза Фета» был опубликован в «Современнике» (1912. № 7. С. 351–358).

² В издательстве «Мусагет» вышел первый сборник историко-литературных статей Садовского «Русская Камена» (М., 1910), составленный из восьми очерков о поэтах XVIII–XIX в.; один из лучших очерков, завершающих книгу, был посвящен Фету.

³ Речь идет о книге, вышедшей в начале 1913 г.: Пятьдесят лебедей: Стихотворения Бориса Садовского. 1909–1911. СПб.: Огни, 1913. [2], 97, [4] с.

⁴ Имелся в виду, вероятно, сборник «Адмиралтейская игла. Рассказы», вышедший позже (Пб., 1915). Под «монографией» подразумевалась рукопись «А. А. Фет. Жизнь и творения. С приложением хронологической канвы», предназначенная для издательства «Мусагет». Подробнее об этом несостоявшемся издании см. вступит. статью.

⁵ 31 июля 1912 г. Садовской писал по этому поводу Ремизову: ответил Ляцкому «невзначай, что, т. к., мол, меня все считают за редактора и рукописи мне продолжают посылать, то не сделать ли мне объявление в «Речи», что я больше не редактор?» (см. Приложение).

9

Б. А. Садовской – Е. А. Ляцкому

4 июля 1912 г., Нижний Новгород

Еду на «И. А. Гончарове» и естественно вспоминаю о Евг. Ляцком¹. Вчера отослал Вам письмо и корректуру². Всего лучшего.

Б. Садовской.

4 июля 1912.

Нижний.

Открытое письмо; адрес: С.-Петербург

Е<го> В<ысокоблагородию> Г. Евгению Александровичу Ляцкому.

Садовая, 48,
Ред. «Современника».

Почт. штемпель: Казань. 5.7.12.

На об. фотография: Пароход «Гончаров» «О-ва Самолет»³.

В правом нижнем углу: В. Мизеровский⁴.

- ¹ Ляцкий посвятил творчеству Гончарова несколько литературно-критических очерков: 1) И. А. Гончаров: Критические очерки (СПб., 1904); 2) Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки (2-е изд.; СПб.: Огни, 1912).
- ² Речь идет о статье Садовского «Проза Фета. Очерк» (Современник. 1912. Кн. 7. С. 351—358); под названием «Фет-прозаик» вошла в сборник: *Садовской Б.* Ледоход. Статьи и заметки. Пг., 1916.
- ³ Пароход «И. А. Гончаров» был построен на заводе в Сормово в 1896 г. для пароходного общества «Самолет», пассажироместимость 500 чел.; списан в 1962 г.
- ⁴ *Мизеровский Вячеслав Васильевич* (1870—1926), известный фотограф, уроженец Ярославской губ. Многочисленные виды Волги и приволжских городов с его фотографий были выпущены на почтовых открытках.

10

*Е. А. Ляцкий — Б. А. Садовскому
6 июля 1912 г., Санкт-Петербург*

РЕДАКЦИЯ
Журнала
«СОВРЕМЕННОСТИ».
Садовая 48.
Телефон № 555—94

СПБ. 6.VII.1912.

Дорогой
Борис Александрович,

Благодарю за Ваше любезное письмо¹ и от души желаю Вам скорее поправиться.

Просил бы Вас не делать никаких заявлений в «Речи»². Это будет принято, как демонстрация и лишает нас возможности работать вместе в «Современнике». О степени Вашей близости к журналу после того, как Вы согласились остаться «ближайшим сотрудником», будем судить мы только двое, а выступление Ваше в «Речи» может вызвать

толки, столь же нежелательные для Вас, как и для меня, желающего сохранить Ваше сотрудничество.

Это лишнее, бросьте, а рукописи, снабжая их, при желании, Вашим заключением, направляйте прямо на мое имя. И баста. Яблоки Вы можете привезти не в этом, так в след<ующем> году, а яблока раздора не нужно.

В числе Ваших работ «на осень» Вы не упоминаете об Языкове³. Это случайность? Позволю себе напомнить Вам, что обещанная Вами работа об Языкове находится в теснейшей связи с решимостью «Огней» выступить на путь издания современных поэтов⁴.

Духота, пыль, асфальт, корректуры... Все, от чего Вы бежали, а я могу только мечтать, и мечтаю... о Капри⁵.

Но когда? Боги ведают...

Пишите мне на адрес редакции, там будут знать мой адрес заграничный.

Крепко жму Вашу руку.

Ваш Евг. Ляцкий.

На бланке редакции журнала «Современник».

¹ Речь идет о письме Садовского от 2 июля 1912 г.

² В письме, на которое отвечает Ляцкий, говорилось: «Я хочу напечатать в “Речи” письмо с извещением, что из членов ред<акции> “Современника” я выбыл» (см. письмо 8).

³ Речь идет об очерке «Н. М. Языков (Очерк жизни и творчества)», опубликованном позже в альманахе «Петроградские вечера» (Пг., 1914. С. 221—231). Очерк вошел также в сборник «Ледоход» (1916).

⁴ Отдельных изданий «современных поэтов» в «Огнях» не последовало. Вероятно, замысел Садовского издавать в «Огнях» модернистскую поэзию в какой-то мере оказал влияние и реализовался в сборнике «Восемьдесят восемь современных стихотворений», составителем которого выступила З. Н. Гиппиус (Пг.: Огни, 1917); в состав сборника вошли стихотворения самой Гиппиус, Д. Мережковского, В. Брюсова, А. Блока, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, А. Ахматовой, А. Белого, И. Анненского, И. Северянина, К. Случевского и др.; поэзия Садовского в сборнике не представлена.

⁵ Ляцкий и издатель Певин ездили в сентябре на Капри вести переговоры об участии Горького в реорганизации «Современника» (см.: *Муратова К. Д.* М. Горький на Капри. 1911—1913. Л., 1971. С. 23—24, 30; см. также: Горький и журнал «Современник». Переписка с Е. А. Ляцким. С. 486—573).

11

Б. А. Садовской — Е. А. Ляцкому
19 июля 1912 г., Пятигорск

Дорогой
Евгений Александрович!

В связи с последним Вашим письмом¹ я много раздумывал о моем теперешнем положении в «Совр<еменнике>». Даже выражаясь мягко, не могу его назвать иначе, как нелепым. Ведь все литераторы продолжают считать меня редактором литерат<урного> отдела, знают про то и в публике, — так за что же на меня будут падать могущие возникнуть непоследовательности и ошибки редакции («И Гомер ошибался»)? И чего ради быть мне козлом отпущения чужих грехов? Конечно, в создавшемся положении я и сам виноват: сбитый с толку данным мне от Вас титулом «редактора» я не видел своей роли подручного, следующего чужим директивам. Но все это дела не меняет. Как бы то ни было, перед литераторами и публикой я обязан выяснить положение свое, а потому оставляю за собою право сделать заявление в газетах, когда найду это своевременным и нужным². Никакой³ «демонстрации» я в этом своем намерении не вижу, а «толков» не боюсь, потому что считаю себя совершенно правым. Что же касается того, чтобы мне расстаться с «Современником», то... fiat justitia, pereat mundus!⁴ Думая, однако, что в случае нежелательных для меня при этом осложнений и слухов, мои друзья — «декаденты» не откажут мне в своем третейском посредничестве⁴.

Замечание Ваше касательно Языкова меня удивило. Я потому не упомянул об этой работе, что она и без разговоров подразумевалась. Данное слово я всегда держу, недоверия пока ни от кого не заслужил, и Вы, может быть, даже припомните, что мною начаты были подготовительные работы в Публичной библиотеке. Смею думать также, что ценность предстоящего мне труда высоко превосходит стоимость издания моих стихов, которую г. Лазарев⁵ определял в 100 с чем-то руб. Впрочем, если хотите, это недоразумение мы можем уладить легко и просто: Вы возвратите мне мою рукопись, а я при себе оставляю статью и начатые изыскания по Языкову.

Вы, вероятно, уже покинули или скоро покидаете скучный Петербург для волшебного Капри⁶. А я пью воды и подчиняюсь строгому ре-

¹ Вместо густо зачеркнутого.

жиму, впрочем, кажется, поправляюсь и чувствую себя лучше. Желаю Вам приятно и плодотворно путешествовать, и отдохнуть для новых трудов. Кланяйтесь^а Горькому от «земляка»⁷.

Крепко жму Вашу руку. За помарки простите.

Ваш Борис Садо<вской>.

Адр<ес> до 25 авг<уста> Пятигорск, Терской обл., д. Эрастова, № 6, Дворянская ул. С 1-го сент<ября>: Нижний-Новгород, Тихоновская, с. д. № 27.

¹ См. письмо 10.

² Заявление Садовского о выходе из «Современника» в «Речи» напечатано не было. См. вступит. статью.

³ Изречение «Fiat justitia, pereat mundus!» (Да свершится справедливость, хоть и погибнет мир! — *лат.*) приписывается Адриану VI, папе Римскому, употребившему его в 1522–1523 гг. в ответ на предложение помиловать знатного аристократа, обвиняемого в убийстве.

⁴ Речь идет о Ремизове и Блоке (см. вступит. статью).

⁵ Лицо неустановленное.

⁶ См. примеч. 5 к письму 10.

⁷ Горький, как и Садовской, был родом из Нижнего Новгорода. 15 декабря 1910 г. Горький писал Амфитеатрову с Капри: «Есть у меня и еще земляк в поэтах Борис Садовской, он же Лев Пущин, а вернее — Поросянок выпущен» (Горький и журнал «Современник». Переписка с А. В. Амфитеатровым. С. 247). Садовскому принадлежат воспоминания «Горький в Нижнем» (Звезда. 1941. № 6; перепечатано: М. Горький в воспоминаниях нижегородцев. Горький, 1968. С. 262–269).

12

Б. А. Садовской — Е. А. Ляцкому
12 сентября 1912 г., с. Щербинка Нижегородской губ.

Дорогой
Евгений Александрович!

Опечалили Вы меня. Неужели в моем письме могли Вам показаться какие-то «угрозы» и чуть ли не шантаж? Правда, я писал Вам с Кавказа, больной, на диете (помните мои петербургские болести: оказалось,

^а Вместо густо зачеркнутого.

что я был опасно³ болен), при вконец расстроенных нервах, но единственной целью моей было: выяснить свое положение в журнале. Всякие злые умыслы с моей стороны по отношению к Вам были бы черной неблагодарностью. Итак, простите и не сердитесь.

Неправильно истолкован Вами и общий смысл моего письма. Я не добиваюсь возвращения в «Современник» и на предложение Ваше занять прежнее место отвечаю глубокою благодарностью и решительным отказом. Кратковременный опыт убедил меня, что редакторскими способностями меня Бог обидел. Перед моим отъездом, в июне, Вы предлагали мне вести в «Современнике» ежемесячные обзоры. Дорогой Евгений Александрович! боюсь, что и тут у нас ничего не выйдет. Ведь я всего только скромный художник, а «Современник» потребует от меня общественных и политических тем. Где уж мне примерять на себя доспехи Михайловского?¹

Вам вот понравилась моя «Трагедия Лермонтова» (благодарю за лестный отзыв)², а ведь В. В. Водовозов, наверное, совсем другого мнения. Пари держу, что он в ней усмотрел (если прочел) призыв к реставрации крепостного права³.

Но, конечно, пока Вы лично стоите во главе «Современника», я буду считать за удовольствие и честь сотрудничать в нем — стихами, прозой, статьями, рецензиями и чем хотите. Только, лучше всего, заказывайте мне работу сами. Когда понадобится что-нибудь, напишите и я приготовлю к сроку⁴.

А в Вашем письме одно место меня задело: это замечание о «Сухарях». Что я к своим обязанностям относился «внешним образом, словно отбывая повинность», это все правда и против этого я не спорю, но все рукописи я прочитывал целиком. Вот Вам содержание «Сухарей»: Сухарь — лентяй-мужик, вечно спит; одного сына взяли у него на войну, другого развивает учитель, девка — дочь рождает «байструка», мужик — политик (Фома, кажется) читает односельчанам газеты и умирает в чахотке, мечтая о Ташкенте; далее описывается 1905 год, — действия нет, но характеры запоминаются. Главы же я не проставил не из лениности, а из уважения к почтенной авторше: в этом виделось мне нарушение писательских прав⁵.

В заключение, позвольте еще раз от всей души поблагодарить Вас за всегдашнее доброе ко мне отношение. Надеюсь, что черная кошка, забегавшая было по страницам наших писем, ныне исчезла без следа.

¹ *Вместо зачеркнутого*: очень

Прошу Вас принять и передать мой сердечный привет глубокоуважаемой Вере Александровне, а меня числить по-прежнему в рядах искреннейших доброжелателей Ваших.

Крепко жму Вашу руку,
Ваш Бор<ис> Садовск<ой>.

12 сент<ября> 1912.

Щ<ербинка>.

(см. на обороте).

Адрес мой до 1 ноября нижегородский. Тихоновская, собств<енный> д. № 27.

Р. S. Да! Об «Огнях». Благодарю Вас за книгу⁶. Вам я отработаю свой долг в ноябре. Если Вы гарантируете мне 100 р. месячного⁴ заработка (хоть в тех же «Огнях»), я Вам в один месяц приготовлю Языков⁷. Только ответьте мне не позднее 1-го ноября.

¹ Михайловский Николай Константинович (1842–1904), публицист-народник, социолог, литературовед, критик и переводчик; теоретик народничества; в литературной критике продолжал направление Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. В рецензии на «Отклики» Н. К. Михайловского (т. 1–2; СПб., 1904) Садовской писал: «Полемиические приемы Михайловского несложны. Кроме дешевого и грубоватого зубоскальства – прямого наследия журналистики шестидесятых годов <...> – у него заметна склонность к ядовитым и не совсем скромным намекам»; он «с нескрываемым презрением и ненавистью писал о стихах помещика Фета»; он «брался судить таких гениальных поэтов, как Фет, с точки зрения “общественной пользы”»; бегло «великий поэт был “разделан” с беспощадною свирепостью, «и не столько за стихи, сколько за “отсталость” своих политических и литературных взглядов»; Фет – «o sancta simplicitas (о святая простота! лат. – С. И.) – оказывается, потому только писал об “исцелении от муки”, что у него не было другой более подходящей рифмы к слову “звуки”» (цит. по: Критика русского символизма: В 2 т. / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. Н. А. Богомолова. М., 2002. Т. 1. С. 370–371; впервые: Весы. 1904. № 11).

² Печатный отзыв Ляцкого о статье Садовского «Трагедия Лермонтова» (Русская мысль. 1912. № 7) нам неизвестен. Позже статья была перепечатана в кн.: Иллюстрированное полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова / Под ред. В. Каллаша. М., 1914. Т. 3. С. 33–48.

^a Вписано сверху.

- ³ *Водовозов Василий Васильевич* (1864–1933), публицист, юрист; член редакции «Современника» (1911–1913), автор статей на политические и социально-экономические темы; руководил социально-политическим отделом журнала.
- ⁴ После выхода из состава редакции Садовской продолжил сотрудничество в «Современнике», опубликовав там рассказ «Неврастеники (Повесть недавних дней)» (1914. № 11. С. 8–29) и статью «Конец акмеизма» (1914. № 13–15).
- ⁵ О повести «Сухари» беллетристки, участницы революционного движения *Дмитриевой Валентины Ионовны* (в замуж. Ершова; 1859–1947) Ляцкий писал Горькому 23 декабря 1912 г.: «...в январе выйдет повесть Дмитриевой “Сухари”, добродетельная, как все, что пишет Дмитриева. Повесть эта была принята нами еще в июле» (Горький и журнал «Современник». Переписка с Е. А. Ляцким. С. 547); отд. изд.: *Дмитриева В. И.* Повести и рассказы: [В 3 т.]. Пг., 1916. Т. 2. В. И. Дмитриева – автор повестей: «В разные стороны» (1883), «Доброволец» (1889), «Весенние иллюзии» (1894), «Не по правде» (1895), «Пчелы жужжат» (1903). С конца 1870-х гг. входила в группу, связанную с «Народной волей»; в 1880 г. содержалась в Петропавловской крепости; в 1901 г. эмигрировала, сотрудничала в «Революционной России». Садовской вспоминал, что конфликт с Ляцким и последующий уход из журнала был связан с работой над этой повестью: «Одна престарелая народница прислала в редакцию роман, не помню “Сухари” или “Крендели”, около пуда весом. Дутик предложил мне разбить это чудовище на главы. Я отказался и получил предложение “отдохнуть”» (*Записки*. С. 172).
- ⁶ Речь идет о книге, вышедшей в начале 1913 г.: Пятьдесят лебедей: Стихотворения Бориса Садовского. 1909–1911. СПб.: Огни, 1913.
- ⁷ Статья Садовского «Н. М. Языков (Очерк жизни и творчества)» была опубликована позже в альманахе «Петроградские вечера» (Пг., 1914. С. 221–231). Очерк вошел также в сборник «Ледоход» (Пг., 1916).

13

Е. А. Ляцкий – Б. А. Садовскому
11 октября 1912 г., Санкт-Петербург

11.X.<1>912

Дорогой Борис Александрович, только что получил Ваше доброе и милое письмо¹. Дружески, по-братски обнимаю Вас за него. Вы не поверите, как мне было тяжело сознавать, что у Вас на душе что-либо

тяжелое против меня. От письма Вашего повеяло на меня теплом чуткой и искренней души.

Приезжайте. 100 р. будет Вам от «Огней». Я только на днях вернулся из заграницы², пот<ому> письмо Ваше залежалось у В. В. Водовоз<ова>. Последний — дивитесь! — *хвалит* Вашу статью о Лермонтове³.

Весь Ваш Евг. Ляцкий.

Вера Ал<ександровна> Вам кланяется⁴.

Открытое письмо; адрес:

Е<го> В<ысокоблагородию> Борису Александровичу Садовскому
Тихвинская (*ошибочно вместо: Тихоновская*) ул., д. 27
Нижний-Новгород

Почт. штемпели: С. Петербург. 13.10.12; Нижний Новгород. 15.10.12.

¹ См. письмо 12.

² О цели своей поездки за границу Ляцкий сообщал А. Белому 11 (24) октября 1912 г.: «Лето вышло у меня необыкновенное: по делам журнала пришлось объехать чуть не всю Европу» (Андрей Белый. Письма к Е. А. Ляцкому. С. 228).

³ Печатный отзыв В. В. Водовозова о статье Садовского «Трагедия Лермонтова» нам неизвестен.

⁴ Приписка в верхней части письма.

14

Е. А. Ляцкий — Б. А. Садовскому
После 20 декабря 1912 г., Санкт-Петербург

Милостивый государь
Борис Александрович.

П. Е. Щеголев¹ передал мне, как товарищу по редакции, письмо А. А. Блока, где последний, мотивируя свой отказ от сотрудничества в «Современнике», выразился так: «Главная тому причина — отношение Ляцкого к Садовскому, с которым мы — приятели»².

После нашего обмена письмами и Вашего посещения я был убежден, что все поводы к Вашему неудовольствию мною устранены, и Вы продолжаете относиться ко мне с тем же чувством, если не дружелю-

бия, то корректности, основанной на взаимном уважении, которое было между нами во время нашей совместной работы в «Современнике». Затем, после последнего нашего свидания, ничего не подозревая, я говорил с Вами по телефону, причем было выяснено, что пропуск Вашего имени, как и имени Блока, был делом случайным³, и что Вы в ближайшем будущем дадите «Современнику» какую-либо Вашу работу.

Остается предположить, таким образом, что за последнее время с моей стороны последовали какие-либо действия, которые дали повод Вашему приятелю признать несовместимым свое сотрудничество со мной в одном журнале. В таком случае я прошу Вас сообщить мне, какие обстоятельства с моей стороны дали Вам основание изобразить мое «отношение» к Вам в столь, по-видимому, резко-неблагоприятном свете. Заранее выражаю готовность ответственность за это свое отношение к Вам способом, Вами уже предпринятым в одном из Ваших писем, т. е. перед судом чести⁴. Мои личные впечатления от знакомства с Вами были таковы, что я никак не хочу допустить мысли, что здесь крылось что-либо иное, кроме недоразумения, которое только одни Вы и можете выяснить.

Останавливаюсь еще на одном предположении.

Не кроется ли это недоразумение в Вашем отношении к «Огням»? Но и здесь «Огни» исполнили свое обязательство по напечатанию Вашей книги⁵, тогда как Вы уклонились от исполнения своего, несмотря на то что первое было обусловлено вторым, и что все Ваши условия были «Огнями» приняты⁶.

Позвольте поэтому воспользоваться случаем довести до Вашего сведения от имени «Огней», что «Огни»⁵ освобождают Вас от всяких обязательств по Вашей с ними деятельности и, во избежание всяких недоразумений в будущем, могут при Вашем желании, заявленном мне, передать в Ваше распоряжение все имеющиеся на их складе экземпляры Вашей книги.

В ожидании Вашего ответа прошу Вас, милостивый государь, принять уверение в совершенном уважении и готовности к услугам.

Черновик и машинописная копия, на л. 4 об. помета синим карандашом: Садовскому.

^а *Вместо зачеркнутого*: все экземпляры «Пятидесяти лебедей» (за исключением нескольких проданных) могут быть, во избежание всяких недоразумений в будущем [в целях прекращения]

- ¹ Щеголев Павел Елисеевич (1877—1931), историк, филолог, пушкинист, публицист, историк освободительного движения; редактор-издатель первого в России легального журнала «Былое» (1906—1907, 1917—1926) и «Минувшие годы» (1908). Автор многочисленных исследований, построенных на архивных материалах, о Радищеве, Грибоедове, Пушкине. 12 декабря 1912 г. Ляцкий писал В. Я. Богучарскому, журналисту-народнику, историку революционного движения в России: «В декабре к нам вступил П. Е. Щеголев, и редакция наша таким образом конструировалась из лиц, Вам хорошо известных» (РГАЛИ. Ф. 1696. Оп. 1. № 133. Л. 2).
- ² Речь идет о письме Блока к Щеголеву от 20 декабря 1912 г. (ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 5. № 42. Л. 1). См. вступит. статью.
- ³ В объявлении о подписке на «Современник» на 1913 г. сообщалось: «"Современник", ежемесячный внепартийный, прогрессивный журнал литературы, истории литературы, науки, истории искусства, общественной жизни и политики, издаваемый при постоянном участии А. В. Амфитеатрова (общественная сатира), В. Я. Богучарского (история), В. В. Водовозова (социально-политический отдел), Максима Горького (художественная литература), Е. А. Ляцкого и П. Е. Щеголева (история литературы)», а также в списке объявлено имя Г. В. Плеханова, В. В. Вересаева; в составе сотрудников: А. Блок, И. А. Бунин, М. О. Гершензон, А. В. Луначарский, А. М. Ремизов, Н. К. Пиксанов, а также Садовской (см.: Современник. 1912. № 12).
- ⁴ О «суде чести» см. письмо 11.
- ⁵ Пятьдесят лебедей: Стихотворения Бориса Садовского. 1909—1911. СПб.: Огни, 1913. Горький просил Ляцкого в письме с Капри от 25 октября 1912 г. прислать ему книгу, получив которую, отозвался о ней в письме от декабря, не ранее 13 (26) 1912 г.: «Восхищаюсь изяществом изданий "Огней", хотя "Лебеди" Садовского — просто щеглята и поют с чужого голоса» (Горький и журнал «Современник». Переписка с Е. А. Ляцким. С. 544; см. также С. 538).
- ⁶ Об «условиях» сотрудничества Садовского в «Современнике» см. вступит. статью.

15

*Б. А. Садовской — Е. А. Ляцкому
15 января 1913 г., Санкт-Петербург*

РЕДАКЦИЯ ГАЗЕТЫ
«РУССКАЯ МОЛВА»¹
С.-Петербург,
Троицкая ул., д. 15—17.
Телефон № 121-44.
Адрес для телегр.:
Петербург — «Русмолва».

СПб., 15 января 1913 года.

Милостивый государь
Евгений Александрович!

Я против Вас не имею ничего, хотя причины к неудовольствию у меня были, и Вы не можете отрицать, что к тому имелись веские основания. Перед отъездом из Петербурга в июне я сообщил об обстоятельствах, сопровождавших мой уход из «Современника», А. М. Ремизову² и А. А. Блоку³. И если я сам впоследствии в переписке с Вами счел «инцидент» исчерпанным, то Блоку я не могу запретить иметь особое мнение по сему вопросу.

Никаких враждебных «действий» с Вашей стороны я не замечал и Ваше отношение ко мне не могу признать «неблагоприятным».

Что до «Огней», то не касаясь причин, вынудивших меня отказаться от моего «обязательства», настоящим письмом я заявляю, что отказываюсь от всяких прав на мою книгу, а равно и на могущий получиться доход с нее, и передаю ее в полную собственность издательства⁴.

Надеюсь, что теперь все «недоразумения» устранены и что официальная переписка на этом может закончиться.

Всегда готовый к услугам
Борис Садовской.

Р. S. Пропуск моего имени в объявлениях «Современника» я никак не могу признать случайным, как не случайно было и то, что приглашение на «редакционное совещание», посланное Блоку, не было послано мне. Но я не возражаю, что это могло случиться без Вашего ведома.

На бланке редакции газеты «Русская молва».

Фрагмент письма опубли.: Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 409.

- ¹ Садовской состоял сотрудником петербургской газеты «Русская молва» с 9 декабря 1912 г. по 9 января 1913 г.
- ² См. ниже письмо Садовского к Ремизову от 31 июля 1912 г. (*Приложение*).
- ³ Вероятно, Садовской лично рассказывал Блоку об обстоятельствах своего ухода из «Современника». В письме к Блоку от 19 июня 1912 г. Садовской, не вдаваясь в детали, пишет о коварстве Ляцкого, в сравнении с которым двуличный Азеф, служивший одновременно тайным полицейским агентом и главой террористической организации, «может показаться маркизом Позой» (цит. по: *Изумрудов Ю. А.* «В память наших десятилетних, не омраченных ничем дружеских отношений...». С. 52). Маркиз Поза — действующее лицо оперы Дж. Верди «Дон Карлос», простодушный идеалист.
- ⁴ Речь идет о книге Садовского, вышедшей в начале 1913 г.: Пятьдесят лебедей: Стихотворения Бориса Садовского. 1909–1911. СПб.: Огни, 1913.

ПРИЛОЖЕНИЕ

*Б. А. Садовской — А. М. Ремизову
31 июля 1912 г., Пятигорск*

Дорогой Алексей Михайлович!

Пишу Вам из Пятигорска, знаменитого жарким климатом и тем, что здесь убит Лермонтов. Живу в доме «Протоиерея Василия Эрастова», как значится на воротах: этот о. протоиерей, скончавшийся 8 лет назад, стяжал известность отказом отпевать Лермонтова¹.

После Вашего отъезда я нервно занемог, съездил ненадолго в деревню и сюда прибыл 9-го июля. Усиленно водолечусь и чувствую себя лучше.

«Дутик»² выставил-таки меня из «Современника» и проделал свой шулерский вольт довольно чисто. Сперва начал метать петли, лгать, выдумывать небывальщину, бабушку путать, мать забывать. Но всё предательски и из-за угла. Побоялся, напр<имер> при мне отложить мою статью о Пушкине, а как я уехал, тотчас вынул ее из набора и через неделю VI книжка вышла без Пушкина³. Ко мне подъезжал всяко. Говорил, что я не рожден быть редактором, утомился и лучше мне подольше отдохнуть и вернуться на должность секретаря, а через два дня о секретарстве помину не было, предложено же было мне пи-

сать ежемесячно «Литерат<урные> обзоры» в лист (это за 100-то целковых — excusez du reu!⁴). Предложения свои Ляцкий высказывал с оговорками и с опаской, но, видя, что я на все равнодушно соглашаюсь и сам ставлю точки на<д> i, ободрился и стал очень мил и весел. До того обрадовался, что разделка вышла дешевая и без скандала, что в деревню мне прислал от избытка чувств зачем-то письмо с благодарностями, похвалой за хорошее поведение, комплиментами, но уже и с легким трепаньем по плечу. В ответ получил невзначай, что т. к., мол, меня все считают за редактора и рукописи мне продолжают присылать, то не сделать ли мне объявление в «Речи», что я больше не редактор? Адрес я дал до востребования на Пятигорск. Приехав сюда, присягнуть был готов, что письмо уж лежит на почте. Так и вышло. Ну, и перепугался же он, сердечный! Прибег к последнему средству: в деликатнейшей форме дал понять, что объявлением своим я лишу его высокого удовольствия считать меня сотрудником «Совр<еменника>». В своем ответе я, оставляя за собой право на объявление (вернее, «разъяснение»), высказал уверенность, что в крайнем случае, я надеюсь на «третейское посредничество» со стороны «декадентов». Это мое письмо, хотя осталось без ответа, но последствия имело самые решительные (вроде горькой воды Франца-Иосифа⁵), о чем сужу по косвенным сведениям из П<етер>б<ур>га.

Всю эту глупую историю я рассказываю Вам больше для курьезу. Никакими газетными заявлениями я конечно не стану действовать. На «Совр<еменник>» как на журнал я давно уж махнул рукой, в редакторы не пойду никуда, хоть золотом меня осып, а сейчас дурачусь с Ляцким почти из любопытства. Из письма моего секрета не делаю, но хотел бы, чтобы узнал его содержание А. А. Блок, которому, при случае, все это Вы и расскажите⁶. Возмущает же меня во всем этом то, что этот пошляк хотел сыграть на моем имени, как на биржевой бумаге. С подобным жуликом я в литературе встречаюсь впервые. Угрозой «пропечатать» я его держу в руках и вот тут-то я бы и хотел знать Ваше мнение, как мне поступить *вообще*. В самом деле, не предать ли этого спекулятора гражданской казни в виде конкретного заявления в газетах? А впрочем, мне все равно, Бог с ним!

Теперь мы вряд ли скоро увидимся и, пожалуй, мне опять так и удастся привезти Вам ярмарочных пряников и коврижек. На зиму думаю зарыться в деревне и даже в Москву наезжать лишь на краткий срок. Надоели вообще города, а о П<етер>б<ур>ге подумать не могу без отвращения.

Мой самый сердечный привет Серафиме Павловне⁷. Воспоминание о вас обоих облекается для меня в вещественную форму, когда я появляю галстук Серафимы Павловны на знаменитые парижские воротнички.

До свидания, дорогой Алексей Михайлович: простите за длинное письмо.

Ваш Борис Садовской.

31 июля
1912.

Пятигорск, Терской области, Дворянская ул., д. Эрастова, № 6.

С 12-го августа: Нижний Новгород, Тихоновская, с<обственный> д<ом> № 27.

Р. S. Кланяйтесь Ал<ексан>дру Мих<айлович>. Попросите его наведаться в «Совр<еменник>», и ежели там лежит для меня «К. Леонтьев», попросите переправить его в Нижний. Лучше пусть сам Ал<ексан>др Мих<айлович> отправит, — расходы возмещу тотчас. И впредь чтобы о. Фудель мне Леонтьева посылал в Нижний⁸. Пожалуйста.

С<адовской>.

Р. P. S. Как подвигается «Дубоножие»⁹?

Письмо Б. А. Садовского к А. М. Ремизову печатается по подлиннику: *ОР РНБ*. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 193. Л. 8—11. Фрагмент письма опублик. Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898—1921) // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 401.

¹ Садовской вспоминал: «В Пятигорске я жил на Дворянской улице в доме Николая Васильевича Эрастова; покойный отец его, протоиерей, известен был тем, что отказался отпевать Лермонтова. Хозяин, старый холостяк-хлопотун в очках и в картузе с огромным козырьком, знал многих современников поэта» (*Записки*. С. 172).

² Прозвище Ляцкого. См. вступит. ст.

³ Речь идет о статье-рецензии Садовского, посвященной трем пушкинским изданиям: Памятник рукотворный. Сочинения Пушкина. изд. имп. Академии наук. Т. 3. СПб., 1912. — Переписка, под ред. и с примеч. В. И. Сайтова. Т. 3. СПб., 1911. — Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. 9—15. СПб., 1909—1911 г. (Современник. 1912. № 8. С. 305—312).

⁴ извините, что так мало! (*франц.*).

⁵ В начале XX в. в Европе было широко распространено применение венгерской горькой минеральной воды «Франц-Иосиф», обладавшей слабительным действием.

- ⁶ Ремизов ответил Садовскому 8 августа 1912 г.: «Очень огорчило нас письмо Ваше: как так, и больше не хотите знать нашего Петербурга! И чай пить к нам не придете! Дутику сделаю внушение при первой встрече, напугаю его чем-нибудь. А рассказов ему больше от меня не дожидаться. Блок в деревне. Вернется — расскажу ему, думаю, и Блок также поступит. Был у нас вчера Александр Александрович, сидели с ним и о Вас вспоминали» (РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 5; фрагмент письма опубл.: Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898—1921) // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 400). См. также письмо Блока к Щеголеву от 20 декабря 1912 г., приведенное во вступит. статье.
- ⁷ *Серафима Павловна Ремизова-Довгелло* (1876—1943), палеограф, общественный деятель; жена Ремизова, которой писатель посвящал почти все свои произведения (подробнее см.: *Жернова Н. С.* Пламенная Серафима: Правда и вымысел о С. П. Ремизовой-Довгелло // Вестник Брянского гос. ун-та. 2017. № 4 (34). С. 190—198).
- ⁸ Вероятно, речь идет об *Александре Михайловиче Коноплянцеве* (1875 — после 1939), публицисте, библиотекаре Политехнического музея в Москве, биографе К. Н. Леонтьева, одном из составителей литературного сборника «Памяти К. Н. Леонтьева, † 1891» (СПб., 1911), в котором он поместил подробную биографию писателя. Ремизов познакомил Садовского с Коноплянцевым в 1911 г. 28 августа 1912 г. Коноплянец извещал Садовского: «Фудель прислал мне на днях четыре тома беллетристики Леонтьева для Вас. Скоро их Вам вышлю. Обязательно поместите где-н<ибудь> (в “Русс<кой> мысли”, “Заветах” и др.) статью о Леонтьеве, гл<авным> обр<а-зом> <о> его романах и повестях. Это необходимо как в отношении и самого Леонтьева, так чтобы и оправдать в глазах Фуделя тот отзыв о Вас, какой я ему дал» (РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 6; цит. по: К. Н. Леонтьев: Pro et contra: личность и творчество К. Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей, 1891—1917 гг.: антология: [в 2 кн.]. СПб., 1995. Кн. 1. С. 430—431). *Иосиф (Осип) Иванович Фудель* (1864—1918), православный священник, церковный писатель, публицист, ученик, близкий друг и первый издатель сочинений Леонтьева.
- ⁹ В письме к Садовскому от 8 августа 1912 г. Ремизов отвечал на данный вопрос: «„Дубоножие“ писалось все лето и теперь кончилось. Буду переписывать» (РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 5). Название одной из глав (гл. 4) повести Ремизова «Пятая язва» (впервые: Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 18. СПб., 1912. С. 109—201). См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. М., 2001. Т. 4: Плачужная канава. С. 211—278; 511—525 (коммент. А. М. Грачевой).

**А. М. РЕМИЗОВ В ГАЗЕТЕ «БИРЖЕВЫЕ ВЕДОМОСТИ»:
ПИСЬМА А. М. РЕМИЗОВА К М. М. ГАККЕБУШУ,
В. А. БОНДИ И А. Л. ВОЛЫНСКОМУ (1911—1917)**

*Вступительная статья, подготовка текста
и примечания А. С. Александрова*

В настоящей публикации представлены письма Алексея Михайловича Ремизова (1877—1957) к редакторам газеты «Биржевые ведомости» (и приложениям «Огонек» и «Новое слово») М. М. Гаккебушу, В. А. Бонди и А. Л. Волынскому. Сугубо деловой характер публикуемых эпистолярных материалов не исключает их историко-литературной значимости, поскольку исследование связей писателей-модернистов с массовой периодической печатью — тема, до сих являющаяся практически не исследованной, актуальность изучения которой была подчеркнута в монографии Н. А. Богомолова¹. Востребованность данного эпистолярного корпуса, восполняющего существенную лауну в истории литературного процесса 1910-х годов, возрастает на фоне собрания сочинений А. М. Ремизова, подготовка очередных томов которого ведется в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) в настоящее время².

Взаимоотношения Ремизова с редакцией «Биржевых ведомостей» в разных аспектах уже рассматривались историками литературы в статьях и публикациях, посвященных жизни и творчеству писателя. При этом, как правило, акцент смещен в сторону освещения известного литературного скандала — публикации в «Биржевых ведомостях» 16 июня 1909 года письма в редакцию с обвинением писателя в плагиате³. Дан-

¹ См.: Богомолов Н. А. Печать русского символизма: краткий очерк. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. С. 81.

² Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. Т. 1—10. М., 2000—2002; Т. 11—15. СПб., 2015—2018 (продолжающееся изд.).

³ Миров Мих. Писатель или списыватель? (Письмо в редакцию) // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1909. 16 июня. № 11160. С. 5—6.

ный эпизод обстоятельно проанализирован, при этом выдвинуты несколько точек зрения на возможное авторство письма⁴.

Не останавливаясь подробно на деталях литературного скандала, отметим только, что репутация Ремизова, пострадавшая от публичного обвинения, в скором времени была восстановлена. А. А. Измайлов в фельетоне «Хрестоматия новой русской литературы» для журнала «Новое слово», являвшемся откликом на книгу Ремизова «Свет незаходимый», отмечал, что имя писателя «становится той маркой, которую каждому журналу лестно иметь на себе»⁵. Эта реплика относится к началу 1914 года — времени, когда творчество Ремизова получило достаточно широкую известность. Между тем эти слова могли быть произнесены и раньше — уже в начале 1910-х годов, когда произведения писателя активно публиковались и в повременной печати, и в элитарных символистских журналах, и в массовых периодических изданиях.

Деловые отношения Ремизова с его обидчиками — газетой «Биржевые ведомости» завязались в середине 1911 года. Своего рода медиатором между печатным органом и писателем выступил А. А. Измайлов. Сначала, в августе 1911 года, в связи с работой над книгой очерков о современных беллетристах «Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья», он обратился к Ремизову с просьбой прислать для своего издания автограф и портрет (письмо от 8 августа 1911 года)⁶. Вскоре последовало и предложение от редакции дать два рассказа: «один в Рожд^ественный №, — что-ниб^{удь} с легким сему соответствием, и не больше 500 стр^{ок} — другой, — не связывая себя никакими условностями, хотя бы и побольше, — до печатного листа (и, в крайн^{ем} сл^{учае}», и чуть побольше), — с одним соображением — интересности»⁷.

⁴ Подробнее см.: Данилова И. Литературная сказка А. М. Ремизова (1900–1920-е гг.). Helsinki, 2010. С. 99–124 (Slavica Helsingiensia. T. 39); Вахненко Е. Е. 1) А. М. Ремизов в изданиях С. М. Проппера «Биржевые ведомости» и «Огонек»: К истории сотрудничества (1907–1911) // Сибирский филологический журнал. 2016. № 4. С. 79–92; 2) А. М. Ремизов в изданиях С. М. Проппера «Биржевые ведомости» и «Огонек»: К истории сотрудничества (1912–1914) // Там же. 2017. № 2. С. 43–58; Переписка А. А. Измайлова и А. М. Ремизова (1911–1918) / Вступ. ст., публ. и комм. А. С. Александрова // А. А. Измайлов: Переписка с современниками. СПб., 2017. С. 315–327.

⁵ Измайлов А. А. Отражение богоискательства в художественной литературе: («Свет незаходимый» А. Ремизова) // Новое слово. 1914. № 2. С. 113–118.

⁶ См.: А. А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 328.

⁷ Там же. С. 332–333.

С этого момента началось активное сотрудничество Ремизова с газетой, продолжавшееся практически до ее закрытия в 1917 году. Основные переговоры о публикациях шли через Измайлова, заведующего литературно-критическим отделом «Биржевых ведомостей». В 1912 году вопросы, связанные с публикацией своих произведений, Ремизов обсуждал с редактором издания М. М. Гаккебушем, курировавшим данный процесс как в самой газете, так и в приложении к ней — журнале «Новое слово». Представленные в настоящей публикации восемь писем Ремизова к Гаккебушу, относящиеся к 1912—1913 годам, носят преимущественно деловой характер: они содержат отклики на просьбы о публикациях, вопросы об их продвижении, переговоры о выплате гонораров и пр. Из писем следует, что не все произведения Ремизова, с точки зрения редактора, соответствовали специфике газеты и журнала «Новое слово», и ряд произведений, предлагавшихся писателем для публикации, не были приняты к печати⁸. После нескольких отказов редакция рисковала потерять автора, в котором была заинтересована.

В то же время произведения Ремизова по тематике и стилистике идеально подходили для специальных номеров, приуроченных к календарным праздникам — Рождеству, Святкам, Пасхе. Как отмечает Е. В. Душечкина, «читая праздничные номера газет и журналов <...>, можно заметить, что различные издания, как будто соревнуясь друг с другом, стремятся предоставить своим читателям к празднику как можно больше качественных и как можно более разнообразных святочных рассказов»⁹. «Малая проза» Ремизова, диссонировавшая со стилистикой будничных номеров газеты, безупречно вписывалась в праздничные выпуски «Огонька». Таким образом, компромисс был найден: произведения Ремизова стали постоянно печататься в одном из самых популярных еженедельников начала XX века, редактором которого был В. А. Бонди. Деловая переписка с Гаккебушем прекратилась, и дальнейшая связь с редакцией поддерживалась через А. А. Из-

⁸ Так, например, в письме к Ремизову от 13 апреля 1912 г. Измайлов следующим образом объяснял задержку публикации: «Видел, спрашивал. Он <Гаккебуш. — А. А.> ответил, что предлагал эти вещицы Бонди для “Огонька”, т<а>к к<ак> собственно для “Нов<ого> слова” считает их не тем материалом, к<ото>рый там облюбован. Сказал, что будет просить у вас рассказа в принятом смысле. Это ведь действительно так, — “Н<овое> слово” есть журнал, к<ото>рому всего дороже содержательный интерес вещей. К тонкостям литературы тот читатель достаточно равнодушен» (Там же. С. 346).

⁹ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995. С. 199.

майлова и В. А. Бонди. В настоящей публикации представлены девять писем Ремизова 1913–1916 годов к редактору «Огонька». В дополнение к этим материалам публикуются также четыре письма Ремизова к А. Л. Волынскому, с середины 1916 года занимавшему пост редактора литературно-критического отдела газеты и отвечавшему за деловую переписку с авторами.

Сотрудничество Ремизова в газете не ограничивалось публикациями художественных произведений — писатель активно участвовал в таком заметном начинании, характерном для массовой периодической печати начала XX века, как анкеты. Его дебютным выступлением стал отклик на опрос в первом номере «Огонька» за 1912 год. Редакция еженедельника намеревалась «дать своим читателям сообщение о том, какую работою и какими замыслами заняты <...> наиболее интересные представители нашей литературы»¹⁰. Ремизов с осторожностью воспринял приглашение, но все-таки прислал ответ: «В начале 1912 г. издательство “Шиповник” выпускает VI и VII тома собрания сочинений, куда входят сказки, легенды и пьесы *действия*. Все произведения мои в этом издании выходят в новой редакции. Редактирование берет много времени. Закончив *русалью* “Лейлу” — музыка А. К. Лядова, подготавливаю новый балет, материал для которого беру из русских апокрифических сказаний. Изучая отреченные повести наши и западные легенды, остановился на *видениях* для картины из этой области. Готовлю *бытовую повесть*»¹¹.

Осенью того же года Ремизов откликнулся на анкету, где обстоятельно описал свои недавние поездки по России: встречи со «странниками Божьими», крепкими русскими людьми, «что не продадут Россию за какую копейку», жизнь в усадьбе Бобровка Тверской губернии у А. А. Рачинской, здесь же упоминается о Костроме и Ипатьевском монастыре, об увиденной там «Псалтыри Годуновской с миниатюрами работы изумительной русских мастеров наших» и т. д.¹² Фактически, ответ писателя разросся в мини-травелог, а сведения, изложенные в нем, являются на сегодняшний день важнейшим источником, позволяющим историкам литературы почерпнуть из него конкретные биографические факты, а также сопоставить их с определенными художественными замыслами, в частности, с повестью «Пятая язва»¹³.

¹⁰ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. С. 340.

¹¹ Над чем работают писатели? // Огонек. 1912. 1 (14) янв. № 1. С. 17.

¹² [Б. п.]. В литературном мире: Осенний слет // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1912. 5 сент. № 13127. С. 6.

¹³ См.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000. С. 102–105. Републикацию ответа Ремизова, помещенного в газете «Бир-

Ремизов принял также участие в опросе «Биржевых ведомостей» об отношении к самоубийству¹⁴; в анкете о бойкоте немецкой литературы в связи с начавшейся мировой войной¹⁵; вместе с другими известными писателями ответил на вопросы анкеты, посвященной критике, что разрослось в целую полемику¹⁶. Откликнулся он и на две предновогодние анкеты: анкету 1912 года «о таинственном»¹⁷ и анкету 1914 года «Отказаться ли от елки?»¹⁸.

В декабре 1912 года «Биржевые ведомости» опубликовали реплики «писателей, артистов, художников» по поводу веры в «таинственное». Ответы были предуведомлены вступлением редакции: «Рождественские святки — время по преимуществу рассказней из мира таинственного, мистического. Внося свою лепту в этот традиционный обычай, редакция и дает ниже несколько свидетельств о таинственном в жизни наших известных писателей, артистов, художников, слово которых сомнению не подлежит»¹⁹. Свои ответы прислали П. П. Г<недич>, С. А. В<енгеров>, Тэффи, И. Н. Ходотов, П. М. Н<евежин>, Ф. Сологуб, И. А. Гриневская. Ремизов представил развернутый ответ, выдержанный в форме рассказа о чудесном происшествии:

«Тот год выдался не легкий, дни — заботливы и тревожны, часы — тяжки, минуты — безумны. Поздно вечером, помню, вернулся я из

жевые ведомости», см.: А. А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 353. В газете была опубликована сокращенная версия ответа Ремизова. Автограф сохранился в архиве Ю. Г. Оксмана в РГАЛИ (Ф. 2567. Оп. 2. Ед. хр. 92. Л. 16–17), его публикацию с зафиксированной редакционной правкой см.: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 102–104.

¹⁴ «Самоубийство»: [Анкета] // Биржевые ведомости. 1912. 27 апр. (утр. вып.). № 12908. С. 6. Ответ Ремизова содержит текст легенды «Забывтые Богом» (без назв., первая публ.); То же: Новое слово. 1912. № 6. С. 9–10.

¹⁵ Русские писатели о немецком бойкоте литературы: [Анкета] // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1914. 24 авг. № 14331. С. 3.

¹⁶ Следует ли авторам отвечать критике? [Анкета] // Биржевые ведомости. 1915. Веч. вып. 6 дек. № 15254. С. 4.

¹⁷ Таинственное: Писатели и артисты о загадочном в их жизни [анкета] // Биржевые ведомости. 1912. Веч. вып. 29 дек. № 13321. С. 4.

¹⁸ Отказаться ли от елки? [Анкета] // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1914. 15 дек. № 14556. С. 4.

¹⁹ Таинственное: Писатели и артисты о загадочном в их жизни: [Анкета] // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1912. 29 дек. № 13321. С. 4.

театра, засветил свет у себя в комнате, присел к столу и думал, много о чем думал и так, не сказал бы, что минуту только что думалось, о людях думал, о книгах, о России нашей, о русском нашем и о тех, душа о ком болит... Перебивая мои мысли, заговорил кто-то, и странно, не по-русски, по-английски заговорил... это домовый наш, его голос, я сейчас же узнал. Я никогда не видал его, одно знаю, живет он в моей комнате на левом валике дивана под волчьей шкурой. Странно, такой русский и так заговорил вдруг! Но меня уж другое мучило: слово, которое повторял домовый, обидное, гнусное такое мучило меня, и я хотел резко ответить ему, но сдержался и сказал, как сказал мудрец:

— Эх, хозяин, еще хорошо, что не все ты про меня знаешь, а то и не так бы меня назвал!

Домовой замолк, ничем не отзывался. А я встал, чтобы идти из комнаты и остановился: на диване на правом валике, на козлиной шкуре вдруг поднялось что-то, так чучела серая и как будто с длинными заячьими ушами. Я нагнулся посмотреть поближе и отступил: да вовсе это не уши заячьи, это глаза торчали, глаза ушами заячьими подымались с лица над головою, и свет разгорался в них, зеленоватый, разгораясь волной, сновал. Ничего не говорил *глазатый*, ни о чем не спрашивал меня, и только смотрел, а свет волной катил из его налитых глазатых, глаз — так и смотрел, так и светил, и все, кажется, и тайники самые подсердечные мои светил. Волны вились, плыли, тонкими нитями кружились, плыли все ближе и ближе, и я увидел, не шелковинки тонкие, острейшие иголки и неизбежные тянулись ко мне, мучили меня мертвой тоской. И подошла волна, кольнула — прямо сюда кольнула меня, вот сюда, где так мне больно было в тяжкие часы, в мои безумные минуты.

Я перекрестился — и выскочил вон»²⁰.

Здесь мы имеем дело с художественной миниатюрой, подобной тем, которые сам писатель называл «завитушками». Некоторые из таких «завитушек» впоследствии становились частью его романов-коллажей. Однако приведенный текст не публиковался автором под каким-либо другим названием и не включался ни в одну из его книг.

Судьба ремизовского ответа на новогоднюю анкету 1914 года «Отказаться ли от елки?» сложилась иначе. Вместо ожидаемого лаконич-

²⁰ Тайнственное: Писатели и артисты о загадочном в их жизни: [Анкета] // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1912. 29 дек. № 13321. С. 4.

ного ответа читателю предлагалась искусно орнаментированная лирическая зарисовка.

«— Тому ревнителю старины и чистоты обрядов русских, восплававшему рьяностью проглотить рождественскую елку со всеми сучьями, скажу, что по букве он прав, но в духе заблуждается.

Русскому народу также известны еще из древности жертвенное возжжение свечей на деревьях — Ильинская пятница. Но ни у простого народа, ни в старинных домах старого уклада нет такого рождественского обряда, чтобы в святые вечера зажигать елку. Да и в писании нигде про это не говорится.

И вот по себе скажу — наставленный по московской старине нашей, я не знал в детстве никакой рождественской елки, Коляду знал, знал и еще, главное, знал я свечи, и с ними, горящими на белой полке перед образами, проходят первые воспоминания мои о святом вечере.

И совсем уже взрослым я увидел в первый раз елку — ее зажгли у нас после всенощной в рождественский сочельник — и помню, меня поразили тогда ее свечи, так памятные мне и такие жаркие, а когда разглядел я, что горят свечи на крестиках елки, я понял крестный символ елки — крестного дерева, а когда узнал о нашем свадебном обряде — о елке “девьей красоте”... и до чего это проникновенно, елка — “девья красота” — дева днесь Пресущественного рождает...

Когда все это я увидел и почувствовал, и принял ее, как нам родное и благословил ее моим русским сердцем»²¹.

Данный этюд впоследствии стал частью текста-коллажа, озаглавленного «Завитушка» и включенного писателем в книгу «Крашенные рыла» (Берлин, 1922).

Публикуемые далее письма являются важным историко-литературным свидетельством, проясняющим формы общения в журналистской среде, условия публикации в газетах и журнальной периодике, суммы авторского вознаграждения. Для авторов, в том числе ориентированных на элитарные издания, сотрудничество в массовой периодической печати давало большие преимущества в виде популяризации и распространения своих произведений среди самых широких слоев общества. К тому же публикации в газетах поощрялись достойными

²¹ Отказаться ли от елки? // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1914. 15 дек. № 14556. С. 4.

гонорарами, а в «Биржевых ведомостях» они были чуть ли не самыми высокими среди столичных периодических изданий²². Фактически авторам в ряде случаев удавалось дважды заработать на своих текстах, первоначально апробировав произведение в массовой периодике, а затем включив опубликованный ранее текст в авторский сборник. Ремизов, правда, чаще получал вознаграждение лишь в первом случае, так как, по его собственным словам, за «книгу <...> ничего не дают»²³. Газеты, в свою очередь, предоставляя целые полосы известным авторам, способствовали росту своей популярности и тем самым расширяли читательскую аудиторию, что работало и на увеличение тиражей. Той же цели отчасти служили привлекавшие внимание читателей редакционные опросы и анкеты, широко распространившиеся в первые десятилетия XX века.

Ниже публикуются сохранившиеся в архивах письма А. М. Ремизова к указанным адресатам: 8 писем к М. М. Гаккебушу (РГАЛИ. Ф. 2571. Оп. 1. Ед. хр. 305; Ф. 157. Оп. 1. Ед. хр. 109 (письмо от 29 марта 1912 г.)), 9 писем к В. А. Бонди (РНБ. Ф. 90. Ед. хр. 27) и 4 письма к А. Л. Волынскому (РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 753)²⁴.

²² Ср. свидетельство И. И. Ясинского: «В «Биржевых Ведомостях», до конца их бытия, гонорар и заработная плата стояли выше, чем в других периодических изданиях» (*Ясинский И. И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний*. М., 2010. Т. 1. С. 517).

²³ См. публикуемое ниже письмо Волынскому от 17 января 1917 г.

²⁴ В архивохранилищах отложились еще шесть писем Ремизова к Волынскому: два письма — в РГАЛИ (Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 753) и четыре — в ИРЛИ (Р. III. Оп. 2. Ед. хр. 1662; Ф. 673. Ед. хр. 97). Однако они не связаны с рассматриваемым сюжетом и поэтому в настоящей публикации опущены.

Письма А. М. Ремизова к М. М. Гаккебушу

1

24 января 1912 г., Санкт-Петербург

24/6 января 1912 г.

Таврическая 3^в кв. 23

Алексей Михайлович Ремизов

Многоуважаемый Михаил Михайлович!

Я приготовил рукопись мою к отсылке, бандероль сделал, но, когда для адреса перечитал письмо Ваше, пошли у меня сомнения: да, может быть, Вам вовсе и не до сделанного мною?

Вы пишете о рассказе в ½ листа, такого рассказа у меня нет, есть у меня четыре сказки, все четыре вместе занимающие, по приближительному подсчету, указанный Вами размер¹.

Основа сказок народная. «Плетение словес» мое². Сказки могут быть напечатаны или каждая самостоятельно — I) Горе злосчастное, II) Кумушка, III) Обреченная, IV) Жадень-пальцы, — или все вместе, объединенные общим заглавием:

ДОКУКА И БАЛАГУРЬЕ

I

ГОРЕ ЗЛОСЧАСТНОЕ

II

КУМУШКА

III

ОБРЕЧЕННАЯ

IV

ЖАДЕНЬ-ПАЛЬЦЫ

Для журнала удобнее все вместе. Для «Огонька» каждую отдельно, сохраняя, может быть, и общее заглавие.

Гонорар — 40 коп. за страницу.

Жду от Вас решения Вашего

С уважением, А. Ремизов

¹ 14 января 1912 г. М. М. Гаккебуш обратился к Ремизову с просьбой о материале для «Биржевых ведомостей»: «Позвольте просить Вас дать для одного из наших изданий “Биржевых ведомостей”, “Огонька” или “Нового

слова” рассказ около ½ печ<атного> листа для помещения в этих изданиях в текущем году. Очень обяжете извещением о Вашем согласии или несогласии и о сроке, когда я мог бы ждать Вашей вещи. Выдача гонорара будет произведена немедленно по получении рукописи» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 1).

- ² «Плетение словес» — определение характерного для древнерусской литературы XIV—XV вв. стиля, основанного на «внимательнейшем отношении к слову: к его звуковой стороне (аллитерации, ассонансы и т. п.), к этимологии слова (сочетания однокоренных слов, этимологически одинаковые окончания), к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и пр.), — на любви к словесным новообразованиям, составным словам, калькам с греческого» (*Лихачев Д. С.* Предвозрождение в русской литературе // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1985. Т. 3. С. 463).

2

24 января 1912 г., Санкт-Петербург

24/7 января 1912 г.
Таврическая 3^в кв. 23
А. Ремизов

Многоуважаемый Михаил Михайлович!

Посылаю заказной бандеролью сказки¹.

На обложке я сделал общее примечание — это на случай, если сказки пойдут в журнале все четыре в одной книге. И под каждой сказкой сделаю примечание — они понадобятся, если печатать каждую сказку отдельно². Покорнейшая просьба моя: прощу Вас, не найдете ли возможным выслать мне журнал.

С уважением, А. Ремизов.

¹ В 1912 г. в «Огоньке» были опубликованы только две из присланных сказок: «Жадень-пальцы» (1912. № 9. 25 февр. С. [2]), «Обреченная» (1912. № 13. 25 марта. С. [5–6]). Публикация снабжена иллюстрацией А. В. Маковского и виньеткой с фотопортретом Ремизова.

² Обе сказки были снабжены авторским примечанием с указанием на фольклорные источники текста. К сказке «Жадень-пальцы»: «В основу положена народная сказка, см. Н. Е. Ончуков, “Северные сказки”, № 280» (Огонек. № 9. 25 февр. С. [2]); к сказке «Обреченная»: «В основу положена сказка, см. Н. Е. Ончуков, “Северные сказки”, № 147» (Огонек. № 13. 25 марта. С. [5–6]).

3

26 января 1912 г., Санкт-Петербург

26/8 I 1912
Таврическая 3^в кв. 23
А. Ремизов

Многоуважаемый Михаил Михайлович!

И еще раз прошу Вас, если можно, скажите, чтобы журнал мне выслали: мне надо знать № или книгу, в которой напечатаны сказки, и иметь экземпляр. Которые сказки не нужны Вам, пришлите!

С уважением
А. Ремизов

4

31 января 1912 г., Санкт-Петербург

31/13 января 1912 г.
Таврическая 3^в кв. 23.
Алексей Михайлович Ремизов.

Многоуважаемый Михаил Михайлович!

Очень извиняюсь, что Вас беспокою. Я просил бы Вас прислать мне те сказки, которые Вы не взяли: «Горе злосчастное» и «Кумушку»¹.

И еще прошу, если найдете возможным, пришлите мне гонорар за «Обреченную» и «Жадень-Пальцы». Собирался прийти к Вам в редакцию, и опять холода пошли сретенские²: боюсь выходить.

Уважающий Вас, А. Ремизов.

¹ Сказка «Горе злосчастное» впервые опубликована в газете «Русская молва» (1912. 25 дек. № 17. С. 2); «Кумушка» — в журнале «Заветы» (1912. Кн. 9. Отд. 1. С. 14-15, в цикле «Сказки и Росказни: Сказки»).

² *Сретение Господне* — двенадцатый православный праздник, приходящийся на 2 февраля (15 февраля н. ст.). Установлен в память принесения в храм Христа на 40-й день его рождения для совершения установленной жертвы. Сретение в народе считалось границей между зимой и летом; последние зимние морозы выпадают на это время, поэтому их в народе называли «сретенскими».

5

2 февраля 1912 г., Санкт-Петербург

2/15 февраля 1912 г.
Таврическая 3^в кв. 23.
А. Ремизов.

Многоуважаемый
Михаил Михайлович!

Деньги я получил и рукописи, ненужные Вам, получил.

В получении денег я расписался на бланке: там говорится, что только через 6 мес<яцев> по напечатании произведений моих я имею право издать их в книге¹.

Покорнейшая просьба к Вам, Михаил Михайлович, если возможно, напечатайте сказки теперь.

С уважением, А. Ремизов.

¹ Все присланные в редакцию «Биржевых ведомостей» сказки (см. п. 1) были включены Ремизовым в книгу «Докука и балагурье: Русские сказки» (СПб.: Сирин, 1914).

6

29 марта 1912 г., Санкт-Петербург

1912 29/III
СПб Таврическая 3^в кв. 23.
Алексей Михайлович Ремизов

Многоуважаемый Михаил Михайлович!

Посылаю Вам 4-е сказки: I Господен звон, II Шантряп, III Догадливая, IV Берестяной клуб¹.

Которые из этих сказок Вам не пригодятся, верните мне. Известите.

С уважением
А. Ремизов.

¹ Ни в «Биржевых ведомостях», ни в приложениях к ним эти сказки опубликованы не были. Судьбой публикации Ремизов интересовался у Измайлова

в письме от 12 апреля 1912 г.: «На Пасхальной неделе я послал Михаилу Михайловичу 4 сказки: “Шантряп”, “Догадливая”, “Берестяный клуб” и “Господен звон”. А ответа от него и не получил. А сейчас ответ его важен: я бы тогда вперед деньги получил, если сказки одобрены» (А. А. Измайлов. Переписка с современниками. С. 345). Все они были опубликованы в разных периодических изданиях в том же 1912 году (см.: Алексей Михайлович Ремизов: Библиография (1902–2013). СПб., 2016. С. 55–57), а затем включены в книгу «Докука и балагурье».

7

2 апреля 1912 г., Санкт-Петербург

2/ 15 IV 1912 г.

Таврическая 3^в кв. 23.

Алексей Михайлович Ремизов.

Многоуважаемый Михаил Михайлович!

Покорнейшая к Вам просьба: очень мне деньги нужны, потому и пишу Вам¹, не дождавшись ответа от Вас².

Если из сказок моих

{ ШАНТРЯП
ДОГАДЛИВАЯ
БЕРЕСТЯНОЙ КЛУБ
ГОСПОДЕН ЗВОН

Вам пригодится что-нибудь, сделайте распоряжение, чтобы гонорар мне вперед выдали.

А меня известите, что у себя оставляете и когда мне в контору прийти. непригодившиеся сказки, если можно, пришлите.

Уважающий Вас, А. Ремизов.

Гонорар 40 коп. за строч<ку>.

¹ См. п. 6 и примеч. к нему.

² Причина отказа в публикации выясняется из письма Измайлова к Ремизову от 13 апреля 1912 г., соответствующая цитата из которого приведена во вступит. статье (примеч. 8).

8

27 сентября 1913 г., Санкт-Петербург

27 сент<ября> 1913.
Таврическая, 7 кв. 23.

Многоуважаемый Михаил Михайлович!

Извиняюсь, что отвечаю с таким промедлением¹. Я заболел тифом и только на днях поднялся. Так трудно в возможно скором времени послать что-нибудь. Все незадача, все неладно: избудет одно, другое навалит.

С уважением,
А. Ремизов.

¹ 13 сентября 1913 г. М. М. Гаккебуш обратился к Ремизову со следующим письмом:

«Многоуважаемый Алексей Михайлович,
Редакция “Биржевых ведомостей” имеет честь просить Вас не отказать ей в предоставлении для “Нового слова” — *в возможно скором времени* — *рассказа*, размером до одного печатного листа для напечатания в предстоящем 1914 году. Гонорар может быть уплачен немедленно по прочтении рукописи и выяснении количества строк в нем» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп 2. № 23. Л. 4. На письме проставлена дата получения: 14/IX).

Письма А. М. Ремизова к В. А. Бонди

1

26 ноября 1913 г., Санкт-Петербург

1913 г. 26 XI
Таврическая, 7 кв. 23.
Алексей Михайлович Ремизов

Многоуважаемый Владимир Александрович!¹

Посылаю Вам для рождественского «Огонька» рассказ от старчества

ОТРОК ПУСТЫННЫЙ²

Если я опоздал с рукописью, прошу вас, *пришлите* мне ее.

Если бы задумали иллюстрировать, могу указать художника Чехонина³.

Сергей Васильевич Чехонин

В<асильевский> О<стров> 12 л<иния> 43 кв. 3

По бесам мастер и березки чувствует. Гонорар мне 40 коп за строку. И прошу его прислать мне на Таврическую, 7 кв. 23.

С уважением
А. Ремизов.

¹ Ответ на обращение В. А. Бонди от 12 ноября 1913 г.: «Позвольте от Редакции “Огонька” просить Вас о присылке нам небольшого рассказа, размером в 300—400 строк. Так как предполагается некоторые из рассказов, в зависимости от их содержания, иллюстрировать, то очень желательно получить рукопись, как можно скорее. Выдача гонорара может быть произведена немедленно после прочтения и подсчета рукописи. Примите уверение в совершенном уважении и преданности» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 23. Л. 37).

² Ремизов А. М. Отрок пустынный: От Старчества // Огонек. 1914. 5 янв. № 1. С. [2—3]. Илл. В. М. Арнольда.

³ Сергей Васильевич Чехонин (1878—1936), художник-график, член художественного объединения «Мир искусства», ученик И. Е. Репина; оформил несколько обложек к ремизовским книгам: Подорожие: Рассказы. СПб.: Сирин, 1913; Докука и балагурье: Русские сказки. СПб.: Сирин, 1914; Весеннее порошье: Рассказы. СПб.: Сирин, 1915; Николины притчи. Пг.: [З. И. Гржебин], 1917.

2

4 декабря 1913 г., Санкт-Петербург

Многоуважаемый Владимир Александрович

Рисунки Владимира Максимилиановича Арнольда мне совсем по душе¹.

А. Ремизов.
1913. 4. XII.

¹ Арнольд Владимир Максимилианович (1876 — после 1914), художник, журналист, сотрудник «Огонька».

3

26 февраля 1914 г., Санкт-Петербург

26. II. 1914 г.

Алексей Михайлович Ремизов
Таврическая, 7 кв. 23

Многоуважаемый
Владимир Александрович!

Посылаю Вам для пасхального «Огонька»¹ две сказки («Голова» и «Подожок») под общим названием «За душу»².

Эти две сказки отвечают на один вопрос (что за душу человеку бывает?), этим вопросом они и объединены. Прошу, если найдете возможным, гонорар прислать мне вперед на квартиру.

Уважающий Вас
Алексей Ремизов

¹ Ответ на просьбу В. А. Бонди от 3 февраля 1914 г. прислать материал для пасхального номера «Огонька»: «Позвольте просить Вас, не отказать “Огоньку” в рассказе для пасхального номера в обычном размере рассказов нашего журнала (300—400 строк). Редакция не считается ни с какими условностями пасхальных рассказов старого типа и не стесняется ни с какой стороны свободы Вашего творчества, имея в виду объединить всю беллетристику праздничного номера только светло-весенним настроением праздника и пробуждения и, по традиции “Огонька”, стараясь дать читателю интересный и содержательный рассказ, а не картинки и эскизы без фавулы. В виду печатания журнала в огромном количестве и необходимости иллюстрировать произведение, Редакция крайне заинтересована в возможно скорейшем получении Вашей вещи. Быть может, найдется вместо рассказа очень небольшая пасхальная сказочка?» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 23. Л. 40).

² Сказки были напечатаны отдельно, а заглавие цикла было сохранено лишь при публикации сказки «Голова», см.: Ремизов А. М. 1) За душу: Народная сказка: Голова // Огонек. 1914. № 13. 30 марта. С. [7—11]; 2) Подожок: Народная сказка // Там же. № 14. 6 апр. С. [5].

4

5 марта 1914 г., Санкт-Петербург

1914 г. 5 марта

Таврическая, 7 кв. 23

Алексей Михайлович Ремизов

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Я Вам послал для Пасхального Огонька две сказки («Голова» и «Подожок» под общим названием) «*За душу*».

Мне хотелось бы получить гонорар вперед (по 40 к. за строч<ку>), и я просил бы прислать его ко мне на дом.

Уважающий Вас А. Ремизов

5

7 августа 1914 г., Санкт-Петербург

7 авг<уста> 1914

Таврическая, 7 кв. 23

Алексей Михайлович Ремизов

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Оставляю Вам «Полонное терпение»¹. Прошу гонорар — по 50 коп. за строчку.

С уважением
Алексей Ремизов.

¹ См.: Ремизов А. М. Полонное терпение // *Огонек*. 1914. 17 авг. № 33. С. [3–16]. Ремизовы, выехав за границу в мае 1914 г. сначала в Италию, а затем остановившись в Берлине, где их застала начавшаяся война, при возвращении домой вынуждены были проделать тяжелый путь через Швецию и Финляндию, и только 31 июля они оказались наконец в России. Рассказ был написан в ответ на просьбу Бонди представить очерк о перипетиях необычного путешествия. От имени редактора к писателю обратился секретарь редакции: «Владимир Александрович Бонди просит Вас написать для «Биржевых ведомостей» свои впечатления о переживаниях Вашего путешествия. Редакция будет Вам чрезвычайно признательна за Ваш рассказ. С Вашей подписью (у нас имеется клише). Если возможно, не откажите в скорейшем исполнении этой просьбы» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 23.

Л. 10—10 об.). «Полонное терпение» — автобиографический очерк, в котором рассказывается о сложностях, с которыми писателю и его жене пришлось столкнуться при возвращении из-за границы. Подробнее об истории создания рассказа см.: Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 3: Оказион. М., 2000. С. 634—635.

6

11 августа 1914 г., Санкт-Петербург

11 авг<уста> 1914. Таврическая, 7 кв. 23
Алексей Михайлович Ремизов

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Дважды был я в конторе и попусту. Будьте так милостивы, велите прислать мне гонорар на мою квартиру. Если послать не с кем, по почте пускай вышлют.

Всего Вам хорошего
Алексей Ремизов

7

4 ноября 1915 г., Петроград

4. XI. 1915

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Посылаю Вам для «Огонька» «Николин огонь». Хотелось бы мне, чтобы напечатали эту легенду в том № «Огонька», который выйдет в канун Николина дня (в субботу — 5 XII)¹. Если не понравится Вам легенда, верните, пожалуйста, загодя.

Всего Вам хорошего
Алексей Ремизов

¹ См.: Ремизов А. М. Николин огонь: (Народная легенда) // Огонек. 1915. № 49. 6 дек. С. [1]. Легендам, связанным со Святителем Николаем, Ремизов посвятил шесть книг (см. подробнее: Грачева А. М. О человеке, Боге и о судьбе: Апокрифы и легенды Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 6: Лимонарь. М., 2001. С. 650—663; Розанов Ю. В. Никольский цикл А. М. Ремизова и проблема «последней книги» // Проблемы исторической

поэтики. 2008. Т. 8. С. 580—594). До выхода книг Ремизов активно публиковал притчи и легенды в массовых периодических изданиях и журналах. В архиве Ремизова в материалах редакционной переписки сохранились, в частности, два письма, связанные с публикацией притч «Николиного цикла» в «Биржевых ведомостях». В ответ на одно из недатированных писем (предположительно от декабря 1914 г.) Ремизов предоставил газете рассказ «Солдат: Народная сказка» (Биржевые ведомости. Утр. вып. 1914. 25 дек. № 14575. С. 3): «Редакция “Биржевых ведомостей” очень просит Вас написать нам на завтра фельетон, в котором была бы легенда о Св. Николае и об отношении Святого к ратному делу. Благоволите быть любезным и ответить через подателя сего письма, когда можно было бы прислать к Вам за Вашим фельетоном, который нам чрезвычайно необходим» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 23. Л. 11). Второе письмо от редакции (предположительно от ноября 1915 г.) — ответ на неизвестное нам обращение Ремизова в редакцию с просьбой принять к публикации несколько рассказов из «Николиного цикла»: «В ответ на Вашу открытку спешу сообщить от имени Редакции “Биржевых ведомостей”, что по примеру прошлых лет мы рады будем поместить 6-го декабря на столбцах газеты Ваш рассказ о Николе. Однако, в виду обремененности газетных листов думским, военным и пр. злободневным материалом — нет технической возможности поместить в газете все предлагаемые Вами легенды. Просим поэтому прислать нам по Вашему выбору одну притчу специально для “Биржевых ведомостей”» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 23. Л. 9). Ремизов предоставил для публикации рассказ «Николина порука: Народная сказка» (Биржевые ведомости. Утр. вып. 1915. 6 дек. № 15253. С. 4).

8

17 июня 1916 г., Петроград

17. VI. 1916

Многоуважаемый Владимир Александрович,

Не знаю, в Петербурге ли вы.

Посылаю рукопись для «Огонька» — сказку Белого ворона¹ Максимилиану Станиславовичу Пропперу². Ему же пишу прошение (после разговора нашего в редакции) о прибавке гонорара. Я получал у вас 40 коп. за строчку, хотел бы получать 50.

Я вынужден сделать это в трудное время и особенно трудное для пишущих не о военном.

Покорнейше прошу Вас, рассчитайте по набору и пошлите гонорар Ф. И. Щеколдину³, которому дам я полную доверенность (нотариальную).

Петербург
Русский Торгово-Промышленный б<анк>.
Морская, 15,
Инспектору Федору Ивановичу
Щеколдину
Для А. М. Ремизова
Буду очень Вам благодарен.
А. М. Ремизов.

² Ремизов А. М. Белый ворон: Чукотская сказка // Огонек. 1916. № 32. С. [8–11]. Об истории публикации сказки см.: Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 2: Докука и балагурье. С. 673–674; примеч. И. Ф. Даниловой).

² Проппер Станислав Максимилианович (1855?–1931), издатель газеты «Биржевые ведомости» и иллюстрированных приложений: журналов «Новая иллюстрация» и «Огонек»; владелец книжного издательства.

³ Щеколдин Федор Иванович (1870–1919), поэт, прозаик, член РСДРП, близкий знакомый Ремизова (в шуточном обществе «Обезвелоппал» имел звание кавалера ордена). В 1916 г. через него писатель вел деловую переписку.

9

26 ноября 1916 г., Петроград

26 н<оя>б<ря> 1916 г.
В<асильевский> О<стров>. 14 л<иния>. 31 кв. 48
<тел.> 209-69
Алексей Михайлович Ремизов

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Не знаю, когда я буду в состоянии прийти в редакцию. Я призван (рат<ное> опол<чение> 2 р<оты> приз<ыв> 1898 г.), выйду из госпиталя и начну службу. Первое время совсем не мои часы будут. Я вас очень хочу попросить, сделайте распоряжение послать, если принимаете «статейку» для рожд<ественского> «Огонька»¹, гонорар за нее — 25 руб. на мою квартиру В<асильевский> о<стров> 14 л<иния> 31 кв. 48 на имя жены моей Серафимы Павловны Ремизовой².

С уважением Ал. Ремизов.

На почтовой карточке: «Е<го> в<ысоко>родию Владимиру Александровичу Бонди. Редакция “Огонька”. Адмиралтейский канал, 17».

¹ Ремизов А. М. Звериное дерево: Тибетская статуэтка // Огонек. 1916. 25 дек. № 52. С. [15].

² Ремизова-Довгелло Серафима Павловна (1876–1943).

Письма А. М. Ремизова к А. Л. Вольнскому

1

20 сентября 1916 г., Петроград

20 сен<тября> 1916 г.

В<асильевский> о<стров> 14 л<иния> 31 кв. 48

<тел.> 209-69

Алексей Михайлович

Ремизов

Глубокоуважаемый Аким Львович!

Посылаю «Женскую долю»¹. У Вас «Николино письмо» есть, которое назовите «Аникою»².

Очень прошу Вас, если найдете возможным, напечатайте этого «Анику» поскорее.

Аким Львович, неоднократно обращался я с просьбой в «Бирж<е-вые> ведомости» высылать мне газету бесплатно и всякий раз получал отказ. Может, Вас теперь послушают, Вас прошу³.

Алексей Ремизов

¹ См.: Ремизов А. М. Женская доля: (Сказки и былины народные) // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1917. 8 янв. № 16026. С. 3 (1. Нелюбая; 2. Дошла; 3. Друг; 4. Толокно).

² См.: Ремизов А. М. Аника: Народная легенда // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. 25 дек. № 16004. С. 2.

³ Постоянные авторы периодических изданий могли рассчитывать на получение отдельных номеров gratis — бесплатно. Ремизов несколько раз обращался к редакторам и заведующим литературными отделами с соответствующими просьбами, см., например, письмо к Измайлову от 25 апреля 1915 г. (А. А. Измайлов. Переписка с современниками. С. 368).

2

30 декабря 1916 г., Петроград

Глубокоуважаемый Аким Львович!

Посылаю Вам «Зайца благодетеля»¹, приютите его, если возможно.
Всего Вам хорошего

Алексей Ремизов.

Анисьин день²

1916 г.

В<асильевский> о<стров> 14 л<иния> 31 кв. 48.

<тел.> 2-09-69.

¹ Сказка не была опубликована в «Биржевых ведомостях» и появилась в периодической печати лишь в 1918 г.: Ремизов А. М. Заяц-благодетель: (Тибетская сказка) // Воля страны. 1918. 28 янв. № 12. С. 2.

² Анисьин день (День Анисии Желудочницы, Порезуха, Анисьи зимние) — праздник церковного календаря, приходился на 30 декабря (12 января н. ст.), день памяти св. Анисии Солунской, в народной традиции прозванной Желудочницей, поскольку в начале января обычно забивали свиней и готовили фаршированный желудок.

3

17 января 1917 г., Петроград

Уважаемый Аким Львович

Покорнейшая к Вам просьба, если можно, напечатайте сказку о Зайчике поскорее¹. Такая у Вас лежит сказка.

Задумал я книжку — Зайцеву книжку² и хочется мне наперед все сказки напечатать. За книгу теперь ничего не дают.

Алексей Ремизов

1917 17 I

В<асильевский> о<стров> 14 л<иния>, 31 кв. 48

<тел.> 2-09-69

¹ См. предыдущее письмо.

² Цикл «Заяшныя сказки (Тибетские)» в полном объеме (шесть сказок и примечание) впервые опубли.: Игра: Непериодическое издание, посвя-

щенное воспитанию посредством игры. СПб.: ТЕО Наркомпроса, 1918. № 2, ч. 1 С. 35–36; отд. изд.: Ё. Заяшныи сказки тибетские. Чита: Скифы, 1921, рис. Илена <И. М. Левина>; Ё. Тибетский сказ. Берлин, 1922. О судьбе этого замысла см.: *Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова (1900–1920-е годы). С. 164–170, а также: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 2: Доука и балагурье. С. 476–480 (примеч. И. Ф. Даниловой); Т. 14: Звезда надзвездная. СПб., 2018. С. 773–674 (примеч. Н. Ю. Грякаловой к книге «Павлиным пером», куда вошел данный цикл).

4

25 февраля 1917 г., Петроград

В<асильевский> о<стров> 14 л<иния>31
кв. 48

Глубокоуважаемый Аким Львович!

Покорнейшая к Вам просьба: за «Зайца благодетеля» (сказку)¹ хотелось бы мне получить гонорар по набору теперь.

Если это можно, велите подсчитать, а я позвоню в контору М. М. Хесину², ч<то>б<ы> он меня известил, когда прийти получить деньги.

Алексей Ремизов

На почтовой карточке: «Его в<ысоко>родию Акиму Львовичу Волынскому. Редакция Биржевых ведомостей. Адмиралтейский канал, 17. Здесь».

¹ См. два предыдущих письма и примеч. к ним.

² Секретарь «Биржевых ведомостей».

- А. Г. — см. *Гусаков-Помпенко А. А.*
А. Е. — см. *Березовская А. Е.*
Абызов Ю. И. 346
Аввакум (Петров), протопоп 147
Август (Гай Юлий Цезарь Октавиан), имп. 143
Адамович Г. В. 192, 289
Адашкина Н. Л. 306
Адриан VI, папа 495
Адрианов С. А. 478
Азадовский К. М. 255
Азеф Е. Ф. 145, 503
Айхенвальд Ю. И. 140, 150
Аксенов И. А. 306
Алданов М. А. 482
Александр II, имп. 146
Александр III, имп. 215, 216
Александр Македонский 166
Александр Михайлович — см. *Коноплянцев А. М.*
Александров А. С. 469, 507, 508
Александрова Е. К. 293
Алексеев В. М. 190, 191
Алянский С. М. 230
Амфитеатров А. В. 192, 419, 467, 485, 495, 501
Андерсен Г. Х. 164
Андреев Л. Н. 118–153, 224, 316, 410, 415, 429
Андреев Н. 135
Андреев Ф. К. 446, 449
Андреева И. 481
Андреевский И. Е. 18
Андреевский С. А. 78
Андросов В. П. 48, 58, 67
Андрущенко Е. А. 441
Анисия Солунская 528
Анненский И. Ф. 6, 14, 15, 35, 46, 47, 54–61, 68, 79, 204, 493
Анреп Б. В. 191
Антон Крайний (*псевд.*) — см. *Гиппиус З. Н.*
Антоновский Ю. М. 395
Анчугова Т. В. 478, 479, 481

- Апостолопуло Е. И. 423
Апулей 154, 167, 184, 187, 188
Апухтин А. Н. 101
Арензон Е. Р. 303
Аристотель 362
Аркадий, архим. 204
Арнольд В. М. 521
Арсеньев К. К. 471
Арцыбашев М. П. 410, 414, 428, 431
Асеев Н. Н. 92, 317
Ауслендер С. А. 158
Афанасьев А. Н. 209, 216
Ахенатон — см. *Эхнатон*
Ахматова А. А. 30, 43, 191, 195, 203, 223, 224, 227, 277, 493
Ашвагхоша 62–68
- Баадер Ф. К.** 453
Багно В. Е. 266, 270
Баевский В. С. 70
Базаров (Руднев) В. А. 345
Байрон Дж. Г. 107, 300
Бакунин М. А. 145
Баландин А. С. 410
Балашова Е. А. 71
Балтрушайтис Ю. К. 26, 33, 36, 37, 40, 41, 348, 349
Бальмонт К. Д. 6, 27, 36, 46, 47, 61–69, 78, 83–85, 270, 346–354, 465, 493
Банг Г. Й. 32
Барабанов Е. В. 411
Баранова-Шестова Н. Л. 330, 333–338, 345
Баранцевич Н. К. 487
Барзах А. Е. 13
Барт Р. 227
Барта П. 12
Бартель М. 90
Баскер М. 189
Бахтерев И. В. 110
Бахтин М. М. 199
Беатриче — см. *Портинари Б.*
Бедекер К. 32, 144
Безант А. 10
Безродный М. В. 10
Бейлис М. М. 342, 452
Бекетов А. Н. 18
Бекетова М. А. 236
Беклемишева В. Е. 121, 139

- Белинский В. Г. 471
Белкин А. И. 12
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 11, 14–21, 28, 33, 34, 40, 41, 46, 68, 130, 135, 139, 141, 200, 206, 316, 355, 411, 427–429, 465, 468, 469, 473, 476, 480, 483, 493, 499
Бенуа А. Н. 203, 474
Бердяев Н. А. 328, 337, 341, 342, 411, 429, 432, 451, 453
Березовская А. Е. 333
Бессонов М. А. 13
Бестужев Вл. (*псевд.*) — см. *Гиппиус Вл. В.*
Бехгофер К. 192
Бехер И. 104
Бёклин А. 143, 305
Бёме Я. 149
Бёрд Р. Д. 189, 353
Бидерман Г. 146
Билибин И. Я. 474
Биневич Е. М. 377
Биск А. А. 73
Блаватская Е. П. 359, 360, 370, 372, 374
Блок А. А. 5, 6, 10, 11, 14–16, 18, 20, 26, 28–30, 32–35, 43, 44, 69, 86, 106, 135, 139, 140, 192, 197, 203, 204, 223–255, 295, 306, 328, 329, 338, 352, 377, 389, 399, 406, 411, 412, 427–429, 472, 473, 476–478, 493, 495, 499–506
Блок Л. Д. 28, 230, 233, 235, 292, 296
Боборькин П. Д. 28
Бобринский А. А. 9, 10
Бобров С. П. 92, 97, 306
Богданов А. А. 105
Богомолов Н. А. 120, 154, 156, 175, 181, 207, 286, 289, 497, 507
Богров Д. Г. 452
Богучарский В. Я. 501
Бодлер Ш. 24, 300, 470
Боева Г. Н. 127, 133, 141
Большаков К. А. 317
Бонгард-Левин Г. М. 48, 62–64
Бонди В. А. 507, 510, 514, 520–527
Бонч-Бруевич В. Д. 468
Боратынский (Баратынский) Е. А. 277
Брандес Г. М. К. 332
Брик Л. Ю. 307, 308, 314, 319
Брик О. М. 310, 314–317, 322
Брокгауз Ф. А. 10, 18, 144
Бромерло С. 13
Брусянин В. В. 133, 136, 138, 141, 143
Брюсов В. Я. 27, 32, 36, 67, 69, 71, 72, 76–81, 84, 139, 262, 276, 316, 328, 377, 378, 380, 410, 414, 428, 431, 465, 468, 470, 488, 493

- Брянчанинов И. — см. *Игнатий*
Буданцев С. Ф. 317
Будда Шакьямуни (Сиддхартха Гаутама) 45–54, 56–58, 60, 62–68
Булатов Э. В. 226
Булгаков М. А. 200
Булгаков С. Н. 411, 429
Бунин И. А. 68, 69, 112, 113, 135, 224, 427, 465, 501
Бураев Д. И. 56
Буренин В. П. 71, 72, 127
Бурлюк Д. Д. 92, 104, 309, 459
Бурнакин А. А. 446, 448
Буровская М. Я. 332
Бутягина В. Д. 421–424, 448, 456, 458, 464
Бухштаб Б. Я. 19, 70
Бхартрихари 67
Быстров В. Н. 224, 230, 240, 243, 249, 377, 382, 386, 390
Бычихина Л. В. 355
Бьернсон Б. М. 32
- Вагинов К. К.** 110
Вагнер Р. 15, 21, 34
Вакхилид 70
Валлотон Ф. 203
Варвара Дмитриевна — см. *Бутягина В. Д.*
Варнава (Н. Н. Беляев), еп. 480, 481
Варя — см. *Розанова В. В.*
Васильев В. П. 45
Васильев Н. В. 30
Васильев-Гадалин В. В. 352
Васильков Я. В. 52
Васнецов В. М. 448
Вахненко Е. Е. 508
Вахтель М. 140
Вацуро В. Э. 224
Введенский А. И. 110
Вейдле В. В. 24
Велецкая Н. Н. 365
Венгеров С. А. 36, 471, 511
Венгерова З. А. 276
Венгров Н. (М. П.) 317
Вера Александровна — см. *Ляцкая В. А.*
Верди Дж. 503
Вересаев В. В. 138, 142, 501
Верещагин В. В. 203
Верлен П. 161, 162, 256–276

Вермель С. М. 92
Верфель Ф. 83
Верхарн Э. 78, 79
Верховский Ю. Н. 347, 473
Вёльфлин Г. 24, 25
Виардо П. 211
Вильборг А. И. 378
Вилькина Л. Н. 19
Вильчинский В. П. 146
Винокур Г. О. 231, 317
Вирхов Р. 21
Витгенштейн Л. 148
Витте С. Ю. 31
Вишневецкий И. Г. 84
Владиславлев И. В. 475
Вовина С. Я. 32
Водозовов В. В. 468, 476, 496, 498, 499, 501
Волжский — см. *Глинка-Волжский А. С.*
Волконский С. Г. 474
Волошин М. А. 15, 20, 46, 60, 68, 89, 90, 122
Волынский А. Л. 47, 270, 507, 510, 514, 527–529
Вольтер (Аруэ Ф. М.) 441
Ворожихина К. В. 332
Воррингер В. 24
Вудворд Дж. 135, 142
Вьеле-Гриффен Ф. 78
Вьюгин В. Ю. 227, 255

Г. — см. *Гусаков-Помпенко А. А.*

Гадамер Х. Г. 129
Газенклевер В. 104
Гаккебуш М. М. 507, 509, 514–520
Галилей Г. 194
Галлен-Каллела А. 31
Гамсун К. 32, 137
Гапон Г. А. 145
Гапоненков А. А. 120
Гарборг А. 32
Гарнин В. П. 318
Гаршин Вс. М. 136, 137
Гаспаров М. Л. 69–71, 187, 262
Гаукланд А. Э. Д. 32
Гауптман Г. 306
Гаутама — см. *Будда Шакьямуни*
Гегель Г. В. Ф. 372

- Гейм Г. 83, 317
Гейнике К. 83
Геккель Э. 20, 21
Геллер Л. М. 121
Гельмгольц Г. 21
Генералова Н. П. 475
Герасимов А. В. 48
Герасимов М. П. 80, 105
Гербель Н. В. 29
Геркен Е. Г. 109
Герман М. Ю. 140
Гермоген (Г. Е. Долганов (Долганёв)), еп. 432
Герцен А. И. 211
Герцык Е. К. 333
Гершензон М. О. 487, 501
Гёте И. В. 17, 18, 29, 79, 114, 261, 328, 391, 394
Гидо Р. 13
Гиль Р. 79
Гиме Э. 54, 55, 59
Гиппиус А. В. 384, 391
Гиппиус Вас. В. 190
Гиппиус Вл. В. 69, 73, 74, 377–409
Гиппиус З. Н. 28, 74, 75, 119, 135, 377, 385, 386, 395–397, 399, 400, 402, 408, 410, 429, 436, 473, 482, 493
Глеб — см. *Успенский Г. И.*
Глинка-Волжский А. С. 420, 461, 462
Гнедич П. П. 511
Гнедов В. (В. И.) 92, 98, 99
Гоген А. И. фон 30
Гоген П. 168
Гоголь Н. В. 97, 147, 203, 316, 362, 390, 425, 439, 460
Гойя Ф. 121
Голдт Р. 121, 123
Голике Р. Р. 378
Голл И. 83
Голосовкер Я. Э. 204
Гомер 29, 494
Гончаров И. А. 482, 491, 492
Гончаров С. А. 126
Гончарова Н. С. 305
Горенко А. А. 203
Городецкий С. М. 478
Горький М. (Пешков А. М.) 119, 131, 132, 134, 135, 139–141, 143–145, 147, 148, 150, 301, 328, 419, 455, 465–468, 476, 493, 495, 498, 501
Готье Т. 195, 196

- Готье Ю. (Ж.) 191, 194–198
Гофман Э. Т. А. 178
Гоцци К. 175
Граф Алексис Жасминов (*псевд.*) — см. *Буренин В. П.*
Грачева А. М. 223, 377, 399, 465, 506, 510, 511, 524
Гречишкин С. С. 20, 36
Гржебин З. И. 275, 521
Грибоедов А. С. 501
Григорий Ефимович — см. *Распутин Г. Е.*
Григорьев А. А. 247, 466
Григорьев В. П. 229
Григорьева Н. Я. 126
Гриневская И. А. 511
Грифцов Б. А. 461, 462
Гришунин А. Л. 240
Гроховская Н. А. 30
Грякалов А. А. 367
Грякалова Н. Ю. 2, 26, 37, 126, 223, 306, 345, 529
Губер А. А. 18
Губина Л. В. 465
Гумилев Н. С. 6, 88, 189–198, 201, 203, 204, 206, 208, 219, 379, 427, 470, 473
Гуревич, семья 490
Гуро Ек. Г. 461
Гуро Ел. Г. 92, 93, 425, 460, 461
Гусаков-Помпенко А. А. 486
- Даль В. И. 363
Данилевский А. А. 454
Данилова И. Ф. 434, 454, 507, 526, 529
Данте Алигьери 12, 85
Дарвин Ч. 21, 218, 370–372
Дармолатова В. Д. 281
Дебюсси К. 161, 162
Делекторская И. Б. 17
Делиль Ж. 78
Денисенко С. В. 197
Денисова-Щаденко М. А. 314
Делёз Ж. 25
Дёмин В. Н. 31
Джексон Т. Н. 29
Диккенс Ч. 147
Дикман М. И. 264, 269
Дин Дунь Лин 197
Дистлер И. В. 466
Дмитриев П. В. 155, 288

- Дмитриева В. И. 473, 498
Дмитровская М. А. 357, 358, 360
Добролюбов А. М. 69, 72, 73, 78, 90, 377, 407, 408, 411, 429, 439, 442
Добролюбов Н. А. 497
Добужинский М. В. 164, 165
Добычина Н. Е. 318
Догнал Й. 135, 136, 142
Дора — см. *Поддерезина Д. И.*
Доржиев А. 54–59
Доронченков И. А. 24
Достоевский Ф. М. 33, 53, 54, 129, 134, 137, 139, 147, 203, 255, 339, 362, 395, 410, 411, 413–415, 417, 419, 422, 424, 428, 429, 431, 438, 439, 441, 450, 452, 454, 456, 459, 463
Дробот О. Д. 34
Дубинин Б. 19
Дубинская-Джалилова Т. И. 120
Дугин А. Г. 25
Дуккон А. 133
Дункан А. 10
Дурылин С. Н. 469
Дутик — см. *Ляцкий Е. А.*
Ду Фу 193, 197
Душечкина Е. В. 509, 510
Дылыкова В. С. 57
Дынин Б. С. 340
Дьяконов А. А. 41
Дюамель Ж. 90
Дюма А. 147
Дюрер А. 10, 18
Дядичев В. Н. 302, 303
- Евреинов Н. Н.** 317
Еврипид 204
Егоров Б. Ф. 70
Екатерина II, имп. 473
Еремина В. И. 364, 365
Ермакова М. Я. 134
Ермилов В. Д. 21
Ермичев А. А. 338
Ермишин О. Т. 338
Есенин С. А. 69, 90, 91, 105, 229, 304
Ефрон И. А. 10, 18, 144
- Жаравина Л. В.** 236
Жарков Н. Ю. 466

- Жданов Л. (Гельман Л. Г.) 473
Жернова Н. С. 506
Жирмунский В. М. 24, 86
Жихарева К. М. 488
Жовтис А. Л. 70, 86
Жорес Ж. 104
Жуковский В. А. 203, 382
- Заболоцкий Н. А. 110, 111
Завадская Е. В. 14
Зайцев Б. К. 133, 135, 482
Закржевский А. К. 6, 410–464
Западова Л. А. 142, 152
Заратустра 144, 315, 394, 395
Захариева И. 200
Захаров В. Н. 255
Зданевич И. М. 112
Зелинский Ф. Ф. 24
Зенкевич М. А. 199–220, 473
Зенкевич С. Е. 220
Зименков А. П. 303, 309, 320, 323
Зобнин Ю. В. 189, 190
Зубов В. П. 18
Зубов П. А. 473
Зубова Л. В. 240
Зыкова Г. В. 226
- Ибсен** Г. 26–28, 30, 32–37, 39–44, 243
Иванов Вяч. Вс. 61, 70, 203, 301, 322, 323, 472
Иванов Вяч. И. 14, 30, 69, 80, 81, 90, 133, 140, 206, 224, 281, 347, 351, 377, 384–386, 396, 411, 415, 424, 427, 429, 436, 437, 442, 448, 451, 453, 454
Иванов Г. В. 109, 192
Иванов-Разумник Р. В. 232, 233, 251, 328, 334, 338, 341, 342, 380
Иванова Е. В. 434
Игнатий (Д. А. Брянчанинов), еп. 363, 364, 366
Игошева Т. В. 207
Иезуитова Л. А. 130, 136, 137, 140, 142, 143, 152
Изгоев А. С. — см. *Ланде* А. С.
Измайлов А. А. 508, 509, 511, 518, 519, 527
Изумрудов Ю. А. 472, 473, 478, 503
Иисус (Исус) Христос 113, 122, 151, 217, 218, 281, 354, 367, 368, 390, 402–404, 420–422, 431, 432, 436–442, 450, 451, 517
Илен (*псевд.*) — см. *Левин* И. М.
Илиодор (С. М. Труфанов), иером. 445, 448
Ильина Е. 331

Имболе-Юар К.-К. 195
Инфанте-Арана Ф. 21
Иоанн Богослов, ап. 14, 216, 217, 243, 372
Иоанн Злагоуст 216, 369
Иоанн Предтеча 144
Ипатова С. А. 469, 475
Ирод, царь 443
Исаак Сирин (Сирианин) 463, 464
Исупов К. Г. 2
Иуда Искарот, ап. 89, 90, 121, 130, 134, 136, 137, 142–145, 152

К. Р. (псевд.) – см. *Константин Константинович Романов*

Каган М. 427
Казанова П. 27
Калидаса 64, 66–68
Каллаш В. В. 497
Кальвин Ж. 36
Каменский А. П. 119, 412
Каменский В. В. 92, 94–96
Кан Г. 79
Кандинский В. В. 21
Каннегисер Л. И. 203, 206
Кант И. 21
Кара Д. 59
Каргашин И. А. 71
Касавин И. Т. 38
Квятковский А. П. 70
Келдыш В. А. 118, 120, 132, 134, 136, 138, 141, 142, 150
Кимелев Ю. А. 359, 369
Кириллов В. В. 29
Клопотовский В. В. 346
Клюев Н. А. 91, 318, 473
Клюс Э. 118
Княжнин В. Н. 477, 478
Кобринский А. А. 377, 384
Коваленко С. А. 224, 303
Ковзун А. А. 55, 59
Кожевникова (Ганзен-Кожевникова) М. П. 27
Козырев А. П. 11
Козьменко М. В. 137, 410
Колейчук В. Ф. 21
Колесникова Е. И. 362
Колобаева Л. А. 141
Колобова Н. А. 32
Колчинский Э. И. 21

- Коля — см. *Гумилев Н. С.*
Комаров М. А. 203
Коммиссаржевская В. Ф. 41
Конге А. А. 478
Коневской (Ореус) И. И. 73, 377
Коноплянцев А. М. 478, 505, 506
Конрад — см. *Фейдт К.*
Константин Константинович Романов, вел. кн. 46
Копельман С. Ю. 121
Коперник Н. 21
Кормилов С. И. 70, 78, 86
Корниенко Н. В. 369
Коровин К. А. 31
Король-Пурашевич Л. Ю. 346
Коростелев О. А. 454
Коршунова В. П. 478
Косиков Г. К. 196
Котрелев Н. В. 255, 477
Кофоне Ц. 226
Крайский (Кузьмин) А. П. 80, 105
Красовская, владелица имения 450, 451
Крафт Д. 122
Кребийон К. 308, 311
Крейд В. П. 465, 471
Креплер Э. 338
Кречетов С. — см. *Соколов С. А.*
Кривцовы, братья 487
Кричинский С. С. 30
Кронеберг А. И. 386
Кропоткин П. А. 371
Кручёных А. Е. 92, 96, 97
Крылов В. Н. 410
Крэг Г. Э. Г. 306
Кряжева-Карцева Е. В. 355
Ксеркс I, царь 163
Кубин А. 121
Кузмин М. А. 69, 86–88, 90, 154–188, 277, 279, 282, 286–289, 292, 296, 319
Кузнецова О. А. 197, 242
Кук Т. А. 13
Кульбин Н. И. 203, 205
Кумпан К. А. 47–49
Кунту И. 278
Куприн А. И. 351, 352, 482
Купченко Т. А. 303, 323
Куранда Е. Л. 288, 289

- Курляндская Г. Б. 137, 152
Курляндский И. А. 191
Кутузов (Голенищев-Кутузов) М. И. 204
Кьеркегор С. 338, 342
- Лавров А. В. 20, 159, 166, 223, 232, 233, 242, 257, 288, 346, 347, 350, 377, 465, 469, 483, 488
Лагерлёф С. 32
Лагранж Ж. Л. 21
Ладъжников П. 318
Лазарев 494
Ламарк Ж. Б. 21, 370
Ланде А. С. 428
Лапицкий В. Е. 42
Лаппо-Данилевский К. Ю. 377
Ларионов А. И. 23
Ларионов М. Ф. 305
Лебединцев В. В. 145
Леви С. 64, 65, 67
Левин И. М. 529
Левинсон Е. А. 175
Левитан О. М. 140
Ледбитер Ч. 10
Лежнев (Горелик) А. З. 345
Лейдерман Н. Л. 126
Леконт де Лиль Ш. М. Р. 269
Ленин (Ульянов) В. И. 102, 303, 320–322, 365, 468
Леонардо да Винчи 13, 18, 305, 386
Леонтьев К. Н. 411, 422, 434, 437, 439, 458, 459, 505, 506
Лери (*псевд.*) — см. *Клопотовский В. В.*
Лермонтов М. Ю. 316, 360, 392, 394, 410, 417, 458, 459, 461, 496, 497, 499, 503, 505
Лесков Н. С. 46
Лесневский С. С. 301
Летарова-Гистер М. А. 27
Ли А. (*псевд.*) — см. *Перфильев А. М.*
Ли Бо 193, 196, 197
Ли Вэй 197
Лизогуб Д. А. 151
Ликиардопуло (Попандопуло) М. Ф. 488
Линдеберг О. А. 377
Лисицкий Э. (Л. М.) 22
Ли Сун Чан (Ли Оэй) 197
Ли Тай Пе (Ло По) 197
Лихачев Д. С. 305, 516

Лихтенштейн И. Е. 144
Ловцкая (Шварцман) Ф. И. 339, 342–344
Ловцкий Г. Л. 332, 333, 339, 340, 344, 345
Лозинский М. Л. 191, 192
Локс К. Г. 469
Ломброзо Ч. 144
Лотман Ю. М. 16, 70, 128, 129
Лотреамон (Дюкасс И.) 306
Лохвицкая М. А. 46, 347–351
Лошак М. Д. 21
Лощинская Н. В. 223, 230, 233, 248–254
Луговой (Тихонов) А. А. 473
Лука, ап. 403
Лукина В. А. 475
Лукирская К. П. 32
Луначарский А. В. 135, 147, 320, 321, 359, 468, 476, 501
Львов-Кочетов Е. Л. 31
Львов-Рогачевский В. Л. 131, 137
Лядов А. К. 510
Ляцкая В. А. 484, 490, 497, 499
Ляцкий Е. А. 6, 113, 465–504, 506

Магдалина — см. *Мария Магдалина*

Магомедова Д. М. 250, 251
Макалинские 278
Маковский А. В. 516
Маковский С. К. 241
Максимов Д. Е. 15
Малахиева (Малафеева) А. Г. 333
Малахиева-Мирович В. Г. 333
Малевич К. С. 112
Малевич О. М. 103
Малларме С. 162
Мальмстад Дж. 180
Мамонтов С. И. 31
Мандельштам О. Э. 44, 90, 202, 227, 282
Мариенгоф А. Б. 80
Мария, мать Иисуса 281, 282
Мария Магдалина 122, 217, 218
Мария Федоровна, имп. 32
Марк, ап. 14
Марков В. Ф. 173, 180, 182
Матрёнина М. М. 465
Маттиас Л. 320

- Матфей, ап. 14
Матюшин М. В. 101
Маца И. Л. 105
Мацевич А. Ц. 13
Маяковский В. В. 6, 80, 92, 96, 102, 103, 109, 123, 224, 301–323
Медведев П. Н. 278
Мелетинский Е. М. 199, 204
Менделеева Л. Д. — см. *Блок Л. Д.*
Мережковские 328, 384, 404, 451
Мережковский Д. С. 6, 27, 28, 46–54, 61, 62, 85, 86, 129, 132, 134, 135, 141, 151, 386, 411, 420, 423, 429, 436, 441, 482, 493
Мессалина (Валерия Мессалина) 122
Метерлинк М. 19, 139
Метнер Н. К. 469
Мёбиус А. Ф. 25
Мизеровский В. В. 492
Миллер О. В. 32
Миль Дж. С. 21
Мильчина В. А. 312
Минский (Виленкин) Н. М. 73, 141, 270, 377, 411, 429
Минц З. Г. 235, 237, 243, 244, 477
Миров М. 507
Мирра — см. *Лохвицкая М. А.*
Мисникевич Т. В. 257, 269, 272
Митрохин Д. И. 474
Митурич П. В. 21
Михайлов А. И. 318
Михайлов О. Н. 49
Михайлов Р. В. 122
Михайловский А. Н. 352
Михайловский Н. К. 476, 496, 497
Михаленко Н. В. 303, 323
Михальченко С. И. 482
Мишке Е.-М. 17
Модзалевский Б. Л. 474
Молдован А. М. 55
Морев Г. А. 162
Мохой-Надь Л. 22
Мунк Э. 121
Мунте А. 144
Муравьев В. С. 61
Муратова К. Д. 467, 493
Мухина Е. М. 35
Мюллер М. 62–64

- Набоков В. В.** 116, 117
Навашин Д. С. 428
Навуходоносор II, царь 146
Надежда — см. *Буровская М. Я.*
Надсон С. Я. 46, 49
Накагава Ю. 485
Нарбут В. И. 203
Нарбут Г. И. 203
Наташа — см. *Ремизова Н. А.*
Невежин П. М. 511
Невелева С. Л. 52
Неверов (Скобелев) А. С. 105
Некрасов Вс. Н. 226
Некрасов Н. А. 316, 471
Нелединский Вл. (*псевд.*) — см. *Гиппиус Вл. В.*
Нельдихен С. Е. 106–109
Нессельштраус Ц. Г. 10
Нестеркин С. П. 45
Нестеров М. В. 448
Нива Ж. 328, 329, 331
Ник. Т-о (*псевд.*) — см. *Анненский И. Ф.*
Никитаев А. Т. 303
Никитина Е. Ф. 475
Николаев П. А. 411
Николай II, имп. 32, 204, 215–217, 219
Николай Николаевич Романов, вел. кн. 145, 146
Никольская Т. Л. 411
Никольский Б. В. 479
Никольский Ю. А. 489, 490
Николюкин А. Н. 411, 432, 449
Ницше Ф. 15, 30, 34, 40, 42, 118, 125, 136, 139, 144, 148–150, 315, 328, 334, 394, 395, 413, 437–441, 456, 458, 459
Новик И. Д. 143
Новиков И. А. 427
- Обломиевский Д. С.** 265
Одарченко Ю. П. 112
Одесский М. П. 19
Одоевский В. Ф. 449
Оксман Ю. Г. 226, 253, 511
Олейников Н. М. 110
Оль А. А. 121
Ольденберг Г. 45, 63
Ончуков Н. Е. 516
Орешин П. В. 91, 105

- Орлицкий Ю. Б. 70, 71, 87, 90, 91
Орлов В. Н. 228, 472
Оссиан 29
Отто Р. 38
Оцуп Н. А. 192
- П.** — см. *Прохаско О. П.*
Павел I, имп. 204
Павел Елисеевич — см. *Щеголев П. Е.*
Павленко О. В. 126
Павлова Н. С. 126
Павлович Н. А. 16
Пайпс Р. 219
Панофски Э. 10
Пантюхов М. И. 410, 412, 415, 429
Парфионович Ю. М. 53
Паскаль Б. 339
Пастернак Б. Л. 15, 92, 103, 104, 123
Пастернак Е. В. 469
Певин П. И. 467, 493
Пеньковский А. Б. 55
Перелешин Б. Н. 105
Персиц Т. М. 292–294, 296
Перфильев А. М. 346–354
Перцов В. О. 313
Перцов Н. В. 224, 226, 229, 231, 232, 255
Перцов П. П. 18, 19, 75, 418, 419, 442, 458, 459
Петников Г. Н. 92, 100, 101
Петр, ап. 14
Петр I, имп. 360, 406
Петрарка Ф. 261
Петровская Н. И. 427
Петровский Д. В. 92, 101
Петровский М. С. 420, 433
Петтигрю Дж. Б. 13
Пешехонов А. В. 455, 456
Пиксанов Н. К. 473, 475, 501
Пильд Л. Л. 267, 273, 274
Пильщиков И. А. 224, 231, 232
Пиндар 70, 90
Пиотровский А. И. 188
Пискунов В. М. 11
Пифагор 185
Платов Ф. Ф. 92, 100
Платон 442

- Платонов А. П. 6, 355–374
Плевицкая Н. В. 332
Плеханов Г. В. 455, 468, 476, 501
Плещеев А. Н. 472
Плутарх 362
По Э. А. 137, 139, 347
Поварнин С. И. 270
Поварцов С. Н. 50
Поддерегин Д. Н. 333
Поддерегина Д. И. 333
Позднеев А. М. 57
Покровский В. П. 292, 293, 297, 299
Поливанов К. М. 200, 469
Поляков С. А. 36
Поплавский Б. Ю. 112–114, 121, 123
Попов Ю. Н. 10
Портинари Б. 86
Поспеловский Ф. И. 434, 436
Потемкин П. П. 427
Поярков Н. Е. 412, 427
Пракситель 20
Прокофьев С. С. 84
Проперций (Секст Проперций) 269
Пропп В. Я. 365
Проппер С. М. 508, 525, 526
Прохаско О. П. 414, 416, 429, 432, 435, 437, 445, 447, 448
Проценко П. Г. 481
Пуанкаре Ж. А. 21
Пунин Н. Н. 23
Пурбуева Ц. П. 56
Пуришкевич В. М. 203
Пушкин А. С. 203, 224, 231, 255, 266, 267, 279, 316, 334, 335, 337, 473, 474, 479, 489, 490, 501, 503, 505
Пшибышевский С. Ф. 139
Пыпин А. Н. 471, 484
Пяст (Пестовский) В. А. 106
Пяткин С. Н. 480
Пятницкий К. П. 150
- Рабле Ф.** 189
Радзишевский В. В. 301
Радищев А. Н. 501
Радлов С. Э. 278–284, 286, 291
Радлова А. Д. 6, 277–300
Радловы 282, 288

- Разумник — см. *Иванов-Разумник Р. В.*
Раков Л. Л. 178
Рансьер Ж. 42
Раскина Е. Ю. 189, 194
Распутин Г. Е. 203, 207, 208, 214, 215, 448, 459
Раудар М. Н. 27, 28, 30
Рафаэль Санти 305
Рахманинов С. В. 305
Рахов А. 91
Рачинская А. А. 510
Ревякина А. А. 465
Ревякина И. А. 143
Редон О. 121
Рейсер С. А. 224, 232
Рембо А. 83, 182
Ремизов А. М. 6, 31, 69, 224, 227, 291, 294, 297, 328, 410, 415, 427, 429, 433, 434, 454, 466, 473, 476, 478, 482, 491, 495, 501–529
Ремизова Н. А. 433
Ремизова-Довгелло С. П. 505, 506, 526, 527
Ремизовы 523
Ренье А. де 89, 90
Репин И. Е. 521
Рерих Е. И. 368–370
Рерихи 374
Решетников М. М. 12
Ригль А. 12, 25
Риккерт Г. 462
Родченко А. М. 21
Рождественская И. С. 465
Розанов В. В. 6, 184, 339, 410–464
Розанов И. Н. 127
Розанов С. С. 31, 32
Розанов Ю. В. 524
Розанова В. В. 423
Розанова О. В. 21, 96
Ромайкина Ю. С. 120
Романович С. М. 318
Романовы, семья 219
Ромашко С. А. 24
Ронен О. 211
Россомахин А. А. 317
Руднев В. П. 199
Рукавишников И. С. 79
Русинко Е. 192
Рутенберг П. М. 145

- Рыбаков Б. А. 356
Рыкунина Ю. А. 377, 380, 396, 408
Рычков А. Л. 11
Рэнбо — см. *Рембо А.*
- С. П.** — см. *Поварнин С. И.*
Сабашниковы М. В. и С. В. 67
Савина Т. В. 442
Савицкий Л. С. 57
Саводник В. Ф. 471
Савонарола Дж. 36
Садовская К. М. 235, 236, 242
Садовской Б. А. 6, 465–506
Садофьев И. И. 105
Сазыкин А. Г. 56
Саитов В. И. 490, 505
Сакулин П. Н. 473
Сакья-Муни — см. *Будда Шакьямуни*
Саламатова Е. А. 190, 193
Саломея 122
Салтыков-Щедрин М. Е. 472
Сандму Э. 34
Санников Г. А. 105
Сао Нан 197
Сапожникова, домовладелица 486
Саша Черный (Гликберг А. М.) 112, 114–116
Сведенборг Э. 19
Светоний (Гай Светоний Транквилл) 143
Сгар Ж. 308, 311
Северянин И. (Лотарёв И. В.) 92, 97, 493
Сегал Д. М. 140
Сегал-Рудник Н. М. 140
Седерберг Я. 32
Сельвинский И. Л. 96
Семенова С. Г. 358
Сен-Дени Э. де 194, 195, 197
Серафима Павловна — см. *Ремизова-Довгелло С. П.*
Сергеева-Клятис А. Ю. 289, 317
Сергий (С. П. Лебедев), свящ. 481
Серебров (Тихонов) А. Н. 310
Серов В. А. 31
Сиволов Б. М. 139
Силард Л. 12, 130, 146, 147
Симонов Е. В. 50
Синегуб Л. С. 150

- Сирано де Бержерак Э. С. 265, 267, 271
Скарятин М. В. 218
Скатов Н. Н. 318
Скворцова Н. Н. 28
Скиталец (Петров С. Г.) 248
Скоблин Н. В. 332
Скорород Н. С. 138, 140, 143
Случевский К. К. 31, 493
Смирнов А. А. 283, 294
Смирнов И. П. 126
Соболев А. Л. 468
Соколов С. А. 231, 412, 427
Солнцева Е. Г. 190
Солнцева Н. М. 318
Соловьев В. С. 10, 11, 31, 32, 45, 46, 133, 339, 440, 453
Соловьев М. С. 11
Соловьев С. М. 235
Соловьёва О. М. 11
Сологуб (Тетерников) Ф. К. 6, 69, 82, 83, 122, 139, 140, 200, 201, 203, 224, 254, 256–276, 377, 410, 412, 415, 429, 463, 464, 483, 493, 511
Сомов К. А. 192
Сотова Т. О. 190
Спенсер Г. 21
Спивак М. Л. 17, 19
Спроге Л. 349
Срезневский В. И. 474
Стенберг В. А. 21
Стенберг Г. А. 21
Степанов Е. Е. 192
Степун Ф. А. 469
Стольпин П. А. 452
Стражев В. И. 427
Стрельникова А. Б. 258, 259, 266
Стриндберг А. 19, 20, 26, 32, 33, 35, 472, 478
Струве Г. П. 191, 195–197
Струве М. А. 191
Струве П. Б. 483
Суворова К. Н. 231
Судейкин С. Ю. 160
Сулье Ф. 311
Суходуб Т. Д. 436
Сымонович Э. А. 365

Т...й А. П. — см. *Толстой А. П.*

Талалай М. Г. 143

- Тан Ио Су (Чан Жо Су) 197
Таранатхи 45
Тассо Т. 161
Татаринов А. В. 134, 136, 137, 139, 140, 147, 148, 151
Татлин В. Е. 22, 23
Татьяна — см. *Шестова Т. Л.*
Тахо-Годи А. А. 17
Тахо-Годи Е. А. 11
Тейяр де Шарден П. 370
Теребихин Н. М. 31
Терентьев И. Г. 92, 101
Терехина В. Н. 302, 303, 306, 309, 314, 315, 319, 320, 323
Теодор — см. *Гофман Э. Т. А.*
Тзе Тие 197
Тиберий Юлий Цезарь Август, имп. 143, 144
Тименчик Р. Д. 159, 166, 189, 190, 192, 223, 227, 377, 477
Тиняков А. И. 470
Титаренко С. Д. 2
Тихон (В. И. Беллавин), патр. 204
Токарева Е. С. 143
Толстая Е. Д. 358
Толстой А. Н. 91, 92, 473
Толстой А. П. 390
Толстой Л. Н. 46, 49, 50, 53, 54, 133, 136–138, 150, 151, 153, 328, 334, 343, 419, 441
Томашевский Б. В. 106, 226, 232
Томилина Н. М. 381
Томпсон Д. В. 20
Томсон Т. 372
Топоров В. Н. 9
Трауберг А. Д. 130, 146
Третьяков С. М. 101
Троцкий (Бронштейн) Л. Д. 321
Трубачев О. Н. 336
Тупин А. П. 321
Тургенев И. С. 137, 211, 334–337, 340, 345
Тэффи (Лохвицкая) Н. А. 482, 511
Тюпа В. И. 126
Тютчев Ф. И. 393
- Уайльд О. 433
Уан Тие (Ван Цзи) 197
Уваров А. С. 217
Удальцова Н. А. 318
Уитмен У. 106, 261

- Умов Н. А. 371, 372
Унбегаун Б. О. 336
Урицкий М. С. 201, 204, 206, 207
Успенский Б. А. 336
Успенский Г. И. 50
Устрялов Н. В. 322
Уточкин С. И. 149
Уччелло П. 177
Ушаков А. М. 302, 303
Уэйли А. 193–198
Уэллс Дж. Г. 488
- Ф**
Фаня Исааковна — см. *Ловцкая Ф. И.*
Фарадей М. 372
Фасмер М. 336
Фатеев В. А. 449
Федоренко Н. Т. 195
Федоров А. М. 427
Федоров Н. Ф. 363
Федотов О. И. 70
Фейдт К. 178
Фет А. А. 19, 80, 224, 265–267, 273, 274, 466, 469, 470, 473–475, 479, 481, 483, 484, 490–492, 497
Филарет (В. М. Дроздов), митр. 481
Филиппенко Н. Г. 421, 436
Филиппов Б. А. 195
Филичева В. В. 193
Философов Д. В. 451, 454
Флейшман Л. С. 189, 350
Флоренский П. А. 23, 355, 423, 446, 447, 449, 481
Фома, ап. 402, 403
Фомин А. Г. 473, 478
Форш О. Д. 328, 342
Франковский А. А. 25
Франсе Р. Г. 21, 22
Франциск Ассизский 171, 362
Фрезер Дж. 218
Фрейд З. 41, 329, 344
Фрейденберг О. М. 207
Фридендер Г. М. 192
Фриче В. М. 105
Фролов М. А. 226, 253
Фудель И. (О.) И. 505, 506
Фуллер Л. 10

- Хазан В. 330–332
Ханзен-Лёве О. А. 13, 24, 122, 149
Харджиев Н. И. 306
Хармс (Ювачёв) Д. И. 110–112
Хесин М. М. 529
Хидекель Л. М. 21
Хлебников В. В. 46, 68, 92–94, 100, 229, 309
Ховин В. Р. 317
Хогарт У. 12, 13
Ходасевич В. Ф. 471
Ходотов И. Н. 511
Хокон VII, король 32
Холодковский Н. А. 391, 394
Хюбнер К. 38
- Цаньян Джамцо** 57
Цвейг С. 147
Цветаева М. И. 88, 89
Цветков С. А. 446, 449
Цендина А. Д. 56
Цзяо Жань 197
Цюй Юань 194, 195
- Чаадаев П. Я.** 469
Чагин А. И. 306
Чанцев А. В. 411
Чан Чи (Чан Цзи) 197
Чеботаревская А. Н. 201, 203
Черкасова Ф. 353
Черкасский Л. Е. 61
Черников Я. Г. 21
Чернышев В. И. 231
Чернышевский Н. Г. 471, 472, 474, 484, 497
Чехов А. П. 26, 46, 137, 316, 334, 336, 425, 460
Чехонин С. В. 521
Чжан Жо-Сюй 197
Чжан Цзи 197
Чубаров И. М. 122
Чуваков В. Н. 137
Чудинова Е. П. 190
Чудовский В. А. 43, 44, 277, 282, 292, 296
Чуковская Л. К. 43
Чуковский К. И. (Корнейчуков Н. И.) 119, 120, 138, 141, 149, 420, 432–434, 479

Чулков Г. И. 28, 33, 36, 138–140
Чу Фу 197

- Шагинян** М. С. 289
Шапир Н. Л. 33
Шарко Ж. М. 145
Шаршун С. И. 112
Шарыпкин Д. М. 472
Шахадат Ш. 126
Шаховская Д. 353
Шварцман И. М. 341
Шекспир У. 162, 332, 386
Шелли П. Б. 261
Шеллинг Ф. 453
Шервинский С. В. 67
Шереметева О. Г. 481
Шершеневич В. Г. 190, 317
Шестов Л. Г. (И.) (Шварцман И. Л.) 6, 327–345, 410, 415, 423, 429, 451, 454, 455
Шестова К. М. 334
Шестова Т. Л. 335
Шикеле Р. 90
Шилейко В. К. 18, 206
Шиллер Ф. 328, 382
Ширяевец (Абрамов) А. В. 91, 105
Шишкин А. Б. 140, 377
Шишкина Л. И. 122, 152
Шкловский В. Б. 317
Шмитт А. Б. 17
Шолом-Алейхем (Рабинович С. Н.) 485
Шопенгауэр А. 19, 21, 42, 137, 138, 423
Шперк Ф. Э. 439, 440, 442, 446
Шруба М. 346
Штайнер Р. 480
Шталь Х. 17
Штейнберг А. З. 327–332, 336–338, 340–345
Штиглиц А. Л. 31
Штраус Д. Ф. 334
Шумихин С. В. 154, 181, 465, 466, 470, 479, 481, 490
- Щеглов** Д. А. 29
Щегловитов И. Г. 145, 146
Щеголев П. Е. 474, 476, 477, 499, 501, 506
Щедрина Т. Г. 339
Щеколдин Ф. И. 526

Щербаков Р. Л. 470

Щербачев В. В. 318

Щипасев С. П. 105

Эверс Г. Г. 78

Эдельштейн М. Ю. 289

Эйзенштейн С. М. 13

Эйнштейн А. 320

Эйтингон М. Е. 329, 331, 332

Эйхенбаум Б. М. 124, 232, 318

Энгельс Ф. 366, 372

Энель (*псевд.*) — см. *Скарятин М. В.*

Эрастов В., прот. 503

Эрастов Н. В. 495, 505

Эрдэни-лама 59

Эренбург И. Г. 90, 318

Эрлих Я. И. 379

Эткинд А. М. 332

Эткинд Е. Г. 261

Эфрос А. М. 18

Эхнатон 85

Юань Цзе 197

Юар К. 194, 195

Юнг К. Г. 11, 12

Юркун Ю. И. 289, 293, 296

Яблоков Е. А. 361, 362, 371

Яблоновский А. А. 455, 457

Языков Н. М. 474, 493, 494, 497, 498

Якобсон Р. О. 123, 318, 320

Ямагучи (Ямагути) М. 193

Ямпольский И. М. 465

Янгфельдт Б. 320

Ясенский С. Ю. 137

Ясинский И. И. 317, 514

Adam A. 265

Andreyev-Carlisle O. 121

Bird R. — см. *Бёрд Р. Д.*

Davies R. 121

Dostoevsky F. — см. *Достоевский Ф. М.*

Dressler F. 27
Dutton E. P. 192

Eglitis V. 349

Fink W. 180
Fleishman L. — см. *Флейшман Л. С.*

Glouberman E. 339

Hamao F. 196
Henningsen B. 27

Leroux E. 195

Murray J. 13

Nadal P. 265
Nilsson N. A. 28

Oboleńska D. 17

Paperny V. 339
Paul K. 192
Poljakov F. 189

Rozanov V. — см. *Розанов В. В.*

Soloviev V. — см. *Соловьев В. С.*
Stein R. 57

Vanier L. 266
Venclova T. 189

Wollman F. 142

Zimmermann M. F. 23
Zimmermann T. 23

Александров Александр Сергеевич — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока. Область научных интересов: история русской литературы и журналистики конца XIX — начала XX вв., текстология, архивные разыскания.

aspiros.83@mail.ru

Боева Галина Николаевна — доктор филологических наук, доцент, Институт бизнес-коммуникаций, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью. Область научных интересов: русская литература и искусство рубежа XIX — XX веков и XX века, модерн в искусстве и литературе, интермедиальность в искусстве, рецепция художественного произведения, эго-документ в контексте словесности, петербурговедение.

g_boeva@rambler.ru

Быстров Вячеслав Николаевич — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока, член редколлегии данного издания. Область научных интересов: русская литература конца XIX — начала XX вв., поэтика, текстология, архивные разыскания.

bysvn@mail.ru

Гончарова Елена Ивановна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока. Область научных интересов — русская литература конца XIX — XX вв.

el-goncharova@yandex.ru

Грякалова Наталия Юрьевна — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, руководитель Группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Бло-

ка, член редколлегии данного издания. Область научных интересов — история русской литературы конца XIX — первой четверти XX вв., преимущественно модернизма и авангарда, проблемы поэтики, текстологии, архивные разыскания. Автор около 200 статей и публикаций, посвященных А. Чехову, А. Блоку, Н. Гумилеву, А. Ахматовой, О. Мандельштаму, М. Волошину, А. Ремизову, Б. Пильняку, монографий «Малые жанры в русской прозе XX века. Генезис и типология» (Perugia, 2003); «Человек модерна. Биография — рефлексия — письмо» (СПб., 2008).

natura3@yandex.ru

Дмитриев Павел Вячеславович — кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича, заведующий Музыкальной библиотекой. Область научных интересов — история русской культуры первой трети XX в., история и эстетика журнала «Аполлон», творчество М. А. Кузмина.

dmitrievp@mail.ru

Дугаров Баир Сономович — доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения и фольклористики Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН (ИМБТ СО РАН), Улан-Удэ. Область научных интересов — сакральные аспекты бурятской Гэсэриады и евразийские параллели, этнокультурные особенности и духовные парадигмы кочевой цивилизации в контексте взаимодействия Востока и Запада.

khairkhan@mail.ru

Игошева Татьяна Васильевна — доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Область научных интересов — русская литература первой половины XX в., поэтическое творчество А. Блока, Вяч. Иванова, А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Зенкевича, Н. Заболоцкого.

tigosheva@mail.ru

Ипатова Светлана Алексеевна — научный сотрудник Отдела новой русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, группы по изданию сочинений И. С. Тургенева и А. А. Фета. Область научных интересов: история русской литературы второй половины XIX — начала XX вв. (И. С. Тургенев, А. А. Фет, Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов, Н. С. Лесков, А. С. Суворин, Б. А. Садовской, А. Платонов). Участвует в подготовке изданий и коллективных трудов: Сочинения и письма А. А. Фета в 20 т.; Полное собрание сочинений и писем И. С. Тургенева, 2-е изд. Письма; Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева (1859—1866); Русские писатели. 1800—1917.

Биографический словарь. Т. 1–6 (М., 1989–2019; продолжающееся изд.).
Автор более 100 научных статей и публикаций.
ipatovas@rambler.ru

Йожа Дьёрдь Зольтан — доктор философии (Ph. D.) по русской литературе, адъюнкт, независимый исследователь, Будапешт, Венгрия. Область научных интересов: русский символизм и религиозный ренессанс, литература русской эмиграции, русский роман и романский герой.
jozsagyz@gmail.com

Кибальник Сергей Акимович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела новой русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Область научных интересов: русская литература XIX — первой половины XX вв., интертекстуальные и интермедийные аспекты изучения.

kibalnik007@mail.ru

Колесникова Елена Ивановна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока. Область научных интересов: история литературы XX — XXI вв., творчество А. Платонова, М. Зощенко, текстология.
ekolesn@mail.ru

Кузнецова Ольга Александровна — научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока; доцент Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Область научных интересов: история русской литературы конца XIX — начала XX вв., литература и балет, взаимоотношение вербального и визуального.
kolar@inbox.ru

Куранда Елена Леонидовна — кандидат филологических наук, независимый исследователь (Санкт-Петербург). Область научных интересов: история русской литературы первой трети XX века, текстология, архивные разыскания.

elk19@inbox.ru

Лощинская Нина Владимировна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока. Область научных интересов: исто-

рия русской литературы конца XIX – начала XX вв., творчество И. Бунина, А. Блока, М. Волошина, В. Розанова, Ф. Сологуба и др.), поэтика, текстология, архивные разыскания.

nlkontakt@mail.ru

Орлицкий Юрий Борисович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Лаборатории мандельштамоведения ФИФ РГГУ. Область научных интересов: теория стиха и прозы, литература Серебряного века, новейшая русская поэзия.

ju_b_orlitski@mail.ru

Марцинкевич Наталья Эдуардовна – кандидат филологических наук, преподаватель русского языка как иностранного, Политехнический институт передовых наук (IPSA), Иври-сюр-Сен, Франция. Область научных интересов: русский модернизм, творчество А. А. Блока.

martsynkevich@mail.ru

Мисникевич Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новой русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Область научных интересов: история русской литературы конца XIX – начала XX вв., текстология, источниковедение.

tamisnikevich@yandex.ru

Спроге Людмила Васильевна – доктор филологии (Dr. Philol.), профессор Гуманитарного факультета Латвийского университета (Рига). Область научных интересов: Серебряный век русской литературы, литература русского зарубежья, латышско-русские литературные связи, проблемы перевода.

ludmila.sproge@lu.lv

Терехина Вера Николаевна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, историк русской литературы XX века, текстолог, специалист по литературно-художественному авангарду.

veter_47@mail.ru

Согласно Федерального закона от 29.12.2010 № 436-ФЗ
«О защите детей от информации,
причиняющей вред их здоровью и развитию»,
«книга предназначена для детей старше 16 лет»

*Утверждено к печати Ученым советом
Института русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской Академии наук,
протокол № 10 от 23.12.2020 г.*

Научное издание

**РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ:
Поэтика. Текстология.
Историко-литературный контекст**

Ответственный редактор *Н. Ю. Грякалова*
Верстка *С. В. Степанова*

Формат 60 × 90¹/₁₆. Гарнитура Октава.
Усл.-печ. л. 37,0. Тираж 1000 экз.

По вопросам оптовых закупок
обращаться по тел.: 8-921-937-98-70

ИП «Варваркин А. И.»
199155, Санкт-Петербург, ул. Уральская, д. 17, корп. 3, оф. 4