

Олег Лекманов

САМОЕ
ГЛАВНОЕ
О РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
XX ВЕКА

IVII

Rosebud
PUBLISHING

Москва, 2017

Олег Лекманов

**САМОЕ ГЛАВНОЕ:
О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

Rosebud
PUBLISHING

Москва, 2017

УДК 82
ББК 83.3(2)
Λ431

Научное издание
Р е ц е н з е н т ы :
доктор филологических наук *Н. А. Богомолов*,
профессор университета Южной Калифорнии *А. К. Жолковский*
Редактор-составитель *Андрей Борейко*
Оформление *Филиппа Нуруллина*

Лекманов, Олег.

Λ431 Самое главное: О русской литературе XX века / Олег Лекманов. —
Москва : Rosebud Publishing, 2017. — 432 с.

ISBN 978-5-905712-15-9

В этой книге под одной обложкой собраны новейшие статьи известного русского литературоведа, написанные им за несколько последних лет. Эти работы — увлекательные, почти детективные расследования скрытых сюжетов в поэзии и тайн переплетения литературы и жизни, отличаются разнообразием методологии.

УДК 82
ББК 83.3(2)

ISBN 978-5-905712-15-9

© Олег Лекманов, 2017
© ООО «Роузбад Интерэктив», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	7
ЧЕТЫРЕ ЗАМЕТКИ К ПОСТРОЕНИЮ «ЧИТАТЕЛЬСКОЙ» ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ	8
БАРАТЫНСКИЙ И СТАРШИЕ МОДЕРНИСТЫ	45
КНИГА СТИХОВ КАК «БОЛЬШАЯ ФОРМА» В РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.....	65
КНИГА СТИХОВ ВЛАДИМИРА НАРБУТА «АЛЛИЛУЙЯ» (1912)	110
ПУШКИНСКАЯ РЕЧЬ БЛОКА: КОНТЕКСТ И ПОДТЕКСТЫ.....	142
БЛОКОВСКИЙ СЛЕД В ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГАХ 1922 ГОДА: НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И СООБРАЖЕНИЯ.....	158
О ЧЕМ МОГЛИ (БЫ) ПОГОВОРИТЬ ВЛАДИМИР НАРБУТ И АЛЕКСАНДР БУЛАТОВИЧ.....	182
«ДЕВОЧКА КРАСИВАЯ В КУСТАХ ЛЕЖИТ НАГОЙ»	190
<i>О финале стихотворения В. Ф. Ходасевича «An Mariechen»</i>	
ОБ ОДНОМ ЭПИЗОДЕ «КОНЦА РЕНАТЫ» ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА	200
ИСААК БАБЕЛЬ «МОЙ ПЕРВЫЙ ГУСЬ»: ОПЫТ МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ.....	209

ПОСЛЕДНИЙ ИМПЕРАТОР	224
<i>Об одном стихотворении В. Маяковского</i>	
ДЛЯ КОГО УМЕРЛА ВАЛЕНТИНА?	241
<i>О стихотворении Э. Багрицкого «Смерть пионерки»</i>	
К ТЕМЕ: ТЫНЯНОВ И МЕРЕЖКОВСКИЙ	269
ВЛАДИМИР НАБОКОВ:	
ПРИНЦИП НЕ СОВСЕМ ОБМАНУТЫХ ОЖИДАНИЙ	278
<i>По рассказу «Весна в Фиальте»</i>	
АМЕРИКА И АМЕРИКАНЦЫ	
В ПОСЛЕДНЕЙ КНИГЕ ИЛЬФА И ПЕТРОВА	290
«СТИХИ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»	
ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА: ОПЫТ БЫСТРОГО ЧТЕНИЯ	302
СТИХОТВОРЕНИЕ МАНДЕЛЬШТАМА	
«КОГДА Б Я УГОЛЬ ВЗЯЛ ДЛЯ ВЫСШЕЙ ПОХВАЛЫ ... »	
НА ФОНЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ СТАЛИНИАНЫ 1937 ГОДА	316
НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ — РЕДАКТОР	352
РАССКАЗ Ю. КАЗАКОВА «ВОН БЕЖИТ СОБАКА!» (1961):	
ЗАГАДКА ЗАГЛАВИЯ	370
ПЛЕШИВЫЙ ЩЕГОЛЬ	376
<i>Из комментария к памфлетному мемуарному роману В. Катаева «алмазный мой венец»</i>	
«БЕДНОЕ МУЖЕСТВО МУЗЫКИ»:	
О ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ ГАНДЛЕВСКОГО	409
ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ РАБОТ	421
АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ	425

ОТ АВТОРА

Название этой книги расшифровывается просто: мне действительно захотелось собрать под одной обложкой свои главные статьи нескольких последних лет, исключая только вошедшие в мой предыдущий сборник «Поэты и газеты» (М., 2013). «Чтобы самому хоть немного нравилось» — вот единственный критерий отбора, которым я руководствовался, и он многое (почти все!) предопределил в составе этой книги.

Во-первых, она получилась небольшой (хорошенького понемножку); во-вторых, методологически, стилистически и тематически — очень пестрой. Хочется надеяться, что некоторое естественное единство статьям этого сборника все же присуще.

Посвятить его хотелось бы студентам и преподавателям Школы филологии гуманитарного факультета НИУ ВШЭ, где я преподаю со дня основания в 2011 году.

ЧЕТЫРЕ ЗАМЕТКИ К ПОСТРОЕНИЮ «ЧИТАТЕЛЬСКОЙ» ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ*

1. ДИАЛОГ С ЧИТАТЕЛЕМ В РУССКИХ ЖУРНАЛАХ 1900-х — 1910-х ГОДОВ

Как русские журналы начала XX века взаимодействовали с читательской аудиторией? Разумеется, в нашей первой и короткой заметке мы не беремся исчерпывающе ответить на столь глобальный и требующий освоения огромного материала вопрос.

Зато в наших силах попытаться наметить некоторые *типовые* варианты ответа. Выберем (почти наугад) из пестрого спектра отечественных изданий 1900-х — 1910-х годов три журнала с заведомо разными целевыми аудиториями и художественными программами, а затем внимательно проштудировав комплекты отобранных журналов за тот год, когда они начали выходить, и проследим, какими способами редакторы и авторы налаживали (если налаживали) контакты с читателями.

Наш выбор пал на: а). элитарный модернистский журнал «Новый Путь»; б). детский журнал «Тропинка»; в). предназначенный для массовой аудитории «Синий журнал».

1.

Первый, январский номер символистского «Нового Пути» за 1903 год открывается установочной статьей главного редактора Петра Перцова. В ней потенциальный читатель по крайней мере один раз подменен автором статьи. Перцов от имени читателя высказывает претензию к журналу и тут же,

*Здесь и далее все ссылки на использованную литературу даются в конце каждой статьи.

но уже от имени редактора, ее отводит: «“Это эклектизм”, скажет недовольный читатель. “Это — наше отношение к прошлому”, ответим мы»¹. Такая подстановка себя на место читателя — ход для русских символистов неслучайный. Они стремились моделировать поведение своей потенциальной аудитории, не только объединяясь с сочувственниками, но и отсекая «недовольных».

В этой же программной статье Перцова сообщалось, что в «Новом Пути» будет функционировать специальный отдел «частной переписки», который «имеет явиться органом непосредственной связи журнала с читателями»².

В свою очередь, во вступлении к этому отделу, напечатанном в том же номере «Нового пути» и озаглавленном «От редакции», его будущая структура и принципы отбора материала для печати описывались так:

Этот отдел журнала предназначается для писем и сообщений, идущих из среды читателей. Он разделен на две части: в первой будет помещаться материал теоретического характера (обсуждение общих вопросов философии, религии, политики, литературы и т. п.); во второй — сообщения, касающиеся частных явлений практической жизни.

Обычные вступления и окончания писем, а также обращения личного характера опускаются.

На письмах необходимы (для сведения редакции) имя и адрес автора. Анонимные сообщения уничтожаются. Нелитературностью изложения просят не стесняться, так как придание материалу литературной формы составляет задачу редакции³.

Здесь обращают на себя особое внимание два не вполне тривиальных пункта, вновь свидетельствующие о стремлении модернистской редакции «Нового Пути» не столько

найти общий язык с читателем, сколько навязать читателю собственное представление о его, читателя, идеальном тексте, годящемся для публикации в журнале. Наверное, можно говорить даже о притязаниях редакции «Нового Пути» найти адекватное языковое воплощение для смутных чаяний еще не научившегося новому языку читателя, безжалостно отбраковывая все лишнее, не имеющее прямого отношения к главному, по-настоящему важному. Поэтому редакция (1) взяла на себя право «литературной» (то есть языковой) обработки присылаемых читателями материалов и (2) объявила, что не станет печатать «обращений личного порядка», а также «обычных вступлений и окончаний писем».

«Натолкнуть читателя на более культурные предпочтения, чем те, к которым он традиционно привык к 1903 году», — так Петр Перцов ретроспективно изложил художественную и идеологическую программу своего журнала⁴. Чрезвычайно энергичный, подразумевающий некоторое насилие над читателем глагол «натолкнуть», употребленный в этом мемуарном пассаже, очень точно передает господствовавший стиль взаимоотношений редакции с аудиторией «Нового Пути».

Весьма характерно, что первым материалом, опубликованным во все том же, дебютном номере журнала за 1903 год в разделе «Частная переписка», стал текст «По поводу книги Д. С. Мережковского “Л. Толстой и Достоевский”. Отрывок из письма», автором которого значился некий «студент-естественник». За этим псевдонимом скрылся Андрей Белый, который никаким *просто* читателем для Мережковских и Перцова в это время, конечно, уже не был, да и само это письмо-рецензию на книгу «Л. Толстой и Достоевский» Белый отправил Мережковским еще в начале 1902

года. «Они показывали его Розанову и он-де нашел его гениальным, — вспоминал Белый многие годы спустя. — Впоследствии часть письма с выпущением центральных, так сказать, эсотерических мест была напечатана в “Новом Пути”»⁵. То есть отдел «Частная переписка» открылся текстом, уже утратившим статус личного письма, текстом-образцом, сразу же поднявшим планку разговора читателей и редакции на необходимую для отдела теоретическую высоту и задавшим тон всего последующего разговора. В вышедших далее в 1903 году номерах «Нового Пути» под видом читательских писем были напечатаны тексты Александра Бенуа (обозначенного как «художник А. Б.») и Александра Блока.

Отчасти сходную игру вел на страницах журнала Перцова и Мережковских Василий Розанов, в распоряжение которого был предоставлен специальный отдел «В своем углу». В заметке «От автора», предварявшей первый, февральский выпуск этого отдела, Розанов сначала анонсировал «введение» в него «частной переписки»⁶, а затем при помощи простой метафоры объяснял, какого эффекта намерен добиваться, сшивая целое подведомственного ему куска журнала из отдельных, разрозненных фрагментов:

Этот отдел расширяет рамки обыкновенного журнального сотрудничества и в некоторых отношениях приближает литературу к тому безыскусственному, свободному и разностороннему обмену мнений, который составляет преимущество разговора между друзьями в кабинете перед объяснением с публикою на эстраде⁷.

Метафора Розанова ясно демонстрирует, что разговор в отделе «В своем углу» предполагалось вести между людьми одного круга, то есть между теми, кто сначала пройдет не-

гласный отбор для пропуска в «кабинет». Остальным же читателям отводилась роль «публики», терпеливо ожидающей выхода «друзей» «из кабинета» для педагогических «объяснений» «на эстраде».

2.

Знакомство с детскими журналами советского времени (в первую очередь, с замечательными ленинградскими изданиями, которые курировали Самуил Маршак и Николай Олейников) твердо приучило нас к тому, что стремление завязать контакты с маленькими читателями и тем самым активно вовлечь ребенка в процесс создания журнала явственно прослеживается едва ли не в каждом материале каждого номера. В случае с находившимся в орбите символизма «журналом для детей» «Тропинка» (первый номер вышел в январе 1906 года) подобные ожидания не оправдываются. Здесь изредка имитировались реплики, напрямую обращенные к читателю, но на деле ответная реакция не предполагалась и никакого пространства для высказываний ребенку на страницах «Тропинки» предоставлено не было.

Примером такой односторонней, не рассчитанной на ответ реплики может послужить зачин написанного специально для этого журнала стихотворения Сергея Городецкого «Весной»:

Хочешь, сказку тебе расскажу
Про колдунью, про бабу-Ягу
Костяную ногу?⁸

Ответ ребенка в стихотворении далее не приводится, так что заданный вопрос повисает в воздухе.

Риторические апелляции к читателю содержатся также в трех претендовавших на занимательность очерках, помещенных в номерах «Тропинки» за 1906 год⁹.

Автор научно-популярной заметки «Зеркало» (перевод с английского) вступает в контакт с условным читателем следующим образом: «Вы можете представить себе, как была рада молодая женщина, когда увидела, что муж ее вернулся домой здоровым и невредимым...»¹⁰.

Заглавный персонаж очерка «История одного австралийского кенгуру (рассказана им самим)» (перевод с немецкого) несколько раз заговаривает с читателем так:

Однако, кажется, я собрался рассказывать, а между тем, по всем правилам хорошего тона, мне необходимо прежде всего вам представиться <...> Постараюсь описать вам его, насколько могу ярко <...> Если у кого-нибудь из вас явится желание навестить меня на Муруби, я буду очень и очень рад. Милости прошу! Только уж, пожалуйста, без собак и без ружей. И еще прошу вас, на всякий, случай, не подходить чересчур близко¹¹.

Дважды напрямую обращается к читателю и автор очерка «Знакомство с природой»: «Вглядитесь в распускающиеся на деревьях почки»¹² и «Если же кроме рисунка насекомого вы хотите изучить еще и его жизнь, то фотографируйте насекомое непременно в привычной ему обстановке»¹³.

Но никаких ответных реплик от ребенка и в этих трех случаях не ожидалось.

Не вполне привычно для читателей отечественных детских журналов советской поры выглядит тот раздел «Тропинки», в котором публиковались всевозможные шарады и задачи. Во-первых, имена и фамилии детей, приславших правильные решения, не оглашались, да и сама возможность присылки в редакцию вариантов решения не предполагалась¹⁴. Во-вторых, условия задач и ребусов часто формулировались

без прямых обращений к отгадчикам, как будто специально, чтобы избежать прямых контактов с ними: «Задача, которую мы предлагаем в этом № нашим читателям...»¹⁵ (не — «тебе, наш читатель»), «Найти шесть слов, из первых букв которых...»¹⁶ (не — «найди шесть слов...»), «Переменить место букв в каждой из данных частей...»¹⁷ (не — «перемени место букв...») и тому подобное.

3.

Уже первый номер массового «Синего журнала», вышедший в декабре 1910 года, открывался многообещающей заметкой от редакции — «К читателям»¹⁸. Однако на деле это обращение было *псевдообращением*, поскольку прямых апелляций к читателю не содержало. Более того, на протяжении всего текста об адресате обращения редакции говорилось исключительно в третьем лице: «Просматривая журнал, читатель должен увидеть перед собою отражение жизни всего земного шара» и т. д.¹⁹

Во втором номере (январь 1911) попытка завязать непосредственные контакты с читателями все же была предпринята — редакция объявила «постоянные конкурсы остроумия», попросив

читател^{ей} предложить ответы на помещаемые выше вопросы. Наиболее остроумные из этих ответов будут напечатаны, причем, авторам трех, признанных редакционным жюри наиболее удачными, шуток в виде премии будет посылаться бесплатно годовой экземпляр «Синего журнала» (или, по выбору, отдельные издания «Сатирикона») ²⁰.

Тем не менее, в течение довольно долгого времени апелляции непосредственно к читателю на страницах «Синего журнала» встречались лишь эпизодически и носили настолько ситуативный характер, что говорить о какой-либо редакционной

политике по вовлечению читателя в деятельность издания просто не приходится. Так, в 14 номере был помещен карандашный портрет полуобнаженной молодой дамы, сопровождавшийся следующей игривой подписью: «Пожалуйста, поверните страницу, — мне нужно раздеться. Читатель!.. Ну же...»²¹ А в 16 номере была опубликована немудрящая фотозагадка — несколько человек, повернутых к объективу спиной, а рядом — пояснительный текст: «Читатель за спиной этой группы может шипеть как угодно и высказывать свои догадки. Кто такие? Почему спиной? Что они там рассматривают? <...> В следующем № “Синего журнала” группа повернется лицом к читателю»²². В 17 номере это обещание было выполнено — группу (писателя Куприна и других известных личностей) развернули лицом к объективу.

Решительный шаг навстречу реальному читателю был сделан лишь в 21 номере за 1911 год. Тут появилось такое объявление «От редакции “Синего журнала”» (здесь и далее курсив в цитатах — редакционный — О. Л.):

«Синий журнал» в ближайших номерах открывает на своих страницах новый отдел, который будет заполняться сведениями обо всем, что только способен создать живой и пытливый ум.

В этом отделе наряду с «кунсткамерой» будут помещаться также сообщения наших читателей о всевозможных изобретениях, интересные разоблачения, оригинальные взгляды и гипотезы, воспоминания, жизненные курьезы и т. д. и т. д.

Особым вниманием будет пользоваться материал, сопровождаемый соответствующими иллюстрациями (снимками, рисунками etc.) или привлекающий своей эксцентричностью и новизной. Желательно также, чтобы сообщения отличались возможной краткостью.

Рукописи не возвращаются²³.

Последнее процитированное предложение содержало косвенный призыв присылать в редакцию читательские рукописи.

Так в «Синем журнале» был заведен специальный раздел «Наш музей», печатавший заметки читателей, а также короткие, зачастую насмешливые письма-указания редакционных работников потенциальным авторам из читательской среды:

Отвечаем: Тверь. Самойлову. Ваша “блохоловка” пойдет вместе с другими мелочами. Москва. С-ну, Кишинев. — К-ко, Ломжа. — В-скому. — только не стихи! Тула. — Н-еву. — Вы, наверное, смешали “космическую пыль” с “косметической пылью” — рисовой пудрой...²⁴

и прочее в том же духе. Однако этот раздел прекратил свое существование еще до окончания 1911 года, вероятно, потому, что редакция искала и находила другие, куда более нетривиальные способы взаимодействия с читательской аудиторией.

Специально «на конкурс читательской наблюдательности» для 37 номера «Синего журнала» за 1911 год был написан рассказ А. М. Оссендовского «Которая из четырех», оборванный на самом интересном месте следующим авторским пассажем:

Я прерываю рассказ и предлагаю читателям назвать таинственную знакомку Леонида Петровича. При решении необходимо указать, на чем последнее основано. Имена отгадавших одну из четырех и представивших доказательные суждения будут напечатаны в «Синем журнале»²⁵.

В 41 номере были оглашены фамилии победителей и отгадка: «—Которая из четырех? — Анна Федоровна! (К рассказу на конкурс “читательской наблюдательности”)» (с. 7).

Удачный опыт был продолжен и развит в 44 номере, в котором появился рассказ Сергея Соломина «для конкурса читательской находчивости и остроумия» «Двуликий». Новация состояла в том, что теперь редакция обещала веселым и находчивым читателям не просто публикацию их имен и вариантов окончания рассказа Соломина, но и денежные премии: «Читателю, приславшему наиболее остроумное решение этого вопроса, будет выдана премия в размере — 25 рублей. На конверте отмечать: “Конкурс”»²⁶.

Количество читателей, откликнувшихся на это предложение, превысило все возможные ожидания редакции. В 48 номере были напечатаны разнообразные варианты окончания рассказа Соломина и объявлены победители, а открывалась подборка по итогам этого читательского конкурса заметкой под названием «Катастрофа»:

На редакцию «Синего журнала» обрушилась целая лавина. Письма, письма и письма! Дешевые лавочные конверты. Конверты всех цветов радуги. Деловые с адресом конторы, фирмы, бюро. Изящные конверты, твердые, как слоновая кость, запечатанные сургучом с оттиском фамильного герба. Маленькие, узкие конвертики, сохранившие запах любимых духов корреспонденток...

— Сколько? — спрашивает редактор.

— Тысяча, полторы, две, три, четыре...²⁷

Эта насыщенная гиперболами заметка все же с достаточной ясностью демонстрирует, что редакторские работники, разнообразными способами стремившиеся пробудить творческую энергию читательской аудитории, далеко не всегда оказывались способными разбуженной энергией управлять. Заглавие «Катастрофа», тем не менее, было чистым кокет-

ством, иначе совершенно необъяснимым выглядит тот факт, что в 48 номере «Синего журнала» за 1911 год появилось редакционное объявление о новом читательском конкурсе, причем экономический фактор снова оказался задействованным, а ставки повышены:

Конкурс гримас. Мы предлагаем нашим читателям принять участие в устраиваемом «Синим журналом» «КОНКУРСЕ ГРИМАС». Помимо шуточного характера этой затеи, последняя может представить и особый интерес для специалистов, изучающих выразительность человеческого лица. Пришлите нам свою фотографическую карточку в обычном виде и вместе с ней снимок наиболее сильной, — веселой или грустной, безобидной или смешной, гримасы вашего лица. За лучшие гримасы будут выданы 4 премии. 1-я премия (исключительно для женской гримасы) — 60 руб. 2-я премия — 40 руб. 3-я премия — 25 руб. 4-я премия — 10 руб.²⁸

Обратим особое внимание на трогательную попытку редакции расшевелить активность не только мужской, но и женской части аудитории «Синего журнала» — первая премия «исключительно для женской гримасы». Ранее, в 43 номере, специально для прекрасной половины человечества были помещены фотографии В. Дорошевича, А. Н. Толстого, А. Вольнского и А. Аверченко с подмонтированными бородами, а также депутата Государственной Думы В. Пуришкевича с подрисованными волосами на голове. К снимкам прилагалась специальная анкета: «Не найдут ли наши читательницы выхода из положения?.. Мы не прочь даже предложить им следующую анкету: 1) Отпускать мужчинам бороды или нет? 2) Кто из приведенных на наших снимках безбородых писателей напрасно лишил себя бороды?»²⁹ С результатами этого

опроса читательницы и читатели смогли ознакомиться в материале «Итак о бородах и усах (К шуточной анкете “Синего журнала”)), помещенном в его 46 номере за 1911 год³⁰.

Подведем общие итоги. Символистский «Новый Путь» достаточно агрессивно *воспитывал* своих читателей, детская «Тропинка» *отгораживалась от реального диалога* со своими читателями, а массовый «Синий журнал», наоборот, *стремился* любой ценой *расширить контакты* со своими читателями.

Как это было связано с финансовой политикой перечисленных изданий? Насколько выявленные стратегии взаимоотношений «Нового Пути», «Тропинки» и «Синего журнала» с читателями характерны для модернистских, детских и массовых изданий начала XX века в целом? Что можно сказать об эволюции взаимоотношений модернистских, детских и массовых изданий начала столетия с читателями? Какими способами налаживали контакты с читателями специализированные издания начала века, например, модные, кино- и спортивные журналы?

Одна из задач настоящего сообщения как раз и заключается в том, чтобы привлечь внимание коллег ко всем этим и другим увлекательным вопросам, неизбежно возникающим в связи с темой, заявленной в заглавии сообщения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Перцов П. «Новый Путь» // Новый Путь. 1903. № 1. С. 2.
2. Там же. С. 9.
3. От редакции // Новый Путь. 1903. № 1. С. 154.
4. Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902. М., 2002. С. 280.

5. Цит. по: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 102.
6. Новый Путь. 1903. № 2. С. 135.
7. Там же.
8. Тропинка. 1906. № 9. С. 427.
9. Вероятно, стоит обратить внимание на то обстоятельство, что два из этих трех очерков представляют собой переводы (с немецкого и английского языков) — на страницах детских западных журналов заинтересованные диалоги с юными читателями велись, как минимум, с середины XIX столетия.
10. Тропинка. 1906. № 11. С. 533.
11. Тропинка. 1906. № 3. С. 137, 149, 151. См. также в зачине этого рассказа: «... читатель может сообразить, что я не обыкновенный, а довольно образованный кенгуру» (Там же. С. 136).
12. *Соколов К.* Знакомство с природой // Тропинка. 1906. № 11. С. 538.
13. Там же. С. 541.
14. При этом, начиная с первого номера за 1906 год, на задней стороне обложки печатался текст, завершающийся приглашением к диалогу: «Редакция открыта для личных переговоров по субботам от 2-х до 4-х часов». Однако этот текст со всей очевидностью предназначался не для маленьких читателей, а для взрослых потенциальных авторов.
15. Тропинка. 1906. № 3. С. 164.
16. Там же. С. 166.
17. Тропинка. 1906. № 6. С. 331.
18. Синий журнал. 1910. № 1. С. 1.
19. Там же.
20. Синий журнал. 1911. № 2. С. 3.
21. Синий журнал. 1911. № 14. С. 16. См. также очередное (рекламное) обращение «К читателям!» на обложке предыдущего, 13 номера: «Известные русские писатели в следующем номере “Синего журнала” начинают печатанием свой “коллективный” фантастический роман!»

22. Синий журнал. 1911. № 16. С. 15.
23. Синий журнал. 1911. № 21. С. 6.
24. Синий журнал. 1911. № 24. С. 14. В этом же номере журнала на странице 7 был напечатан «трактат» И. Сидорова (проиллюстрированный рисунками Вл. Лебедева) «Читатель», классифицировавший различные читательские категории.
25. Синий журнал. 1911. № 37. С. 12.
26. Синий журнал. 1911. № 44. С. 11.
27. Синий журнал. 1911. № 48. С. 12.
28. Там же. С. 11.
29. Синий журнал. 1911. № 43. С. 13.
30. Синий журнал. 1911. № 46. С. 14.

2. ПОМЕТЫ НЕИЗВЕСТНОГО НА КНИГЕ К. БАЛЬМОНТА «БУДЕМ КАК СОЛНЦЕ»

Изучать эволюцию читательского восприятия поэзии не менее интересно и познавательно, чем исследовать литературную эволюцию¹. При этом меняется не только угол зрения на историю словесности, но и соотношение изучаемого материала. С глубокой периферии в самый центр исследовательского внимания властно выдвигаются свидетельские показания обычных, не оставивших по себе громкой памяти людей. В первую очередь, их письма и дневники, излагающие впечатления от прочитанного стихотворения, журнальной поэтической подборки, книги лирики...

В этот ряд должны быть включены и содержательные читательские пометы на поэтических сборниках, в особенности же пометы первых читателей, современников авторов стихотворений. У нас речь далее пойдет о пометах неизвестного читателя на программной для раннего символизма книге стихов Константина Бальмонта «Будем как Солнце», вышедшей в 1903 году в московском издательстве «Скорпион».

Эти пометы сохранились на экземпляре книги из собрания Российской Государственной библиотеки (шифр 4 39/74). На книге имеются два владельческих экслибриса: «Иванъ Васильевичъ Дьяконовъ» и «Ф. В. Китаевъ». Кто из двух обладателей книги испещрил «Будем как Солнце» многочисленными карандашными пометами (плюс одна помета, выполненная черными чернилами), мы не знаем и, по-видимому, никогда не узнаем. Некоторые пометы, к сожалению, оказались стертыми — не только временем, но и последующими читателями книги Бальмонта. Один из таких позднейших читателей сопровождал интересующие нас пометы (выполненные в соответствии с правилами старой орфографии) собственными саркастическими замечаниями (выполненными по правилам новой орфографии). Эти пометы будут приведены в примечаниях к статье, чтобы наметить, в каком направлении эволюционировало читательское восприятие поэзии старших русских символистов.

В авторе большинства помет на книге «Будем как Солнце» без особого труда опознается типичный читатель конца XIX — самого начала XX века из поколения «отцов», читатель «буренинского» типа (от фамилии известного фельетониста и критика В. П. Буренина). Возвращенный на идеалах позитивизма и здравого смысла, он категорически не приемлет мировоззрения и поэтики символистов. Собственно, такого читателя ранние символисты и стремились по сильнее раздражить. Единственная помета чернилами, сделанная этим читателем на книге, выразительно иллюстрирует его отношение к стихам Бальмонта. К жанровому подзаголовку «Книга символов» он приписывает: «или точнее — бедламииев».

От краткой характеристики общего абсолютно безоттечного отношения неизвестного читателя к поэзии раннего русского модернизма перейдем к попытке детально класси-

фицировать способы, посредством которых неизвестный читатель стремится дискредитировать символистскую поэзию.

Первый, самый мягкий из этих способов — ироническая констатация читательского недоумения. Так, к строкам «Ветер, Ветер, Ветер, Ветер, / Ты прекраснее всего!» из стихотворения «Ветер» неизвестный читатель приписывает: «Будто?» (с. 45)². К строкам: «Я вижу Толедо, / Я вижу Мадрид./ О, белая Леда! Твой блеск и победа/ Различным сияньем горит» из стихотворения «Испанский цветок» сделано примечание: «Если Толедо — то причем тут Леда?» (с. 50). А к первой строке стихотворения «Я заснул на распутье глухом...» приписано: «почему же не на кровати?» (с. 99).

Куда более радикальный способ — обличение многочисленных пороков автора «Будем как солнце». Главные среди них таковы:

- *Аморализм*: К строке «Я с нею шел в глубоком подземелье» из стихотворения «Избирательное средство» приписано: «Вот куда черт занес» (с. 182). К строке «И хоть в душе своей, но я его убью» из стихотворения «Я не могу понять, как можно ненавидеть...» приписано: «черта подлая» (с. 199). К строке «Да будут пытки! В этом совершенство» из стихотворения «Освобождение» приписано: «Ну, ну — еще что?» (с. 283).
- *Любострастие*: К первой строке стихотворения «Да, я люблю одну тебя...» приписано: «одну ли?» (с. 157).
- *Хвастовство*: К строке: «Если б вы молились на меня» из стихотворения «Мститель» приписано: «Ишь чего захотел!» (с. 82). Фамилия автора эпиграфа к циклу «Семицветник» — самого Бальмонта, подчеркнута и сопровождается двумя восклицательными знаками (с. 129). А к строкам: «Я сегодня полновластен, / Я из племени

богов» из стихотворения «Маятник» приписано: «Вот какая у него родня» (с. 205)³.

- *Легкомыслие*: К строке: «Я вперед безгласно уходил» из стихотворения «Прозрачность» приписано: «Так сказать<, > опьянев от восторга. Ладно» (с. 123). К строкам: «Нынче “нет”, а завтра “да”. / Нынче я, а завтра ты» из стихотворения «Костры» приписано: «Куда подует ветер» (с. 176).
- *Незнание русского языка*: К слову «ай-да» в строке «По-был с ней. Ай-да! Домой!» из стихотворения «Враг» приписано: «Это одно слово» (с. 181).
- *Вычурность поэтического языка самого поэта*: Ко всему стихотворению «Два труп» приписано: «Глупо, потому что не естественно» (с. 184)⁴. К строке «Как стих сказителя народного» из стихотворения «Incubus» приписано: «почему же сказителя? “Словечка в простоте не скажет, все с ужимкой”» (с. 187)⁵. В строке: «Ты была цветок и птица» из стихотворения «Хорошо ли тебе, девица» слова «цветок» и «птица» подчеркнуты, и к ним приписано: «в одно и то же время — вздор», а к строкам: «Твой конец последний близок, / Ты посмешище и труп» приписано: «Набор пустых созвучий» (с. 220).

Предварительный вывод из всех этих обличений сделан в развернутом примечании неизвестного читателя к стихотворению «Костры»: «Или как говорится в одном старинном стихотворении:

“Какой земной был прочен житель?
Сегодня хлеб ты, я — смотритель,
А завтра оба мы — г..но!”⁶

г..но и вся ваша декадентщина и обезьянья блудливость» (с. 177)⁷.

Разумеется, носитель стольких ярко выраженных пороков не мог представляться неизвестному читателю человеком нормальным, поэтому различные вариации диагноза «Безумие» составляют едва ли не основное содержание читательских помет на книге «Будем как Солнце». Так, к строкам «Но себя мы побеждаем / Нашим сном Безбрежности!» из стихотворения «Снежинки» приписано: «Ей-же, ей — рехнулся парень» (с. 42). К строкам «В глухих провалах безрассудства / Живут безумные цветы» из стихотворения «Я полюбил свое беспутство...» приписано: «Не цветы безумны, а вот такие стихоплеты» (с. 76). В строке «А теперь, угрюмый и больной» из стихотворения «Мститель» слово «больной» подчеркнуто и к нему приписано: «Что правда, то правда» (с. 82). К строке «Рука с рукой, я был вдвоем — один» из стихотворения «Избирательное сродство» приписано: «Один и вдвоем. Раздвоение личности очевидное», а ко всему стихотворению сделано такое почти сочувственное примечание: «Со всем, совсем рехнулся бедный!» (с. 182). К финальной строфе стихотворения «Душа»:

И внешний миг той мысли дан:
Наш мир — безбрежный океан,
И пламя, воздух, и вода
С землею слиты навсегда.

неизвестным читателем досочинена издевательская строка: «А для меня безумного беда» (с. 201). Стихотворение «Маятник» сопровождается таким резюме неизвестного читателя: «Ибо бесконечности нет ни в чем, авось будет конец и бреду Бальмонта» (с. 205). А к строке: «В царстве золотистом и безбурном» из стихотворения «Фра Анджелико»

приписано: «Еще немного и отправят тебя, друг, в безбурную обитель на девятой версте» (с. 223).

Нужно, впрочем, заметить, что пометы неизвестного читателя на книге «Будем как Солнце» не сводятся исключительно к негативным констатациям. Целый ряд этих помет призван вразумить заблудшего декадента и указать ему пути возвращения на нормальную литературную дорогу. Так, нелепым с точки зрения неизвестного читателя метафорам и эпитетам из стихотворения Бальмонта «Над болотом» противопоставляется простое, как бляенье, детское «бесконечное» стихотворение про овечку: «Ей богу, хоть бы так, и то лучше:

“Через речку мост,
На мосту стоит овечка,
У овечки хвост...”

Все же это картина, а тут какой-то сумбур, “неживые брызги”, “жадность бурь”. Словом, вздор» (с. 185).

Достаточно часто неизвестный читатель пытается исправить или заменить отдельные слова в стихотворениях книги «Будем как Солнце», чтобы получилось яснее и не против правил русского языка. Так, в знаменитой строке «Вот, полуизломаны, лежите вы в пыли» из стихотворения «Придорожные травы» «полуизломаны» исправлено им на «полуизмятые» (с. 107). В строках «И от цветка идя к другому, / Всем — сердце расскажу» из стихотворения «Влюбленные» «расскажу» переправлено на «покажу» (с. 109)⁸. В строках «Дрожит любовь ко мгле — у ног твоих, / Ко мгле и тьме, нежней, чем ласки света» из стихотворения «У ног твоих я понял в первый раз...» «Ко мгле» переправлено на «Во мгле» (с. 163). А в строке «Сознание, что Время упало и не встанет» из стихотворения «Слепец» «упало» заменено на «ушло» (с. 213).

По крайней мере, однажды неизвестный читатель пытается преподать автору «Будем как Солнце» суровый литературный урок: «Ни складу, ни ладу, лучше бы и не трогать то, что лучше рассказать прозой, а не такими безобразными виршами» (о стихотворении «Скорбь Агурамазды») (с. 227). И один раз — урок нравственный. К первой строке стихотворения Бальмонта «Еще необходимо любить и убивать...» неизвестный читатель делает такую нравоучительную приписку: «Любить необходимо, но убивать не только не следует, но и позорно» (с. 219).

Остается только догадываться, с каким чувством наш неизвестный читатель спустя десятилетие знакомился (если знакомился) с поэзией авангардистов — раннего Маяковского, Велимира Хлебникова, Игоря Северянина... Маловероятно, хотя, впрочем, возможно, чтобы к этому времени его восприятие модернистской поэзии было закалено, перестроено и воспитано чтением старших русских символистов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сошлемся здесь на две работы, актуализированные для современного литературоведения Р. Д. Тименчиком: *Белецкий А.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Белецкий А. Избранные труды по теории литературы. М., 1964; *Вихлянцева В.* Проблема изучения читателя. Читатель пушкинской поры (предварительные заметки) // Историко-литературные опыты. Иркутск, 1930. Ср.: *Тименчик Р. Д.* Азы и узы комментария // *The Real Life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin. Part 1.* Stanford, 2007. P. 184.
2. Здесь и далее цитируем по экземпляру книги «Будем как Солнце» из собрания РГБ с указанием номера страницы в основном тексте статьи, в круглых скобках.

3. Неизвестный читатель не распознает тут реминисценции из «Недоноска» Е. Баратынского: «Я из племени духов / Но не житель Эмпирея».
4. К этому примечанию читателем советского времени сделана приписка: «естественность — враг таланта, тем более — гения» (с. 187).
5. Неизвестный читатель цитирует реплику Фамусова («Горе от ума», действие II, явление 5).
6. Неизвестный читатель цитирует стихотворение «Говно. Ода», приписываемое П. В. Шумахеру. См. его текст, например в сборнике: Между друзьями. Смешные и пикантные шутки домашних поэтов России. <Лейпциг>, 1883.
7. К слову «г..но» читатель советского времени приписывает: «автор этих строк — бесспорно» (с. 177).
8. Читатель советского времени это исправление зачеркивает и сопровождает его следующим примечанием: «Какой это оборот стремится поучать гения?» (с. 109).

3. НЕКТО ЧИТАЕТ КУЗМИНА

Цель нашей третьей заметки отчасти сходна с целью второй — проанализировать читательские пометы, на этот раз — на втором издании романа Михаила Кузмина «Плавающие и путешествующие». Оно было по случаю приобретено в одном из петербургских букинистических магазинов в начале двухтысячных годов. Помет на книге довольно много, что было, по-видимому, спровоцировано как бы приглашающими читателя к сотворчеству пустыми, не заполненными словами строками, которые маркировали фрагменты романа, не пропущенные цензурой. В эти пустоты наш читатель и вписал часть своих «дополнений» к тексту Кузмина. Отыскиваются, впрочем, в книге и вполне традиционные пометы на полях, а также поверх строк и под строками.

В отличие от ненавистника декадентов — читателя книги стихов Бальмонта «Будем как Солнце», живший в пореволюционную эпоху читатель «Плавающих и путешествующих», без сомнения, ощущал себя абсолютным единомышленником Кузмина. Более того, брезгливое и презрительное отношение к женщинам, которое в кузминском романе часто иронически мерцает, но почти никогда прямо не высказывается, в пометах неизвестного читателя проявляется не просто отчетливо, а с несколько даже комическим нажимом.

Если у Кузмина героиня заявляет: «У меня было пятьдесят шесть любовников (с. 20)¹, то наш читатель исправляет на: «У меня было двести любовников». К кузминской фразе: «...и схватив Лелечку за обе руки, начала восторженно» (с. 30) прибавляется: «с привычкой заправской сводницы» (с. 30). Сходным образом продолжен еще один фрагмент романа. К реплике: «—Ах, милая, я вас так понимаю! — воскликнула гостья и снова принялась тискать хозяйку в объятьях» (с. 38) прибавлено: «как профессиональная сводница, содержательница притона свиданий, завербовывая для своего заведения подходящий “товар”». Реплику: «Притом она — не свободна, она замужем» (с. 45) наш читатель, не мудрствуя лукаво, просто выворачивает наизнанку: «Притом она свободна, потому что замужем». К предложению: «Она помнила только, что накануне обещала Лаврентьеву встретиться с ним в Летнем саду и куда-нибудь поехать» (с. 49) приплюсовано: «пока муж на службе». К описанию: «Лицо последнего выражало влюбленность и недоумение» (с. 50) прибавлено: «Как у всякого влюбленного дурака...». Рядом с предложением: «—Непреренно, непременно, — страстно прошептал Лаврентьев: — я не знаю, как доживу до послезавтра» (с. 54) на полях сделана сочувственная по-

метка: «Бедняга!». В один из цензурных пробелов вписано следующее суждение нашего читателя о женщинах: «... есть ли у них вообще понятие о “чести”, а о целомудрии тем более. Эту заботу они оставляют доверчивым мужьям» (с. 64). Слова: «Лаврик потребовал от нее более осязательных доказательств любви» (с. 73) дополняются сентенцией: «В общем природа женщины подсказала ей, что она может отдаться и по обязанности жены и за деньги, и за первое ласковое, хотя бы и фальшивое слово, пожатые руки, а то и просто “так”». К обидчивой фразе героини: «—вы кажется хотите, чтобы я стала официально вашей любовницей» (с. 81) прибавлено легкомысленное: «неофициально можно валяться на чужой кровати, сколько влезет». Ее же утверждение: «С меня совершенно достаточно того мужа, который у меня есть» (с. 84) сопровождается на полях «недоверчивыми» знаками препинания: «?!» К замечанию героя: «И потом... я не имею права судить Елену Александровну» (с. 95) приписывается горестное: «Колпак!». Наконец, фраза героини: «Я — лживое создание, как все женщины!» (с. 213) сопровождается торжествующим: «Сама признала! Совершенно верно!».

Читатель «Плавающих и путешествующих» пользуется любым удобным случаем, чтобы противопоставить отвратительному «женскому» прекрасное «мужское». Проследим, например, как им «редактируется» следующий фрагмент романа: «Елена Александровна оказалась неистощимой в изобретении намеков, иронии, издевательств и, просто, придилок, иногда достаточно грубых, но всегда оказывавших должествующее действие на более непосредственного, а может быть, более ленивого и влюбленного по уши Леонида Львовича» (с. 145). В целях достижения прекрасной

ясности наш читатель вставляет в зачин этого фрагмента уточняющую микроконструкцию: «Елена Александровна, как женщина, оказалась способной...», а весь фрагмент сопровождает глубокомысленным примечанием: «Мужчина в таких случаях способен крепко молчать... до времени».

Очень часто читатель «Плавающих и путешествующих» спешит простодушно договорить за автора мысль, на которую тот лишь тонко (или не очень тонко) намекает. Так, ознакомившись с внутренним монологом героини: «А занятно, как бы это лицо изменилось, если бы Лелечка согласилась, захотела бы? Больше всего он похож на щенка легавого» (с. 54), читатель переправляет точку на запятую и очень грубо, но логично развивает кузминскую образность: «... в первый раз ухаживающего за сукой».

Что у Кузмина на уме, то у его читателя на языке. Сделав этот вывод, можно было бы и остановиться, если бы не одно интересное обстоятельство, неожиданно сближающее ненавистника Бальмонта (читателя книги «Будем как Солнце») и обожателя Кузмина (читателя романа «Плавающие и путешествующие»): оба они активно пытались исправлять стилистические «погрешности» своих авторов, опираясь на нормы современного им русского языка.

Напомним, что читатель Бальмонта в знаменитой строке «Вот, полуизломаны, лежите вы в пыли» из стихотворения «Придорожные травы» «полуизломаны» исправляет на «полуизмятые». В строках «И от цветка идя к другому, // Всем — сердце расскажу» из стихотворения «Влюбленные» он «расскажу» переправляет на «покажу». В строках «Дрожит любовь ко мгле — у ног твоих, // Ко мгле и тьме, нежней, чем ласки света» из стихотворения «У ног твоих я понял в первый раз...» он «ко мгле» дважды переправляет

на «Во мгле». А в строке «Сознание, что Время упало и не встанет» из стихотворения «Слепец» глагол «упало» читатель Бальмонта заменяет на «ушло».

Читатель романа «Плавающие и путешествующие» неодобрительно подчеркивает эпитет «ажитированным» в словосочетании «ажитированным шепотом» (с. 37). Кузминское словцо «сан-фасонщик» он сопровождает знаками «?!!» (с. 145). Знак вопроса наш читатель поставил и возле слова «трепыхании» во фрагменте: «а о вздорном трепыхании Полины смешно было и вспоминать» (с. 215).

Куда более любопытными представляются достаточно многочисленные примеры пуристских стилистических правок читателем «Плавающих и путешествующих» тех мест романа, которые как раз и позволяют исследователям говорить о неповторимом своеобразии прозы Кузмина.

Приведем несколько примеров. Кузминскую характеристику: «Лаврик был мальчиком живым, беспечным, веселым, и ничего не хотел делать» (с. 9) наш читатель заменяет на: «Лаврик был мальчик живой, беспечный, веселый, ничего не хотел делать». В предложении: «Виновник беспокойств этой дамы молча и капризно пил кофе (с. 9) вычеркивается слово «капризно» (логика: можно ли пить кофе «капризно»?) Кузминское: «...крайне молодым человеком» (с. 10) заменяется на: «...очень молодым человеком». Кузминское: «...сделался розовее розовой обивки кресла» (с. 11) — на: «...сделался ярче розовой обивки кресла». Фраза: «И Лаврик ринулся бегать по комнате» (с. 11) заменяется стилистически более гладкой: «И Лаврик начал бегать по комнате». В предложении: «Там не было никаких доказательств тревоги» (с. 240) слово «доказательств» заменяется на «заметных признаков». В микрофрагменте: «...они только что приняли веселую и радостную ванну» (с. 248) эпитет «ве-

селую» заменен на «освежающую» (логика: может ли быть ванна «веселой»?). В предложении: «...Елена Александровна, не совсем знавшая, как себя держать, но тоже как-то примиренная и устроенная, и ждала с минуты на минуту, что сейчас спустится Леонид, тоже с отблеском бодрого и стройного письма» (с. 248), характеристика «устроенная» (Елена Александровна) превращается в «успокоенную», а «стройного письма» — в «спокойного».

Изрядное упорство пришлось проявить добровольному редактору «Плавающих и путешествующих», работая со следующим фрагментом романа: «...словно густой облак опустился на затоны. Он мешал громко и весело разговаривать, затруднял дыхание, и даже казалось делал недоступным взгляду весь пейзаж» (с. 240). Перепривлечение нашим читателем экзотического, хотя и встречавшегося иногда в русской поэзии XVIII — XIX веков существительного «облак» на привычное всем «облако» потребовало от него дальнейшего исправления всех глаголов прошедшего времени, к этому существительному относящихся. Глагол «мешал» был заменен на «мешало», «затруднял» на «затрудняло», а «делал» на «делало».

Возвращаясь в заключение третьей заметки к самому ее началу, отмечу, что взгляд на текст глазами читателя в некоторых случаях позволяет не только проследить за эволюцией восприятия творчества того или иного автора, но и выделяет для исследователя своеобразным курсивом существенные особенности стилистической манеры этого автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Здесь и далее роман цитируется по изданию: Кузмин М. Собрание сочинений. Т. VI. Пг., б. г.

4. «АВТОРА ТОШНИТ СТИХАМИ ПО ВСЯКОМУ ПОВОДУ» (И. ИЛЬИН ЧИТАЕТ А. А. БЛОКА)

Пометам философа на томах берлинского собрания сочинений поэта 1923 года посвящена обстоятельная статья И. В. Овчинкиной «И. А. Ильин — читатель А. Блока»¹. Добросовестно процитировав многие неллицеприятные высказывания Ильина о Блоке, исследовательница завершает свою работу следующим развернутым выводом: «И. А. Ильин не увидел глубочайшей трагедии А. Блока, катастрофичности того бытия, от которого он в буквальном смысле слова сходил с ума, проигнорировал его дар, глубокую лирическую исповедальность и абсолютную обнаженность. Но И. А. Ильин справедливо оценил духовную пропасть, в которую соскользнул Блок и многие его современники <...> В свое время И. П. Полторацкий, ученик И. А. Ильина и хранитель его архива в Мичиганском университете (Ист-Лансинг), сказал: “В самом деле, как бы ни относиться к тем или иным исходным установкам и аналитическим суждениям и критическим выводам Ильина... Ильину-критику невозможно отказать в безупречном знании предмета, острой психологической наблюдательности, формально-эстетической крепости, духовной независимости и религиозно-философской глубине”. Обзор маргиналий И. А. Ильина и его отдельных высказываний о А. Блоке еще раз это подтверждает»².

Признаюсь сразу: мое впечатление от маргиналий Ильина на полях блоковских стихотворений решительно отличается от впечатлений его исследовательницы и его ученика. Попробую подойти к формулированию этого впечатления, используя, как вешки на пути, те ильинские пометки на произведениях Блока, которые остались в статье И. В. Овчинкиной не процитированными³.

Начну с того, что ни «безупречного знания предмета», ни «острой психологической наблюдательности», ни «формально-эстетической крепости», ни «духовной независимости», ни, уж тем более, «религиозно-философской глубины» замечания Ильина на полях блоковских стихов, увы, не демонстрируют. Зато в них в полной мере реализовалось мелочное стремление во что бы то ни стало усть Блока, поймать его на стилистических ошибках, а еще лучше — на моральной неразборчивости.

Часто это приводит к комическим эффектам: подчеркивания и пометки Ильина порою напоминают подчеркивания в библиотечных книгах, делаемые теми несчастными читателями, которые любой ценой стремятся выискать в этих книгах «неприличие».

Так, в стихотворении «Из хрустального тумана...» Ильин подчеркивает фрагмент:

Чтоб на ложе долгой ночи
Не хватило страстных сил!
(С. 15)

В стихотворении «Двойник» его повышенного внимания достаиваются строки:

(О, миг непроданных лобзаний!
О, ласки не купленных дев!)
(С. 15)

В стихотворении «На островах» он отчеркивает финал строки:

Две тени, слитых в поцелуе.
(С. 22),

а также строки:

И помнить узкие ботинки,
Влюбляясь в холодные меха...
(С. 22)

В стихотворении «Демон» внимание Ильина приковывают образы:

О сон мой! Я новое вижу
В бреду поцелуев твоих!
(С. 26),

а в стихотворении «Унижение» он подчеркивает «неприличное» слово «кровать»:

В жолтом, зимнем, огромном закате
Утонула (так пышно!) кровать...
(С. 30)

Над заглавием этого стихотворения Ильин сделал «пояснительную» пометку: «В доме свиданий» (С. 29)⁴, но этого ему показалось мало, и он сопроводил финал стихотворения еще одним примечанием: «В публичном доме» (С. 30).

В стихотворении «Старый, старый сон: из мрака...» Ильин подчеркнул строку:

Проститутка и развратник...
(С. 37)

И так далее, и тому подобное.

И. В. Овчинкина в своей статье справедливо указывает на «полное отождествление» в пометах Ильина «лирического героя» произведений Блока с самим поэтом. Закономерным следствием подобного отождествления становятся чрезвычайно упрощенные трактовки Ильиным блоковских стихотворений и фрагментов стихотворений.

Так, словосочетание «стареющий юноша» из блоковского «Двойника» Ильин сопровождает пометкой «сам» <автор> (С. 15).

К стихотворению «Как тяжело ходить среди людей...» он делает примечание: «Это о себе — стыдно» (С. 27).

В стихотворении «Повеселясь на буйном мире ...» Ильин подчеркивает зачин:

Повеселясь на буйном пире,
Вернулся поздно я домой...

и делает к этим строкам пометку «NB» (С. 252), видимо, вполне всерьез подозревая Блока в склонности к «веселью» на «буйных пирах».

Точно такой же пометкой Ильин сопровождает строку «Я ухожу, душою праздный» из стихотворения «Под шум и звон однообразный...» (С. 12).

Вполне предсказуемо Ильин обводит кружком и сопровождает неодобрительным знаком вопроса два финальных слова в знаменитой блоковской строке «О, Русь моя! Жена моя!» (С. 224).

Не скупится он на пометы, обличающие «антихристианскую» сущность поэзии Блока.

Так, строку:

И когда ты смеешься над верой...

из стихотворения «Муза» Ильин снабжает значком «NB» (С. 11).

В стихотворении «Унижение» отчеркнута строфа:

Ты сумела! Так еще будь бесстрашней!
Я — не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце — острый французский каблук! —

и к ней сделано негодующее примечание: «ангел!» (С. 30).

А в примечании к следующей строфе из стихотворения «Говорит смерть»:

Когда осилила тревога,
И он в тоске обезумел,
Он разучился славить Бога
И песни грешные запел...

Ильин «остроумно» играет словами: «обезумел, а умел ли?» (С. 51). Видимо, в этом и подобных ему примечаниях, вроде возмущенного — «Восприятие Светлой Заутрени» (С. 85)⁵, нам и предлагается увидеть «религиозно-философскую глубину» Ильина — читателя Блока.

Удивительными кажутся эстетические и стилистические претензии Ильина к Блоку, особенно если учесть, что все они формулировались после 1923 года, то есть в то время, когда не только символистская, но и постсимволистская поэтика была усвоена большинством культурных читателей.

Так, к блоковскому стихотворению «День проходил, как всегда...», написанному вольным трехсложником с переменной анакрусой, Ильин делает возмущенное примечание: «И это стихи?» (С. 48)⁶, не забывая, впрочем, предъявить поэту и этическую претензию — близ строки «Слишком светлые мысли» красуется помета: «?! Ну уж нет!» (С. 49).

Следующий микрофрагмент из стихотворения «Двойник»:

А ты-то, вернешься ли ты?

сопровождается пометой: «Проза» (С. 15). Примечание: «?! Безвкусная проза» сопровождает и строку «Срывая для карьеры лязг костей» из стихотворения «Как тяжело мертвоцу среди людей...» (С. 33).

В стихотворении «Когда невзначай в воскресенье...» Ильин подчеркивает строку:

Глазищи обмызганный кот,

а сбоку мотивирует это подчеркивание, брезгливо повторив блоковское словосочетание: «обмызганный кот» (С. 46), то есть упрекнув поэта во всем том же пристрастии к «прозе».

Примечанием «Проза» сопровождаются и строки:

Нажми рукою свод покрепче,
И камень будет отвален...
из стихотворения «Сон» (С. 125).

Ко всему стихотворению «Идут часы, и дни, и годы...» делается помета: «Непонятно!» (С. 29).

Простейшую метафору «фиалки глаз» из стихотворения «Авиатор» Ильин снабжает знаком вопроса и негодующим восклицанием: «фиалки!» (С. 32).

К чрезвычайно внятной строке из стихотворения «Под шум и звон однообразный...»:

Я обрываю нить сознания...

Ильин делает придирчивое примечание: «Неточно» (С. 12), более подробно свое недовольство не объясняя.

Двумя недоуменными знаками вопроса сопровождаются следующие строки из блоковской «Музы»:

И коварнее северной ночи, <?>
И хмельней золотого Аи, <?>
(С. 12)

В стихотворении «Вновь богатый зол и рад...» Ильина не устраивает намеренная рифмовка Блоком однокоренных существительных. Строки:

Каменных отвесов
Черноту навесов...

он сопровождает пометкой: «Слабо» (С. 37).

Рядом со стихотворением «Вновь богатый зол и рад...» Ильин делает общее глубокомысленное замечание о рифмах Блока: «К смыслу цепляется по рифмам<, > а не рифмы куются смыслом» (С. 38).

В стихотворении «Черная кровь» Ильина не устраивает синтаксис. К строке:

Ширится круг твоего мне огня...

он делает приписку: «слабо» (С. 52).

В строке «А мертвеца — к другому безобразью» из стихотворения «Как тяжело мертвецу среди людей...» «зь» обведено в кружок; Ильину казалось недопустимым заменять даже в поэтическом тексте существительным «безобразье» существительное «безобразие» (С. 34). Сходным образом, в строке «Я слепнуть не хочу от молнии грозовой» из стихотворения «О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой...» в кружок обведено существительное «молнии» (С. 54).

В стихотворении «В тихий вечер мы встречались...» таким же кружком обведена приставка «раз» в строке «Раздушенный ваш платок» (С. 169). Ильин, очевидно, хотел бы, чтобы вместо необычного «раздушенный» Блок воспользовался привычным: «надушенный».

В строке «Чтоб не даром биться с татарвою» из стихотворения «Мы, сам-друг, над степью в полночь встали...»

Ильин обводит кружком слово «татарва» и сопровождает его знаком вопроса (С. 226). Вероятно, эстетическая претензия (грубое слово) совмещается здесь с этической (грубое слово, употребленное по отношению к целому народу).

Этот упрек, сделанный Ильиным, смотрится более чем неожиданно, ведь не кто иной, как он сам некоторое время спустя опубликует в парижской газете «Возрождение» от 17 мая 1933 года оправдывающую нацизм статью «Национал-социализм. Новый дух. I», которая завершается следующим образом: «Дух национал-социализма не сводится к “расизму”. Он не сводится и к отрицанию. Он выдвигает положительные и творческие задачи. И эти творческие задачи стоят перед всеми народами. Искать путей к разрешению этих задач обязательно для всех нас. Заранее освистывать чужие попытки и злорадоваться от их предчувствуемой неудачи — неумно и неблагородно. И разве не клеветали на белое движение? Разве не обвиняли его в “погромах”? Разве не клеветали на Муссолини? И что же, разве Врангель и Муссолини стали от этого меньше? Или, быть может, европейское общественное мнение чувствует себя призванным мешать всякой реальной борьбе с коммунизмом, и очистительной, и творческой, — и ищет для этого только удобного предлога? Но тогда нам надо иметь это в виду...»

Иногда, впрочем, Ильин совсем не утруждает себя аргументацией, а попросту отрубает: «Пустословие с претензией на красоту» (С. 93). И это сказано о блоковской «Равенне»!

Отчасти сходным образом стихотворение «Искусство — ноша на плечах...» Ильин сопровождает презрительной пометой: «Игорь Северянин», а затем все же мотивирует свою ассоциацию: «Блок и Северянин —> «поэты пошлости» (С. 107).

Прочитируем также замечание Ильина о стихотворении Блока «Флоренция»: «Автора тошнит стихами по всякому поводу. Лишь бы рифмы страсти и усовать!» (С. 100) — в этом грубом резюме обыгрывается строка из блоковского стихотворения «Поэты»: «Под утро их рвало»⁷.

Итак, львиная доля помет Ильина на книге Блока отнюдь не изобличает в нем философа, пусть иногда он и пользуется «умным» философским жаргоном: «Худ<ожественный> образ не выдифференцировался из общераспутного тумана» (С. 159)⁸, или: «Все это к истории и симптоматологии личной эротике Блока, не более» (С. 150)⁹, etc.

Восприятие Ильиным блоковского творчества на удивление совпадает с восприятием поэзии русских символистов консервативными отечественными читателями-обывателями конца XIX — начала XX века, то есть читателями из поколения отца или, в крайнем случае, старшего брата философа, но отнюдь не его самого.

Характер и тон ильинских претензий к Блоку напоминает характер и тон упреков, которые неизвестный читатель из первой заметки обрушил на стихи из книги Бальмонта «Будем как Солнце» до почти полного совпадения. Как и читатель книги «Будем как Солнце», Ильин демонстрирует свое недоумение от стихов поэта-символиста, испещряя их ироническими пометами. Как и читатель Бальмонта, Ильин обвиняет Блока в аморализме, любострастии, легкомыслии, безумии и плохом знании русского языка. Пожалуй, только горькие упреки в религиозном цинизме радикально отличают Ильина от читателя книги «Будем как Солнце».

Завершить четвертую заметку я хотел бы тремя оговорками, к каждой из которых, придется, однако, приплюсовать свое «но».

Во-первых, пометы Ильина делались, так сказать, в рабочем порядке, и печатать их он не собирался. Но печатные ильинские высказывания о Блоке и его современниках со-держательно и стилистически немногим отличаются от при-веденных мною помет¹⁰.

Во-вторых, Ильин не только ругал Блока, а изредка и хва-лил. Но эти похвалы смотрятся не намного лучше, чем хулы. «Все это хоть немножко связно», — написал он рядом со стихотворением «Ночь как ночь, и улица пустынна...» (С. 68), — и это был предел ильинской доброжелательности и толерантности.

И, наконец, в-третьих, в своем отношении к стихам Блока и других модернистов Ильин не был одинок, сходные выска-зывания о них с легкостью отыскиваются, например, в ста-тьях, мемуарах и дневниковых записях И. А. Бунина. Но ведь Бунин-то, действительно, был много старше Блока и дру-гих младосимволистов, XX век он встретил тридцатилетним и уже вполне сложившимся писателем.

Ильину же в 1900 году исполнилось всего лишь 17 лет, он был только на три года старше того поэта, на полях стихот-ворений которого он оставил неумные, свидетельствующие о полной эстетической глухоте маргиналии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Овчинкина И. В. Ильин — читатель А. Блока // Рукописи. Ред-кие издания. Архивы. Из фондов Отдела редких книг и рукопи-сей. М., 2013. С. 235–260.
2. Там же. С. 259–260.
3. В ряде случаев я все же цитирую пометы Ильина на по-лях стихотворений А. А. Блока, опубликованные не мною, а И. В. Овчинкиной. Каждый раз это специально оговарива-

ется. Остальные пометы приводятся мною по изданию: Блок А. А. Собрание сочинений: в 9-ти тт. Т. 3: Стихотворения. Книга третья. 1907–1916. Берлин, 1923, с указанием номера страницы в круглых скобках. Этот том, выпущенный издательством «Алконост», ныне, как и вся библиотека Ильина, хранится в Отделе рукописей и редких книг Научной библиотеки МГУ им. М. В. Ломоносова. За возможность поработать с книгами из библиотеки Ильина приношу глубокую благодарность А. Л. Лившицу.

4. Ср.: Овчинкина И. В. Ильин — читатель А. Блока. С. 251.
5. Речь идет о зачине стихотворения Блока «Не спят, не помнят, не торгуют...»:

Не спят, не помнят, не торгуют.
Над черным городом, как стон,
Стоит, терзая ночь глухую
Торжественный пасхальный звон.

(С. 85)

6. Сходной пометой («Это поэзия?») Ильин сопровождает стихотворение «Вот девушка, едва развившись...», написанное свободным стихом (С. 104). Помета приведена в статье: Овчинкина И. В. Ильин — читатель А. Блока. С. 252.
7. Ко всему этому стихотворению Ильин делает такую помету: «Не поэты, а пьяные болтуны» (С. 120).
8. Помета приведена в: Овчинкина И. В. Ильин — читатель А. Блока. С. 251.
9. Там же. С. 249.
10. Почти все они процитированы в статье Овчинкиной.

БАРАТЫНСКИЙ И СТАРШИЕ МОДЕРНИСТЫ

ПОПЫТКА ОБОБЩЕНИЯ*

Как и любая другая эпоха, эпоха русского модернизма искала и находила в крупных культурных явлениях прошлого близкое себе, опираясь на *старое*, доказывала легитимность и прочность *нового*. Следовательно, взглянув на Баратынского глазами поэтов Серебряного века, мы получим возможность распознать в складывающемся изображении еще один автопортрет модернистской эпохи: «сопоставление символистов и Баратынского» «не только может помочь нам уяснить какие-то стороны в Баратынском, но и снабдить нас некоторыми данными для суждения о сущности самого символизма как этапа нашего литературного и культурного развития»¹.

Нужно только все время помнить: поэзия Баратынского куда больше, чем, скажем, Александра Полежаева или даже Николая Некрасова, годилась для того, чтобы послужить почти идеальным «подмалевком» коллективного автопортрета модернистской эпохи. Русские символисты и их последователи действительно открыли в Баратынском нечто важное, до тех пор ускользавшее от взгляда критиков и историков литературы.

Сказанное вдвойне справедливо в отношении первых русских модернистов, которые не только были эгоцентрически сосредоточены на себе, но и целенаправленно стремились за-

* Работа написана при участии М. Гельфонд. В цитатах мы сохраняем авторское написание фамилии «Баратынский» (или «Боратынский»). — О. Л.

нять прочное место на литературной карте 1890-х — начала 1900-х гг. Именно на период их поэтического становления пришлись 50-тая годовщина смерти Баратынского (1894 г.) и 100-тая — рождения (1900 г.), то есть ключевые и традиционные даты юбилейных речей, статей и книг, издания научно подготовленных собраний сочинений, первых приложений к имени эпитета «великий», открытия мемориальных комплексов и проч. При этом старшие символисты отвоёвывали Баратынского если не у полного забвения, то уж точно у твердо устоявшихся еще со времен В. Г. Белинского представлений об авторе «Сумерек» как о второстепенном, неактуальном поэте. «Можно решительно свидетельствовать, что почти вплоть до последнего десятилетия, среди умов, судивших о значении русских писателей, не нашлось никого, кто бы обнаружил полное понимание личности и мыслей Баратынского, — со знанием дела утверждал Иван Коневской в 1899 году. — И вообще-то, охоту обсуждать его творчество проявляли очень немногие»². Сходно с ним в том же году высказался товарищ Валерия Брюсова по гимназии, поэт Александр Миропольский (Ланг), обвинив в сложившемся положении вещей нерасторопных книгопродавцев: «Сочинения Баратынского хотя и были в продаже, но в книжных лавках можно было получить лишь Суворинское издание (Дешева библиотека), неполное и на плохой бумаге. Издание Казанское 1884 г. с вариантами лежало где-то в складе, а в книжных магазинах его не было (букинисты продавали по возвышенной цене). Впрочем, и это Казанское издание не полно. Полнее других издание “Севера”, но оно в продажу не поступало»³.

Сложившаяся ситуация симптоматично отразилась в одной из первых русских символистских повестей, «Златоц-

вете» Зинаиды Гиппиус, где на предложение просвещенного героя Заворского устроить вечер в «память Баратынского» следует характерная реакция: «— Но никто его не знает! — возмущалась дама-патронесса. — Почему? Откуда?»⁴ Этому пренебрежительному высказыванию далее противопоставлена авторская оценка: «Она, позабыв всех патронесс и всех идиотов, сидела над книгой Баратынского, вполголоса повторяя его важные, торжественные и глубоко прекрасные стихи, которые текут не как Пушкинские ручьи любви, а как спокойная и величавая река»⁵.

Учитывая все сказанное, не стоит удивляться, что словесные портреты Баратынского, набросанные в статьях, очерках и выступлениях старших символистов сплошь и рядом смотрятся как автохарактеристики. Защищая Баратынского, модернисты защищали и себя. Дмитрий Мережковский: у Баратынского «вдохновенная диалектика преобладает» «над непосредственным чувством»⁶; Константин Бальмонт: «Кто в миге, весь — в миге, миг того всегда и навсегда превращается в драгоценный камень»⁷; Валерий Брюсов: «Стихи Баратынского замечательны именно их обдуманностью, поэт жертвовал скорее красотой стиха, чем точностью выражений: за каждым образом, за каждым эпитетом чувствуется целый строй мыслей. Поэт непосредственного вдохновения, пожалуй, глубже раскроет перед читателями свою душу, — но никто вернее, чем поэт-мыслитель, не ознакомит со своим рассудочным миропониманием, с тем, что сам он считал своей истиной <...> Он умел “умом оспаривать сердечные мечты”»⁸.

Соответственно, русские символисты первой волны выделяли для себя и цитировали в своих произведениях те строки из стихов, прозы и писем Баратынского, которые

были созвучны им самим, оправдывали их собственные поэтические искания. Так, Зинаида Гиппиус в предисловии «Необходимое о стихах», предваряющем первую книгу ее «Собрания стихов» (1904) напоминала читателю о том, что «поэзия, как определил ее Баратынский, — “есть полное ощущение данной минуты”. Быть может, это определение слишком обще для молитвы, — но как оно близко к ней!»⁹ Далее в «Собрании стихов» заданная репликой Баратынского задача передать «полное ощущение данной минуты», близкое к молитве, решалась в целом ряде текстов, например, в стихотворении «Мгновение»: «Горит тихий, предночный свет, // От света исходит радость моя. // И в мире теперь никого нет. // В мире только Бог, небо и я». Владимир Гиппиус, долгие годы по идеологическим причинам не писавший стихов, посвятил Баратынскому две строки сонета «Слава» о русских поэтах XIX века (под № LVII этот сонет помещен в издании: «Томление духа. Вольные сонеты Вл. Нелединского» [Вл. Гиппиуса]. Петроград, 1916): «Уж Баратынский мне твердил давно, // Что музой увлекаться нам не должно», — подразумевается стихотворение Баратынского «Муза». А Брюсов, рассказывая об истории восприятия критикой 1830-х гг. поэмы Баратынского «Наложница», как представляется, держал в голове собственный литературный дебют: «При появлении *Наложницы* тогдашние повременные издания в один голос осудили ее, особенно нападая на заглавие, и это служит лучшим доказательством, насколько ново было то, что говорил Баратынский»¹⁰.

Первым русским модернистам были чрезвычайно близки мрачные пророчества Баратынского. Его лирические антиутопии («Последняя смерть» и, в особенности, «Последний поэт») точно соответствовали эсхатологическому видению

мира на рубеже столетий. Сергей Андреевский, чья статья о Баратынском стала одним из предмодернистских этапов воскрешения поэта, писал о начале «Последнего поэта»: для того, чтобы понять эти строки, «современникам Баратынского нужно было заглянуть на полвека вперед и разглядеть в его тумане наш “пессимизм”»¹¹. По утверждению Петра Перцова, эта статья была написана под влиянием Мережковского, развивавшего в разговорах схожий взгляд на Баратынского «с гораздо бóльшим блеском и силою»¹². Близкая мысль высказывалась и Валерием Брюсовым: «Жалобы Баратынского относятся словно ко времени позже на полвека»¹³. Как «провозвестника свойства железного века» воспринял Баратынского Константин Бальмонт¹⁴.

Ходовым в художественной и жизнетворческой практике старших символистов стало сопоставлять себя и своих коллег по поэтическому цеху с Баратынским. Так, в июне 1897 года Брюсов знакомит будущую жену с лирической поэмой Баратынского «Эда» и тогда же записывает: «Читал Жанне-Янинке “Эду”, и с тех пор зову ее Эдой»¹⁵. Самого Брюсова лестно сопоставлял с Баратынским Владимир Пяст: «Брюсов в “Венке” по языку доступен всем и каждому, если не как Пушкин, то как Баратынский»¹⁶, а с Баратынским и Жуковским — Георгий Чулков: «Валерий Брюсов, будучи прекрасным стихотворцем-эклектиком, сочетавшим в своей поэзии манеру Жуковского и Баратынского ...»¹⁷. В стихах Брюсова искал ключ «к душе Боратынского» Евгений Архиппов¹⁸, а Сергей Соловьев итожил в оставшейся неопубликованной заметке «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1922): «Радостно было сознавать, что в наш век живет поэт, который был равен, может быть, Баратынскому, а может быть, и Пушкину»¹⁹.

Старавшиеся во что бы то ни стало выделиться из ряда современных им стихотворцев, а потому весьма озабоченные подведением итогов, а также составлением всевозможных иерархических списков, старшие символисты и Баратынского постоянно соотносили с другими поэтами и прозаиками его и более позднего времени. Так, в программной для раннего русского модернизма небольшой книге Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) Баратынский (в сочувственном сопоставлении с Николаем Минским)²⁰ определяется как «самый благородный и возвышенный из русских лириков-философов»²¹. В его же статье «Пушкин» констатировалось: «Уже Баратынский, сверстник Пушкина, высказывал сомнения в благах культуры и знания <...> Сомнения в благах западной культуры — неясный шепот Сибиллы у Баратынского — Лев Толстой превратил в громовый воинственный клич»²². Зинаида Гиппиус признавалась в «Литературном дневнике», что ее от современных поэтов «влечет» «к Баратынскому, к Тютчеву, к Лермонтову, — к железно-твердому “Я” Баратынского прежде всего»²³. Дмитрий Фридберг опубликовал в символистском альманахе «Северные цветы» за 1901 год стихотворение «Тютчев и Баратынский». В статьях Бальмонта, вошедших в его книгу «Горные вершины» (1904), автор «Сумерек» не попал в список из «трех наиболее крупных поэтов России», образованный именами «Жуковского, Пушкина и Лермонтова»²⁴, но удостоился отдельной лестной характеристики как «поэт рефлексий и северной природы, стоящий ближе всех из поэтов Пушкинской эпохи к современности, нервным, но созерцательным поэтам»²⁵, а также певец «душевного раздвоения» и художник «философских мгновений»²⁶. Владимир Гиппиус в книге «Пушкин

и христианство» (1915) сравнил мироощущение двух поэтов и отметил, что в отличие от пушкинского сознания, «в откровенно-трагическом сознании Баратынского, подобном античному фатализму, — страстность была страданием навеки неподвижным, неразрешимым»²⁷. А Аким Вольтинский в уже упоминавшемся альманахе «Северные цветы» (1901) тоже сопоставил Баратынского с Пушкиным, но уже со знаком плюс: «В противоположность Пушкину, он смотрит уже не на поверхность предметов, не на плоть их, а прямо в глубину их, в суть их, в их скрытые противоречия, замаскированные плотью. Он видит скрецающиеся пути веселья и горя, святости и порока, и относится к явлениям жизни не как моралист, а как настоящий психолог»²⁸.

Напряженно подбирая место для Баратынского в пантеоне своих любимых поэтов «Золотого века» Брюсов. В письме к Перцову, отправленном в начале марта 1895 года, рассуждая о поколении поэтов, дебютировавших в 1890-е гг., он выражается еще очень резко и отчасти в духе господствовавших тогда представлений о Баратынском: «Повторяю, у нас нет центрального поэта, который оживил бы всех остальных — у нас Баратынский, Дельвиг и др<угие> без Пушкина — сироты, забытые в лодке на океане»²⁹. Сходно Брюсов 18 ноября 1896 года отзывается о Баратынском в письме к Евгении Павловской: «Я люблю Верлена, неужели ж во имя его заб<ыть> Тютчева, По, Эверса или [даже] хотя бы Фета, Баратынского, Веневитинова?»³⁰ В дневниковой брюсовской записи от 16 сентября 1898 года эта резкость уже значительно смягчена: «Был еще раз у [П. И.] Бартенева. Беседовали оживленно о трех Великих, пребывающих — о Пушкине, Тютчеве, Баратынском. Но Пушкин из них бóльший»³¹. Еще раньше, в феврале 1897 года, Брюсов

в разговоре с И. Н. Розановым варьирует список «трех Великих» так: «В России было три великих поэта: Пушкин, Баратынский и Тютчев. Из них всех выше Тютчев»³². По-видимому, Брюсов стал первым, кто объединил Баратынского и Федора Тютчева в пару — в недалеком будущем это станет общим местом русского модернизма. В набросках к прозе 1890-х гг. Брюсов перечисляет имена «Пушкина, Баратынского, Дельвига, Крылова»³³. В предисловии к книге стихов «Tertia vigilia» (1900) Брюсов расширяет этот список еще на три имени и отказывается от возвышения Пушкина (и Тютчева) над остальными поэтами: «Я равно люблю и верные отражения зримой природы у Пушкина или Майкова, и порывания выразить сверхчувственное у Тютчева или Фета, и мыслительные раздумья Баратынского, и страстные речи гражданского поэта, скажем Некрасова»³⁴. Тогда же Брюсов пишет Михаилу Самыгину в связи со своими публикациями в «Русском архиве»: «Утешение в том, что узнал я, как никогда прежде, Пушкина, Баратынского, Тютчева, Некрасова»³⁵. В письме к Бальмонту (февраль 1897 г.) Брюсов добавляет к списку поэтов XIX в. себя и своего адресата: «О, Константин Дмитриевич! Настанет день, когда <...> придут неведомые и неизвестные, начнут кроить из наших творений глупые статьи, “разбирать” и “изучать” нас, как варварски разбирают и изучают Тютчева, Фета, Пушкина, Баратынского»³⁶. Отметим, что в конце жизни интерес Брюсова к Баратынскому, по-видимому, несколько угасает. Во всяком случае, эпиграфов из его произведений нет в итоговой книге стихов Брюсова «Меа. Собрание стихов 1922–1924», хотя эпиграфы из других поэтов Золотого века, задающих темы для стихотворений, которым они предпосланы, в «Меа» встречаются во множестве.

Впрочем, на двенадцать лет раньше Брюсов, единственный из старших символистов, включил в свою книгу «Зеркало теней. Стихи 1909–1912 гг.» (М., 1912) целых два раздела, написанных на темы, заказанные «тенью» Баратынского. Разделу «Родные степи» он предпослал эпиграф из стихотворения Баратынского «Стансы»: «Вновь // Я вижу вас, родные степи. // Моя начальная любовь», — может быть, для установления генезиса заглавия этого раздела брюсовской книги нелишне будет указать на то, что о «родных степях» Баратынского упоминает в одной из своих статей Коневской³⁷; раздел «Для всех» Брюсов сопроводил эпиграфом из стихотворения Баратынского «В альбом»: «Альбом походит на кладбище, // Для всех открытое жилище»³⁸. Если воспринять название книги Брюсова «Зеркало теней» в качестве ключа к ее общему поэтическому заданию, стихи разделов «Родные степи» и «Стансы» правомерно будет прочесть как произведения Баратынского, отраженные в модернистском брюсовском «зеркале» и преобразившиеся в нем. Еще ранее Брюсов берет в качестве эпиграфа к стихотворению «Мучительный дар» строки из «Недоноска» («И ношусь, крылатый вздох, // Меж землей и небесами»), переосмысляя гротескный образ, созданный Баратынским, в символическом плане. При этом лирический субъект стихотворения Брюсова отличается не предельной малостью, а претензией на сверхчеловеческое бытие.

Брюсов внес и самый весомый (если говорить о русских модернистах первой волны) вклад в дело опубликования, а также научного освоения стихов и прозы Баратынского³⁹, готовя большую главу о нем для своей так и не осуществленной трехтомной монографии «История русской лирики». В заметке «О собраниях сочинений Е. А. Баратынского»

(1899), предвещающей его публикацию шести стихотворений автора «Сумерек», Брюсов стремится дополнить новыми штрихами канонический портрет Баратынского, сложившийся после выхода в свет двух собраний сочинений поэта (1869 и 1884 гг.). Исходя из предпосылки о том, что Баратынский «один из тех писателей, каждая строка которых дорога нам»⁴⁰, Брюсов уделяет особое внимание различным вариантам одних и тех же строк у этого поэта: «Такие переделки особенно любопытны у поэта-мыслителя. Это не только замена одного определения другим <...> это углубление самой мысли стихотворения, а иногда и видоизменение ее»⁴¹. Завершается эта научная заметка несколько неожиданно — вариацией финала неопубликованного лирического брюсовского эссе «Мировоззрение Баратынского» (1898): «“Сумерки” уже ясно говорят, что Баратынский разочаровался в своем прежнем кумире, в науке; выше рассудочности он ставит теперь фантазию, непосредственное вдохновение, детскую веру»⁴².

Взгляды автора «Сумерек» Брюсов рассматривает как законченную философскую систему, а его произведения — как нечто производное от философской концепции мыслителя: «Небольшое собрание его стихов, конечно, не пересказывает всех выводов, какие он мог сделать из своих убеждений, но определенно знакомит с этими основными убеждениями»⁴³. Литературная эволюция Баратынского была воспринята Брюсовым как последовательная смена убеждений, главными этапами которой являются «беспечный эпикуреизм или деланная разочарованность», «рассудочное миропонимание с тяготением к буддизму» (этот этап, по мысли Брюсова, отмечен еще и «примыканием к пантеизму») и «покаянное возвращение к вере»⁴⁴. Этой логикой обусловлена очевид-

ная в ряде случаев аберрация восприятия. Так, «Бокал» интерпретирован как «веселая застольная песня»⁴⁵.

В подборке заметок «К столетию со дня рождения Е. А. Баратынского» (1900) Брюсов критически отзываясь о юбилейном собрании сочинений поэта (Казань, 1899)⁴⁶. Далее он предпринимает краткий обзор материалов, связанных с Баратынским, из Остафьевского Архива (переписка П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым)⁴⁷. Затем Брюсов отреферировал «Татевский Сборник», где было напечатано «больше 50 писем Баратынского и несколько стихотворений». Ими Брюсов воспользовался как поводом высказать свои заветные соображения о близости мирозерцания Баратынского середины 1820-х годов «некоторым положениям Спинозы»⁴⁸. Наконец, в последней заметке Брюсов предлагает краткую интерпретацию поэмы Баратынского «Наложница»⁴⁹. Как приложение к этой заметке Брюсов публикует статью Баратынского о «Наложнице» середины 1830-х гг.

В этом же 1900 году в качестве предисловия к «Собранию стихов» Александра Добролюбова⁵⁰ Брюсов опубликовал заметку «О русском стихосложении», где утверждалось: «Тонический стих дорог нам, ибо им писали — Пушкин, Баратынский, Тютчев»⁵¹. В данном случае Брюсов подразумевал под тоническим стихом силлабо-тонический.

Во второй книге III тома «Русского архива» за 1900 год на странице 105 Брюсов печатает текст стихотворения «Цапли», приписывавшегося как Баратынскому, так и Пушкину. В этом же номере «Русского архива» он поместил статью «Баратынский и Сальери», содержащую резкую полемику с Иваном Щегловым (и поддержавшим его Василием Розановым) — Щеглов предполагал, что «под именем Сальери

в известной драме Пушкина» изображен Баратынский⁵². Со стороны Брюсова полемика была продолжена статьями «Пушкин и Баратынский» (Брюсов 1901) и «Старое о г-не Щеглове»⁵³. Однако в своих черновых, не предназначенных для печати записях Брюсов, скорее, соглашается с Щегловым: «У Пушк<ина> в Моц<арте> и Сальери, конечно, Моцарт сам Пушкин, а Сальери — Баратынский»⁵⁴. В образах пушкинских героев Брюсов находил воплощение двух типов литературных дарований: в Боратынском ему виделся Сальери, не посягавший на Моцарта-Пушкина. «Сущность характера Сальери, — по словам Брюсова, — вовсе не в зависти. Он... все постигает с усилиями, трудом и сознательно»⁵⁵. Немаловажно отметить, что в последующие годы с Сальери часто сравнивали самого Брюсова⁵⁶.

Наконец, в № 5 «Весов» за 1908 г. Брюсов публикует первоначальную редакцию стихотворения Баратынского «Гнедичу», сопроводив эту публикацию кратким предисловием⁵⁷.

Своеобразный сжатый итог научной работы Брюсова над творческим наследием Баратынского подведен в его статье «Баратынский» 1911 года для «Нового энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона». Эта статья вобрала в себя те брюсовские наблюдения и суждения об авторе «Бала» и «Сумерек», которые младший поэт считал наиболее удачными и бесспорными⁵⁸.

Не меньший интерес к Баратынскому испытывал очень рано ушедший из жизни соратник и близкий знакомый молодого Брюсова поэт Иван Коневской (Ореус). «В последнее время я занят был написанием очерка: “Судьба Баратынского в истории русской поэзии”, в виде полугодичного реферата для отделения славяно-русских языков, — 24 октября 1899

г. сообщал Коневской Брюсову. — Самостоятельная характеристика Баратынского составляет в нем наиболее отвечающую моим задачам часть и вызвана условиями университетских требований по “эрудиции”. Кроме нее значительную часть очерка занимает рассмотрение различных “критических отзывов” о поэте»⁵⁹. Полемизируя с В. Г. Белинским, А. Д. Галаховым и Н. А. Котляревским, во многом соглашаясь с С. А. Андреевским, Коневской в своем реферате затрагивает чрезвычайно существенную для русских декадентов 1890-х гг. проблему религиозной веры, а также верыв торжество науки и социальной справедливости: «В Баратынском нельзя отметить по существу его натуры склонности к христианской, да и вообще богопочитающей вере, тем менее, разумеется, не может быть речи о расположении его к какой-нибудь вере в разумное познание или в общественную деятельность»⁶⁰; возможно, этот пассаж содержит скрытую полемику с приведенными выше брюсовскими высказываниями 1899 года о вере Баратынского. Однако наиболее внятно и емко Коневской сформулировал свой взгляд на творчество автора «Недоноска» не столько в самом реферате «Судьба Баратынского в истории русской поэзии», сколько в примыкающей к нему и сохранившейся лишь в набросках юбилейной заметке об авторе «Сумерек»: «19 февраля нынешнего года исполнилось сто лет со дня рождения одного из величайших русских поэтов Е. А. Баратынского. В русской поэзии это — первый по времени поэт, который сознал в своем творчестве безысходное состояние человеческой природы. Он пережил всю скорбь этого сознания и вместе с тем нашел некоторый исход не из самого сознания, но из скорби, которое им внушается. Живее и прежде всего он ощущал ограниченность человека во всех его ощущениях, как в деятельности

познания, так и в деятельности инстинктов. Первоначальным источником душевной боли была для него зависимость всех предметов восприятия и желания от не им установленных порядков. Тоска Баратынского это жажда бесконечного бытия, бесконечного счастья и свободы и осознание ограниченности и конечности всех предметов ощущения — воли и разума. Столько же через опыт борьбы с внешними волями, сколько и через опыт борьбы с понятиями и представлениями, сообщилось ему это непререкаемое сознание»⁶¹.

Еще целый ряд наблюдений и формулировок, восходящих к неопубликованному реферату Коневского, можно найти в его посмертно напечатанной статье «Мистическое чувство в русской лирике». Здесь, сравнивая Баратынского с Пушкиным и Тютчевым, Коневский писал, что автор «Недоноска» «представляет в ходе русской лирической мысли многозначительный образец такого миропонимания, которое под гнетом рассуждений не находит ничего кроме ничтожества и непроницаемости в природной жизни человека и мира, так что в усилии мысли и воли оно устремляется с одной стороны к величию пустоты, с другой — неизведанным и необычным способам проникновения в тайны, к опытам сомнительных ведений и чудодейств, ядовитых опьянений и восхищений»⁶².

В середине 1930-х гг. с поэзией Баратынского сопоставил стихи самого Коневского Николай Степанов: «От Баратынского у Коневского подчеркнутая точность словоупотребления и образа, сочетающаяся с некоторой риторичностью стиха <...> Точно также и словарь Коневского <...> восходит к стихам Баратынского»⁶³. Эти наблюдения были развиты А. В. Лавровым: «Баратынский чрезвычайно близок Коневскому в равной мере как содержанием и тональностью поэ-

тических медитаций, так и самим творческим методом, в котором главенствующую роль играло рефлектирующее начало <...> Как и для Баратынского, поэтическое слово значимо для Коневского прежде всего в силу своей способности быть вместилищем мысли и формой ее развития и углубления»⁶⁴.

Новый этап в изучении и понимании творчества Баратынского начался, когда в литературу пришли русские младосимволисты. Но это тема для еще не написанной статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Винокур Г.* Баратынский и символисты // К 200-летию Баратынского. Сборник материалов международной научной конференции, состоявшейся 21–23 февраля 2002 г. (Москва — Мураново). М., 2002. С. 32.
2. *Коневской И.* Судьба Баратынского в истории русской поэзии // РГАЛИ. Ф. № 259, оп. № 3. Ед. хр. № 12. См., например, даже в статье 1891 г. близкого к модернистам Петра Перцова: «Стих у него гораздо бледнее и прозаичнее, чем у многих его современников <...> <Д>ля нас он уже окончательно архаичен, и при теперешнем блестящем развитии русского стиха мало кто захочет обратиться к поэтам прежнего времени» (цит. по: *Перцов П.* Литературные воспоминания 1890–1902 гг., М. 2002. С. 11).
3. *Березин Александр [Миропольский А.]*. Одинокий труд. Статья и стихи. М., 1899. С. 4.
4. *Гиппиус З.* Златоцвет // *Гиппиус З.* Зеркала. Вторая книга рассказов. СПб., 1898. С. 380.
5. Там же. С. 381.
6. *Мережковский Д.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 91.
7. *Бальмонт К.* Мыслящее сердце (Баратынский) (1925) // Литературная учеба. 1982. С. 195. Предполагая, что мироощущение,

как и взгляд на поэзию «Золотого века» у старших русских модернистов, в целом, сложились уже в начале их поприща, мы здесь и далее будем цитировать высказывания символистов первой волны о Баратынском 1890-х, 1900-х, 1910-х и даже 1920-х гг. При этом, в каждом конкретном случае мы постараемся показывать, какую эволюцию претерпевали взгляды того или иного автора-модерниста на творчество автора «Сумерек».

8. Брюсов В. Я. Мировоззрение Баратынского (1898) // Брюсов В. Я. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. М., 1981. С. 220, 223. Ср. с уточняющим эту характеристику позднейшим суждением Брюсова: «поэт одновременно и страстно чувствует и смело мыслит (пример: Баратынский)» (Брюсов В. Я. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912. С. 206).
9. Гиппиус З. Собрание стихов. 1889–1903 г. Кн. 1, М., 1904. С. П.
10. Брюсов В. Я. К столетию со дня рождения Е. А. Баратынского // Русский архив. Кн. 1. № 4. 1900. С. 553.
11. ...Литературные чтения. Баратынский. — Достоевский. — Гаршин. — Некрасов. — Лермонтов. — Лев Толстой. СПб., 1891. С. 13.
12. Перцов П. Литературные воспоминания 1890–1902 гг. С. 158.
13. Брюсов В. Я. Мировоззрение Баратынского (1898). С. 224.
14. Бальмонт К. Мыслящее сердце (Баратынский). С. 193.
15. Литературное наследство, Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. М., 1991. С. 754.
16. Пяст В. Валерий Брюсов // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб., <1909>. С. 75–76.
17. Чулков Г. Дымный ладан // О Федоре Сологубе. Статьи и заметки. СПб., 1911. С. 202. О Сологубе и Баратынском ср. в заметке Дмитрия Крючкова «Воскресающий»: «В сердце Баратынского звенело много родных нам струн — мысль

- о смерти, как разрешении загадок, начале подлинной жизни, роднит его с поэзией наших дней, с Ив. Коневским, Ф. Сологубом, А. Блоком и иными» (Лукоморье. 1916. № 4. 23 января. С. 15).
18. *Архипов Е.* Грааль печали (Лирика Е. А. Баратынского) // Жатва. 1914. Кн. V. С. 263.
 19. Цит. по: *Клинг О. А.* Брюсов: через эксперимент к «неоклассике» // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в., М., 1992. С. 275.
 20. В стихах и статьях Минского выявить отсылку к Баратынскому нам не удалось.
 21. *Мережковский Д.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С. 91.
 22. *Мережковский Д.* Вечные спутники. М., 1911. С. 302. Подразумевается стихотворение Баратынского «Последний поэт».
 23. *Крайний Антон <Гиппиус З.>* Литературный дневник (1899–1907). СПб., 1908. С. 387.
 24. *Бальмонт К.* Горные вершины. Сборник статей. Кн. I, М., 1904. С. 61.
 25. Там же, с. 73–74. См. возражения Брюсова на это суждение Бальмонта: Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. С. 96.
 26. *Бальмонт К.* Горные вершины. Сборник статей. Кн. I. С. 101.
 27. *Гиппиус Вл.* Пушкин и христианство. Пг., 1915. С. 18.
 28. *Воынский А.* Современная русская поэзия // Северные цветы на 1901 год, собранные издательством «Скорпион. М., 1901. С. 229.
 29. Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. С. 650. Цитируем черновик. В окончательный текст письма эта фраза не вошла. С. И. Гиндин соотнес ее со следующим фрагментом из Первого послания к Коринфянам: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (Там же. С. 790).

30. Там же. С. 713.
31. Брюсов В. Дневники. 1891–1910. М., 1927. С. 49.
32. Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 763.
33. Там же. С. 84.
34. Брюсов В. Tertia vigilia. Книга новых стихов. М., 1900. С. <3>.
35. Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. С. 402.
36. Там же. С. 89.
37. Коневской И. Мистическое чувство в русской лирике // Коневской И. Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений. М., 1904. С. 210.
38. В 1895 г. Брюсов предпослал эпиграф из «Недоноска» своему стихотворению «Мучительный дар».
39. Кроме Брюсова, из старших символистов в список таких вкладчиков можно записать разве что Д. В. Философова, в статье «Соседи Пушкина по селу Михайловскому (к открытию пушкинской колонии)» (1912) рассказавшего о взаимоотношениях Баратынского с А. Н. Кренициным (Философов Д. Старое и новое. Сборник статей по вопросам литературы и искусства. М., 1912. С. 133–134). О Брюсове как исследователе Баратынского см. также очень хороший и до сих пор не утративший научной ценности очерк: Тиханчева Е. Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973. С. 46–81.
40. Брюсов В. О собрании сочинений Е. А. Баратынского // Русский архив. 1899. № 11. С. 437.
41. Там же. С. 440.
42. Там же. С. 446. Ср. в «Мировоззрении Баратынского»: «“Сумерки” стоят на рубеже в жизни Баратынского, они знаменуют собой его переход к новому мировоззрению, его возвращение к вере» (Брюсов В. Мировоззрение Баратынского (1898). С. 225).
43. Там же. С. 220.

44. Там же. С. 221, 223, 225.
45. Там же. С. 222.
46. Брюсов В. К столетию со дня рождения Е. А. Баратынского // Русский архив. 1900. Кн. 1. № 4. С. 545–546.
47. Там же. С. 546–549.
48. Там же. С. 549–552. Ср. в письме Брюсова к Коневскому от 19 ноября 1899 г.: «Что Баратынский читал и любил Спинозу, это моя догадка» (Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. С. 476).
49. Брюсов В. К столетию со дня рождения Е. А. Баратынского // Русский архив. 1900. Кн. 1. № 4. С. 552–555.
50. В стихах Добролюбова выявить переключки с поэзией Баратынского нам не удалось.
51. Брюсов В. О русском стихосложении // Добролюбов А. Собрание стихов. М., 1900. С. 11.
52. Брюсов В. Баратынский и Сальери // Русский архив. 1900. Т. 3. Кн. 2. С. 541 и след.
53. Брюсов В. Пушкин и Баратынский // Русский архив. 1901. Кн. 1. № 1; Брюсов В. Старое о г-не Щеглове // Русский архив. 1901. Кн. 1. № 12. О солидаризации большинства пушкинистов с Брюсовым в этой полемике см.: Тиханчева Е. Брюсов о русских поэтах XIX века. С. 73–74.
54. Цит. по: Фризман Л. В. Я. Брюсов — исследователь Е. А. Баратынского // Русская литература. 1967. № 1.
55. Брюсов В. Пушкин и Баратынский // Русский архив. 1901. Кн. 1. № 1.
56. См., например: Парнок С. Сверстники. Книга критических статей. М., 1999. С. 77; Цветаева М. Герой труда // Цветаева М. Собрание сочинений: в 7-ми тт. Т. 4. М., 1994. С. 27.
57. В 1 № «Весов» за 1904 г. на стр. 75 была опубликована издательская рецензия W. (В. В. Каллаша?) на книгу Е. Жураковского «Симптомы литературной эволюции. Критические очерки. М. Горький, Л. Андреев, В. Гаршин, Баратынский,

- Бомарше, Л. Толстой, героини Ибсена» (М., 1903): «Странная эволюция от М. Горького и Л. Андреева к Бомарше и Баратынскому!» В 9–10 № «Весов» за 1905 г. на стр. 116–117 напечатано анонимное резюме статьи Юлиа Айхенвальда о Баратынском (Научное слово. 1905. № 7), где отмечается, что Айхенвальд «дает прекрасную характеристику его стиля».
58. Брюсов В. Баратынский Евгений Абрамович // Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. СПб., Т. 5. 1911. Стб. 173–180.
59. Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. С. 473.
60. Цит. по: *Лекманов О. А.* <Набросок к юбилейной заметке о Евгении Баратынском> Ивана Коневского // *Vademecum. К 65-летию Лазаря Флейшмана.* М., 2010. С. 78.
61. Там же. С. 78–79.
62. *Коневской И.* Мистическое чувство в русской лирике // *Коневской И.* Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений. М., 1904. С. 210.
63. *Степанов Н.* Иван Коневской. Поэт мысли // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. М., 1987. С. 192.
64. *Лавров А. В.* «Чаю и чую». Личность в поэзии Ивана Коневского // *Коневской И.* Стихотворения и поэмы (серия «Новая библиотека поэта»). СПб., 2008. С. 39, 41.

КНИГА СТИХОВ КАК «БОЛЬШАЯ ФОРМА» В РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА¹

Цель этой статьи — проследить эволюцию книги стихов (далее — КС) как «большой формы»² от раннего русского модернизма до позднего. Из множества возможных способов слежения мы выбрали самый простой и оставляющий меньше всего лазеек для исследовательского произвола: поэтические книги модернистов первой, второй и третьей волны будут далее сопоставлены друг с другом по так называемым «формальным» параметрам. Вот их перечень: заглавие КС; наличие (отсутствие) подзаголовка к КС; наличие (отсутствие) общего посвящения в КС; наличие (отсутствие) общего эпиграфа к КС; наличие (отсутствие) авторского или неавторского предисловия к КС; наличие (отсутствие) разбиения стихотворений КС на разделы; наличие (отсутствие) датировок в КС; количество страниц в КС³.

Хочется надеяться, что хронологически выстроенное сопоставление всех этих параметров позволит нам прийти к объективно отражающим общую картину и не слишком тривиальным выводам.

1.

В первом разделе речь пойдет о книгах стихов старших русских модернистов. Приведем таблицу, содержащую нужные нам данные (за период с 1888 по 1906 гг.):

Автор, книга	Подзаголовок	Общее посвящение	Эпиграф к книге
<i>Минский Н.</i> Стихотворения. Издание 2-е. СПб., 1888	—	—	—
<i>Мережковский Д.</i> Символы. СПб., 1892	Песни и поэмы	—	+
<i>Бальмонт К.</i> Под северным небом. СПб., 1894	Элегии, стансы, сонеты	—	+
<i>Брюсов В.</i> Chefs d'oeuvre. М., 1895	Сб. стихотворений	—	—
<i>Бальмонт К.</i> В безбрежности. Изд. 2-е. М., 1896	—	—	—
<i>Мережковский Д.</i> Новые стихотворения. 1891–1895. СПб., 1896	—	+	—
<i>Минский Н.</i> Стихотворения. 3-е издание. СПб., 1896	—	+	—
<i>Сологуб Ф.</i> Стихи. СПб., 1896	Кн. первая	—	—
<i>Сологуб Ф.</i> Рассказы и стихи. СПб., 1896	Червяк. Тени. К звездам. Стихи. Кн. вторая	—	—
<i>Брюсов В.</i> Me eum esse. М., 1897	Новая кн. стихов	—	+
<i>Бальмонт К.</i> Горящие здания. М., 1900	Лирика современной души	—	+
Мечты и думы Ивана Ко-невского. СПб., 1900	—	—	+
<i>Гиппиус Вл.</i> Песни. СПб., 1897	—	—	+
<i>Добролюбов А.</i> Собрание стихов. М., 1900	—	—	—

Авторское предисловие	Деление на разделы	Датировки	Количество страниц
—	Озаглавленные разделы — далее ОР	Отдельные датированные стихотворения, не выстроенные по хронологии	246 с.
—	ОР	—	424 с.
—	—	—	83 с.
+	ОР	—	62 с.
—	ОР	—	173 с.
—	—	—	104 с.
—	6 р.; 1-ый озаглавлен	—	343 с.
—	—	—	78 с.
—	—	—	82 с. (со 105 по 187)
+	ОР	—	62 с.
—	ОР	—	208 с.
—	ОР	Датированы отдельные стихотворения и расставлены с тяготением к хронологическому порядку	208 с.
—	ОР	Много датированных стихотворений с соблюдением хронологии внутри каждого раздела	105 с.
Предисл. И. Коневского и В. Брюсова	—	—	64 с.

Автор, книга	Подзаголовок	Общее посвящение	Эпиграф к книге
<i>Брюсов В. Tertia Vigilia.</i> М., 1900	Кн. новых стихов	—	—
<i>Минский Н. Новые песни.</i> СПб., 1901	—	—	—
<i>Бальмонт К. Будем как Солнце.</i> М., 1903	Кн. символов	+	—
<i>Брюсов В. Urbi et Orbi.</i> М., 1903	—	+	—
<i>Бальмонт К. Только любовь.</i> М., 1904	Семицветник	—	+
<i>Мережковский Д. Собрание стихов. 1883–1903 г.</i> М., 1904	—	—	—
<i>Гиппиус З. Собрание стихов. 1889–1903.</i> М., 1904	—	—	—
<i>Бальмонт К. Литургия красоты.</i> М., 1905	Стихийные гимны	—	+
<i>Бальмонт К. Фейные сказки.</i> М., 1905	Детские песенки	+	—
<i>Добролюбов А. Из книги невидимой.</i> М., 1905	—	—	—
<i>Бальмонт К. Злые чары.</i> М., 1906	Кн. заклятий	—	+
<i>Брюсов В. Στέφανος. Венок.</i> М., 1906	Стихи 1903–1905 года	+	—
<i>Сологуб Ф. Родине.</i> СПб., 1906	Стихи. Кн. пятая	—	—

Авторское предисловие	Деление на разделы	Датировки	Количество страниц
+	ОР	—	173 с.
—	—	—	118 с.
—	ОР	—	284 с.
+	ОР	Отдельные стихотворения датированы с несоблюдением хронологического порядка	190 с.
—	ОР	—	212 с.
Кратк. предисл. издатель	2 больших р.: «Лирика» и «Легенды и поэмы»	Отдельные стихотворения датированы	182 с.
+	—	Стихи датированы с тяготением к соблюдению хронологического порядка	174 с.
—	ОР	—	234 с.
—	ОР	—	81 с.
+	ОР	Датированы отдельные разделы	201 с.
—	ОР	—	114 с.
+	ОР	Отдельные стихотворения датированы с тяготением к хронологическому порядку	168 с. + Примеч.
—	—	—	32 с.

Как известно, функция заглавий поэтических сборников русских стихотворцев первой половины XIX столетия обычно сводилась к представлению имени автора: «Стихотворения Василия Жуковского», «Стихотворения барона Дельвига» и др. Но уже заглавие книги Е. Баратынского «Сумерки» или фетовское заглавие «Вечерние огни» закономерно воспринималось читателем как до предела сжатый метафорический конспект всей КС, вобравший в себя ее ключевые темы, но не сводимый ни к одной из них⁴. Четыре отечественных модерниста старшего поколения — В. Брюсов, К. Бальмонт, И. Коневской и А. Добролюбов дали всем своим ранним авторским КС яркие говорящие заглавия (а Брюсов через отчасти однотипные, латинские и греческие названия еще и объединил первые свои 5 книг в тематическую серию)⁵. Двое старших модернистов, З. Гиппиус и Ф. Сологуб, напротив, использовали книжное заглавие как минус-прием — книги Брюсова и Бальмонта послужили для этих поэтов контрастным фоном. Д. Мережковский, выпустивший в 1892 г. КС с громким программным заглавием «Символы», впоследствии, не без влияния З. Гиппиус, тоже перешел на неброские, играющие служебную роль заглавия.

Подзаголовками снабжены 15 поэтических книг из 27, представленных в нашей таблице (55,5 %). Из них 7 подзаголовков (к заглавиям КС Бальмонта, Брюсова и Сологуба) содержат в своем составе слово «книга», прямо указывающее читателю на то, что перед ним не *сборник*, а именно *книга* стихов, «большая форма» нового типа. Об этом же, но чуть менее прямолинейно, говорят подзаголовки нескольких КС Бальмонта, представляющие собой тематические камертоны ко всем стихотворениям той или иной его книги («Лирика современной души», «Стихийные гимны» и др.).

Общими посвящениями снабжены 6 поэтических книг из 27, представленных в таблице (22 %); общими эпитафиями — 9 из 27 (33 %).

Авторские предисловия содержатся в 7 книгах из 27 (25, 9 %) — это вступительные заметки ко всем КС Брюсова, к единственной, вышедшей в рассматриваемый период КС З. Гиппиус и к единственной авторской, представленной в таблице КС А. Добролюбова. Следует особо отметить, что Бальмонт и Сологуб авторскими предисловиями к КС как могучим средством воздействия на читателя в книгах вошедших в таблицу не воспользовались.

Хорошо известно, что предисловия Брюсова к собственным книгам сыграли ведущую роль в усвоении читателями конца XIX — начала XX вв. представления о КС как о «большой форме». В первую очередь тут нужно вспомнить предисловие к «Urbi et Orbi», последнее брюсовское вступление «к книге стихов, носящее манифестирующий характер»⁶, но и первое, где о КС говорится подробно и отчетливо. Если в предисловии к «Chefs d'oeuvre» поэт еще путался в терминологических тонкостях и называл свое новое собрание стихотворений то книгой, то сборником⁷ (а саму книгу в подзаголовке — сборником), в предисловии к «Urbi et Orbi» различие между книгой и сборником артикулировано предельно ясно и с несомненной установкой на обретение статуса программного тезиса: «Книга стихов должна быть не случайным *сборником* разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. От-

дела в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно»⁸. Программный характер носит и предисловие З. Гиппиус к ее «Собранию стихов», притом, что поэтесса в присущей ей парадоксальной манере утверждала значимость категории КС как бы от противного: «Собрание, книга стихов в данное время — есть бесцельная, ненужная вещь <...> Книга стихотворений — даже и не вполне “обособленного” автора — чаще всего утомительна»⁹.

Характерная особенность поэтических книг ранних русских модернистов — их разбиение на озаглавленные разделы (19 КС из 27–70 %). На первом этапе своего поэтического пути от деления КС на разделы последовательно отказывались лишь Ф. Сологуб и З. Гиппиус — тогдашние сторонники простоты и естественности построения книг. На озаглавленные разделы было разбито большинство книг Минского, Мережковского и Бальмонта, книга Коневского, а главное, все книги Брюсова, причем разделы в их КС группировались по темам и в одном случае («Urbi et Orbi» Брюсова) — по жанрам¹⁰. Тематический принцип был перенят первыми русскими модернистами у предшественников: «в начале XIX в. книга стихов обычно делилась на разделы по жанрам, а во второй половине века — по темам (как, например, в собраниях стихотворений Майкова, Фета, Случевского)» (М. Л. Гаспаров)¹¹. При этом любовым тематическим единством уже первые отечественные модернисты зачастую жертвовали ради более тонких мотивных переключек. Так, в КС «Мечты и думы Ивана Коневского» разделенными оказались тематически парные стихотворения «В роды и роды: I» (с. 61) и «В роды и роды: II» (с. 166). А в «Собрании стихов» Д. Мережковского после нескольких пейзажных ми-

ниатюр, расположенных в календарной последовательности («Весеннее чувство», «Март», «Ноябрь», «Осенью в Летнем саду»), следует стихотворение «Успокоение» и только потом — еще один пейзаж («Осенние листья»). Выявить общий для последних четырех стихотворений мотив угасания и замирания жизни в данном случае оказалось важнее, чем сымитировать календарь¹².

Разнообразные варианты датировок встречаются в 8 книгах первых русских модернистов из 27, представленных в таблице (29, 6 % от общего количества). Во всех своих КС отказывались от датировок Бальмонт и Сологуб, что, вероятно, отразило их представление о жизни как о хаотическом, неупорядоченном потоке событий. Напротив, к датировкам под стихотворениями, выстроенными в нестрогой хронологии, прибегали в этот период И. Коневской и З. Гиппиус. Хотя Гиппиус в предисловии к своему «Собранию стихов» ни разу не воспользовалась словом «дневник», внимательный читатель сам должен был понять, что в трактовке поэтессы символистская КС соотносится именно с этой жанровой формой: «Каждому стихотворению соответствует полное ощущение автором *данной* минуты; оно вылилось — стихотворение кончилось; следующее — следующая минута, — уже иная; они разделены временем, жизнью»¹³. Еще ближе к стихотворному дневнику книга «Мечты и думы Ивана Коневского». Здесь поэтические тексты перемешаны с прозаическими, датировки часто сопровождаются указаниями на место написания стихотворения или прозаического отрывка (например, «Дорога из Salzburg в Königsee» или: «Замышлено и набросано в Киеве — возле церкви Андрея Первозванного»), так что только разбиение текстов книги на озаглавленные разделы мешает воспринять ее как полноценный

поэтический дневник и заставляет увидеть в этой КС дневник отредактированный¹⁴.

Количество страниц в книгах первых русских символистов не отличается равномерностью. В таблице мы встречаем как весьма объемные КС, вроде «Символов» Мережковского, так и относительно небольшие книги, вроде КС Сологуба, финансово в этот период не слишком обеспеченного, а потому стремившегося к компактности и малостраничности. Больше других экспериментировали с объемами своих КС Бальмонт (от 83 с. до 284 с.) и Брюсов (от 62 с. до 190 с.). Среднее арифметическое количество страниц в поэтических книгах ранних символистов — около 175 страниц.

2.

Русские модернисты второй волны, выпустившие свои дебютные КС в 1903–1910 гг., начинали в куда более выгодной ситуации, чем их предшественники: передовая читательская публика уже была воспитана старшими символистами и с охотой усваивала законы и правила, диктуемые поэтами-новаторами. Требование воспринимать КС как нерасчленимое единство занимало в ряду этих правил важное место.

Почти полностью освобожденные предыдущим поколением от обязательств по кропотливому возвращению *своего* читателя, младшие символисты смогли целиком сосредоточиться на уточнении и утончении ранее опробованных методов и стратегий.

На стр. 76 вы найдете таблицу, содержащую нужные нам данные (за период с 1903 по 1912 гг.):

Сопоставление заглавий КС модернистов второй волны с заглавиями КС старших символистов показывает, что

стратегия Бальмонта и Брюсова оказалась востребованной младшими поэтами больше, чем стратегия З. Гиппиус и Ф. Сологуба. Служебные, неброские книжные заглавия были вытеснены на глубокую периферию заглавиями — сверхжатыми метафорическими конспектами КС. Периферию образовали названия книг двух учеников и младших друзей Вячеслава Иванова, стремившихся к реинкарнации поэтики стихотворцев пушкинского круга: «Разные стихотворения Юрия Верховского», его же «Идиллии и элегии» и «Стихотворения. Элегии. Оды. Идиллии» В. Бородаевского (в постсимволистскую эпоху к ним прибавится заглавие книги еще одного ивановского ученика А. Скалдина «Стихотворения»). Особо следует сказать об Андрее Белом, который с помощью заглавий и по примеру Брюсова выстроил в тематическую серию три свои книги: «Золото в лазури», «Пепел» и «Урна». «Озаглавивая свою первую книгу “Золото в лазури”, — писал Белый в предисловии к «Урне», — я вовсе не соединил с этой юношеской, во многом несовершенной книгой того символического смысла, который носит ее заглавие <...> “Пепел” — книга самосожжения и смерти <...> В “Урне” я собираю собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому “я” <...> Еще “Золото в лазури” далеко от меня... в будущем»¹⁵.

В 1903–1912 гг. широко распространяется практика развернуто «комментировать» заглавия КС в специальных, как правило, открывающих книгу стихотворениях¹⁶. Для примера процитируем несколько строк из стихотворения В. Пяста с характерным названием «Завязка», начинающего его КС «Ограда» (курсивы в трех последующих цитатах мои — О. А.):

Автор, книга	Подзаголовок	Общее посвящение	Эпиграф к книге
<i>Иванов В.</i> Кормчие Звезды. СПб., 1903	Книга лирики	+	+
<i>Андрей Белый.</i> Золото в лазури. М., 1904	—	+	—
<i>Иванов В.</i> Прозрачность. М., 1904	Вторая книга лирики	—	—
<i>Ник. Т — о [Анненский И.].</i> Тихие песни. СПб., 1904	—	—	+
<i>Блок А.</i> Стихи о Прекрасной Даме. М., 1905	—	—	—
<i>Гумилев Н.</i> Путь конквистадоров. СПб., 1905	Стихи	—	+
<i>Блок А.</i> Нечаянная радость. М., 1907	Второй сборник стихов	—	—
<i>Блок А.</i> Снежная маска. СПб., 1907	—	+	—
<i>Городецкий С.</i> Ярь. СПб., 1907	Стихи лирические и лиро-эпические	+	—
<i>Городецкий С.</i> Перун. СПб., 1907	Стихи лирические и лиро-эпические	—	—
<i>Иванов В.</i> Эрос. СПб., 1907	—	+	—
<i>Соловьев С.</i> Цветы и ладан, М., 1907	Первая книга стихов	+	—
<i>Блок А.</i> Земля в снегу. М., 1908	Третий сборник стихов	—	—
Разные стихотворения Юрия Верховского. М., 1908	—	+	—
<i>Городецкий С.</i> Дикая воля. СПб., 1908	Стихи и сказки	+	+
<i>Гумилев Н.</i> Романтические цветы. Париж, 1908	Стихи	+	—
<i>Кузмин М.</i> Сети. М., 1908	Первая книга стихов	—	—
<i>Соловьев С.</i> Crurifragium. М., 1908	—	—	—

Авторское предисловие	Деление на разделы	Датировки	Количество страниц
—	ОР	—	362 с. + Примеч.
—	ОР	Многие стихотворения датированы; без соблюдения хронологического порядка	260 с.
—	6 р.; 3-й и 6-й озаглавлены	—	171 с.
—	—	—	129 с.
—	ОР	Отдельные стихотворения датированы без соблюдения хронологического порядка	135 с.
—	ОР	—	76 с.
+	ОР	Датировано одно стихотворение	163 с.
—	ОР	—	80 с.
—	ОР	—	120 с.
—	ОР	—	118 с.
—	—	Датировано «Посвящение»	82 с.
+	ОР	—	210 с.
+	ОР	Стихотворения датированы без соблюдения хронологического порядка	188 с.
—	2 ОР: «Элегии, стансы, песни, гимны, сонеты» и «Сонеты»	—	110 с.
—	Озаглавленные разделы	—	181 с.
—	—	—	62 с.
—	Книга разбита на части; части — на ОР	Датированы отдельные стихотворения, без соблюдения хронологического порядка	213 с.
+	ОР	Отдельные стихотворения датированы без соблюдения хронологического порядка	163 с.
(раздел «Полемика»)			

Автор, книга	Подзаголовок	Общее посвящение	Эпиграф к книге
<i>Ходасевич В.</i> Молодость. М., 1908	Первая книга стихов	+	—
<i>Чулков Г.</i> Весною на север. М., 1908	Лирика	—	—
<i>Андрей Белый.</i> Пепел. СПб., 1909	—	+	+
<i>Андрей Белый.</i> Урна. М., 1909	Стихотворения	+	+
<i>Бородаевский В.</i> Стихотворения. СПб., 1909	Элегии, оды, идиллии	—	—
<i>Пяст В.</i> Ограда. СПб., 1909	Кн. стихов	—	+
<i>Садовской Б.</i> Позднее утро. М., 1909	Стихотворения	—	—
<i>Анненский И.</i> Кипарисовый ларец. М., 1910	Вторая кн. стихов (посмертная)	—	—
<i>Верховский Ю.</i> Идиллии и элегии. СПб., 1910	—	—	—
<i>Волошин М.</i> Годы странствий. 1900–1910. М., 1910	—	+	+
<i>Городецкий С.</i> Русь. М., 1910	Песни и думы	—	+
<i>Гумилев Н.</i> Жемчуга. М., 1910	Стихи	+	—
<i>Соловьев С.</i> Апрель. М., 1910	Вторая книга стихов	+	+
<i>Блок А.</i> Ночные часы. М., 1911	Четвертый сборник стихов	—	—
<i>Иванов В.</i> Cor Ardens. <Ч. 1>. М., 1911	—	+	+
<i>Иванов В.</i> Cor Ardens. <Ч. 2>. М., 1912	—	+	+
<i>Иванов В.</i> Нежная тайна. Лепта. СПб., 1912	—	+	—

Авторское предисловие	Деление на разделы	Датировки	Количество страниц
—	ОР	—	62 с.
—	ОР	—	86 с.
+	ОР	Стихотворения датированы; без соблюдения хронологического порядка	244 с.
+	ОР	Стихотворения датированы; без соблюдения хронологического порядка	136 с.
Предисл. В. Иванова	Неозаглавленные разделы	—	83 с.
+ Краткое, функциональн. Пред.	ОР	Общая датировка в начале: 1903–1907; далее — отдельные стихотворения датированы	95 с.
+	ОР	Разделы озаглавлены годами; соблюдение хронологического порядка	86 с.
—	Книга разделена на: «Трилистники», «Складни» и «Разметанные листы»	Составителем датировано последнее стихотворение	105 с.
—	Неозаглавленные разделы	—	69 с.
—	ОР	Стихотворения датированы, без строгого соблюдения хронологического порядка	124 с.
—	—	Датировки в «Оглавлении»	80 с.
—	ОР	—	160 с.
—	ОР	Отдельные стихотворения датированы, хронологический порядок не соблюдается	168 с.
—	Неозаглавленные разделы	Датированы разделы с тяготением к хронологическому порядку	137 с.
—	ОР	—	224 с.
—	ОР	—	203 с. + Примеч.
+	2 ОР	Датировано одно стихотворение	113 с.

Я не знала тебя, я не знала;
Ты был чужд мне, смешон, незнаком;
Я бездумно, бесцельно бросала
За ограду цветок за цветком,

строку «*Ярь* непочатая» из вступительного стихотворения к КС С. Городецкого «*Ярь*», а также первую строку первого стихотворения КС Андрея Белого «*Золото в лазури*» «*Бальмонту*», представляющую собой синонимическую вариацию заглавия всей книги: «*В золотистой дали ...*».

Подзаголовками снабжены 22 поэтические книги из 35, представленных в таблице (62,8 %, что на 7,3 % больше, чем в предшествующий период). Прочная закрепленность в читательском сознании словосочетания «книга стихов» позволила младшим символистам многообразно варьировать подзаголовки своих КС и даже, как Блоку, называть свои книги — *сборниками*. Необъяснимая странность этой блоковской дефиниции тем сильнее бросается в глаза, что автор «*Стихов о Прекрасной Даме*», надписывая Валерию Брюсову первый том своего собрания сочинений, процитировал не какой-нибудь другой, а именно следующий, уже приводившийся нами, фрагмент предисловия к «*Urbi et Orbi*»: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью»¹⁷.

Общими посвящениями снабжены 18 поэтических книг из 35, представленных в таблице (51% от общего числа КС, что на 29% больше, чем в предшествующий период), то есть младшие модернисты чаще оформляли свои книги, как диалог с идеальным собеседником, чем старшие. Общими эпитафиями сопровождаются 12 книг из 35 (34% от общего числа КС, что на 1% больше, чем в предыдущий период). Из этого мы можем заключить, что в КС модернистов второй волны роль посвящений значительно, а роль эпитафий не-

значительно, но тоже возрастает, в сравнении с КС Брюсова, Бальмонта и их соратников.

В эпоху раннего модернизма, как мы помним, авторскими предисловиями сопровождали свои КС Валерий Брюсов, Александр Добролюбов и Зинаида Гиппиус — три поэта, из восьми, представленных в таблице (37,5 %). В рассматриваемый теперь период развернутыми, неслужебными предисловиями открыли свои книги Андрей Белый, Александр Блок, Вячеслав Иванов, Борис Садовской и Сергей Соловьев — пять поэтов из четырнадцати, представленных в таблице (35,7 %). Несколько снизился и общий процент КС с обширными авторскими предисловиями: от 25,9 % до 22,8 %. Вероятно, это связано с тем, что модернисты второй волны в меньшей степени, чем старшие символисты, испытывали потребность что-либо прямо разъяснять читателю. Характерно, что авторским пояснительным предисловием не сопровождалось вполне энигматическое двухкнижие «*Cor Ardens*» «сам<ого> непонят<ого>, сам<ого> темн<ого>, в обыденном словоупотреблении, поэт<а>» этого времени (по определению О. Мандельштама)¹⁸ — Вячеслава Иванова. Показательной представляется и история составления дебютной КС Иванова «Кормчие звезды», формировавшейся как раз в период перехода от первого этапа поэтической деятельности русских символистов ко второму: Иванов «некоторое время вынашивал замысел соединения в ней стихотворений и теоретических работ, которые должны были бы дискурсивно уяснить читателю мировоззрение, определившее позицию автора, но впоследствии от этого плана отказался»¹⁹.

Зато в составительской практике русских модернистов второй волны в качестве основного композиционного приема окончательно закрепилось деление КС на озаглавленные и (реже) неозаглавленные разделы — так устроена 31 книга из 35, представленных в таблице (88,5 %, что на 18,5 % больше,

чем в предыдущий период). Без разбиения хоть одной своей КС на разделы не обошелся ни один из младших отечественных модернистов. «В общем облике целого творчества хронология не играет роли: должно открыть в сумме стихов цикла стихов, их взаимное сплетение; и в этом открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами», — ретроспективно разъяснял подмеченную нами особенность построения КС младших модернистов Андрей Белый, употребляя термин *цикл*, в том числе и как синоним *раздела*²⁰.

Приведенная цитата из Белого ясно показывает, что приверженность модернистов второй волны к разбиению своих книг на разделы зачастую влекла за собой отказ от хронологического, «дневникового» способа выстраивания стихотворений в книгах. Датировки встречаются лишь в 17 КС из 35, представленных в таблице (17,8 % — на 11,8 % меньше, чем в предыдущий период). Тем не менее, в книгах некоторых младосимволистов жесткая сетка озаглавленных разделов была наложена именно на поэтический дневник. Выразительный пример — КС М. Волошина «Годы странствий», чью дневниковую природу обнаруживают: а) ее заглавие, содержащее «дневниковый хронотоп»; б) способы датировок ее стихотворений (например: «В поезде между Парижем и Тулузой. Май 1901»); в) дневниковые зачины многих из этих стихотворений (например, «Снова дорога. И силой магической // Все это вновь охватило меня...», или: «Ясный вечер, зимний и холодный, // За высоким матовым стеклом...»), хотя строгой хронологии автор в «Годах странствий» не придерживался. Жестким приверженцем хронологического принципа выказал себя Б. Садовской, в 1909 году выпустивший КС «Позднее утро», в которой разделы были поименованы годами создаваемых стихотворений, а сами тексты внутри разделов располагались по месяцам. «Сборник стихов можно уподобить собранию изображений самого поэта.

Каждое стихотворение, однажды возникая, является более или менее схожим изображением породивших его переживаний, — утверждал поэт в предисловии к этой книге. — Но невозможно прошлое мешать с настоящим, — и стихи, как отдельные точки поэтического сознания, должны восприниматься в той самой последовательности, какую создало для них время. Оттого строго хронологический порядок всегда представлялся мне единственно удобным и нужным в деле собрания лирических произведений»²¹.

Среднее арифметическое количество страниц в КС русских модернистов второй волны — около 143 страниц, что на 32 страницы меньше, чем в предыдущий период. Среди тех символистов, которые в 1903–1912 гг. активно экспериментировали с объемами своих книг, следует, в первую очередь, назвать имена двух поэтов. Это Вячеслав Иванов — автор малостраничной и малоформатной книжечки «Эрос», потом ставшей разделом первой книги монументального ивановского «Cor Ardens». И Александр Блок, чья небольшая книжка «Снежная маска» впоследствии без изменений и также в качестве раздела вошла в итоговый блоковский трехтомник. Отметим, что малый объем обеих книг был связан еще и с тем, что они вышли в единой серии. Интересно, что в анонсе стихотворных сборников Блока, помещенном на последней странице той самой «Снежной маски», которая никаким подзаголовком снабжена не была, она именуется «книгой стихов», а в соответствующем анонсе при блоковской КС «Земля в снегу» — «лирической поэмой». Сравним с характеристикой, данной В. Я. Брюсовым «Эросу»: «На маленькую книжку Вяч. Иванова надо смотреть как на единую лирическую поэму. Отдельные стихотворения, входящие в “Эрос”, тесно связаны между собой и в своей строгой последовательности образуют цельную, стройную песнь»²².

3.

Поскольку русский постсимволизм не был хоть сколько-нибудь целостным явлением, попытка строгой классификации постсимволистских КС представляется нам не слишком пло-

Автор, книга	Подзаголовок	Общее посвящение	Эпиграф к книге
<i>Цветаева М.</i> Вечерний альбом. М., 1910	Стихи	+	—
<i>Лившиц Б.</i> Флейта Марсия. Киев, 1911	Первая книга стихов	+	—
<i>Ахматова А.</i> Вечер. СПб., 1912	Стихи	—	—
<i>Гумилев Н.</i> Чужое небо. СПб., 1912	Третья книга стихов	—	—
<i>Зенкевич М.</i> Дикая порфира (1909–11 г.). СПб., 1912	—	—	+
<i>Клюев Н.</i> Братские песни. М., 1912	Книга вторая	—	—
<i>Клюев Н.</i> Сосен перезвон. М., 1912	Стихи	+	—
<i>Кузмин М.</i> Осенние озера. М., 1912	Вторая книга стихов	+	—
<i>Нарбут В.</i> Аллилуйя. СПб., 1912	Стихи	—	—
<i>Радимов П.</i> Полевые псалмы. Казань, 1912	Стихи	—	—
<i>Скалдин А.</i> Стихотворения (1911–1912). СПб., 1912	—	+	—
<i>Северянин И.</i> Качалка грёзэрки. СПб., 1912	Поэзы	—	—

дотворной. Но обозначить некоторые общие тенденции все же можно и нужно.

Сначала приведем статистические данные по этому периоду (с 1910 по 1916 гг.):

Авторское предисловие	Деление на разделы	Датировки	Количество страниц
—	ОР	Отдельные датировки без соблюдения хронологического порядка	215 с.
—	ОР	—	73 с.
Предисл. М. Кузмина	Неозаглавленные разделы	—	86 с.
—	Неозаглавленные р. (III-й р. озаглавлен)	—	117 с.
—	—	—	105 с.
+ (предисл. В. Свеницкого)	—	—	62 с.
Предисл. В. Брюсова	ОР	—	79 с.
—	Кн. разбита на части; части на ОР	Датированы разделы; без соблюдения хронологического порядка	233 с.
—	—	—	44 с.
—	ОР	Отдельные стихотворения датированы; вне хронологии	248 с.
—	—	Стихотворения датированы с тяготением к хронологии	73 с.
Предисл. (четверостишие) К. Фофанова	—	Стихотворения датированы; вне хронологии	16 с.

Автор, книга	Подзаголовок	Общее посвящение	Эпиграф к книге
<i>Северянин И.</i> Очам твоей души. СПб., 1912	Поэзы	+	—
<i>Тиняков А.</i> Navis nigra. М., 1912	Стихи. 1905–1912	—	+
<i>Цветаева М.</i> Волшебный фонарь. М., 1912	Вторая книга стихов	+	—
<i>Анисимов Ю.</i> Обитель. М., 1913	—	—	—
<i>Бобров С.</i> Вертоградари над лозами. М., 1913	—	+	+
<i>Городецкий С.</i> Ива. СПб., 1913	Пятая книга стихов	+	—
<i>Клычков С.</i> Потаённый сад. М., 1913	—	—	+
<i>Клюев Н.</i> Лесные были. М., 1913	Книга третья	—	—
<i>Комаровский В.</i> Первая пристань. СПб., 1913	Стихи	—	—
<i>Крученых А.</i> Взрывать. СПб., 1913 ²³	—	—	—
<i>Крученых А.</i> Помада. М., 1913	—	—	—
<i>Мандельштам О.</i> Камень. СПб., 1913	Стихи	—	—
<i>Маяковский В.</i> Я! М., 1913	—	—	—
<i>Рюрик Ивнев.</i> Пламя пышет. М., 1913	—	—	—
<i>Садовской Б.</i> Пятьдесят лебедей. СПб., 1913	Стихотворения 1909–1911	—	+
<i>Шершеневич В.</i> Carmina. М., 1913	Лирика (1911–1912). Книга I	+	+

Авторское предисловие	Деление на разделы	Датировки	Количество страниц
—	—	Стихотворения датированы; вне хронологии	25 с.
—	ОР	Стихотворения датированы без соблюдения хронологического порядка	88 с. + Примечания
—	ОР	Отдельные стихотворения датированы; вне хронологии	141 с.
—	ОР	—	88 с.
Примечания — послесловие С. Боброва об илл. Н. Гончаровой к кн.	Издание разбито на две книги	—	143 с.
—	ОР	—	254 с.
—	ОР	—	91 с.
—	—	—	75 с.
—	IV раздела; III-ий озаглавлен	Стихотворения датированы; соблюдена хронология внутри разделов	81 с.
—	—	—	34 с.
—	—	—	14 с.
—	—	Стихотворения датированы с тяготением к хронологическому порядку	29 с.
—	—	—	14 с.
—	—	—	15 с.
—	ОР	Разделы озаглавлены годами. Внутри разделов — по месяцам в хронологическом порядке	98 с.
—	ОР	—	137 с. + Примеч.

Автор, книга	Подзаголовок	Общее посвящение	Эпиграф к книге
<i>Шершеневич В.</i> Романтическая пудра. М., 1913	Поэзы. Opus 8 ^а	—	+
<i>Шершеневич В.</i> Экстравагантные флаконы. М., 1913	—	—	—
<i>Асеев Н.</i> Ночная флейта. М., 1914	—	—	+
<i>Ахматова А.</i> Четки. СПб., 1914	Стихи	—	—
<i>Городецкий С.</i> Цветущий посох. Пг., 1914	Вереница восьмистиший	+	—
<i>Гуро Е.</i> Небесные верблюда. СПб., 1914	—	—	—
<i>Иванов Г.</i> Горница. СПб., 1914	Кн. стихов	—	+
<i>Каменский В.</i> Танго с коровами. М., 1914	Железобетонные поэмы	—	—
<i>Кузмин М.</i> Глиняные голубки. СПб., 1914	Третья кн. стихов	+	—
<i>Пастернак Б.</i> Близнец в тучах. М., 1914	Стихи	—	—
<i>Радимов П.</i> Земная риза. Казань, 1914	Вторая кн. стихов	—	—
<i>Садовской Б.</i> Самовар. М., 1914	—	+	+
<i>Северянин И.</i> Громокипящий кубок. М., 1914	Поэзы	—	+
<i>Северянин И.</i> Златолира. М., 1914	Поэзы. Кн. вторая	+	—
<i>Ходасевич В.</i> Счастливый домик. М., 1914	Вторая кн. стихов	+	—
<i>Юнгер В.</i> Песни полей и комнат. 1911–1913. СПб., 1914	—	+	—

Авторское предисловие	Деление на разделы	Датировки	Количество страниц
+	—	—	16 с.
—	—	Стихотворения датированы по дням и месяцам с соблюдением хронологического порядка	24 с.
Предисл. С. Боброва + Послсл. Автора	—	—	29 с.
—	Неозаглавленные р. (последний — «Стихи из книги “Вечер”»)	Некоторые стихотворения датированы.; без соблюдения Хронологического порядка	132 с.
+	ОР	—	127 с.
—	—	—	126 с.
—	Неозаглавленные разделы	Датированы стихотворения II раздела.	62 с.
—	—	—	34 с.
—	ОР	Датированы разделы; без соблюдения хронологического порядка	194 с.
Предисл. Н. Асеева	—	—	44 с.
—	ОР	—	197 с. + Примеч.
+	—	—	9 с.
—	ОР	Стихотворения датированы; вне хронологического порядка	126 с.
—	ОР	Отдельные стихотворения датированы без соблюдения хронологического порядка	131 с.
+	ОР	—	69 с.
—	ОР	—	92 с.

Автор, книга	Подзаголовок	Общее посвящение	Эпиграф к книге
<i>Моравская М.</i> Золушка думает. Пг., 1915	Стихи	+	—
<i>Моравская М.</i> Прекрасная Польша. Пг., 1915	Стихи	+	—
<i>Садовской Б.</i> Полдень. Пг., 1915	Собр. стихов. 1905–1914	—	—
<i>Чурилин Т.</i> Весна после смерти. М., 1915	Стихи	+	+
<i>Адамович Г.</i> Облака. Пг., 1916	Стихи	—	—
<i>Большаков К.</i> Солнце на излете. М., 1916	Вторая кн. стихов. 1913–1916	—	—
<i>Гумилев Н.</i> Колчан. М — Пг., 1916	Стихи	+	—
<i>Есенин С.</i> Радуница. Пг., 1916	—	—	—
<i>Иванов Г.</i> Вереск. М. — Пг. 1916	Вторая кн. стихов	—	+
<i>Клюев Н.</i> Мирские думы. Пг., 1916	—	+	—
<i>Лозинский М.</i> Горный ключ. М. — Пг., 1916	Стихи	—	—
<i>Мандельштам О.</i> Камень. Пг., 1916	Стихи	—	—
<i>Маяковский В.</i> Простое как мычание. Пг., 1916	—	+	—
<i>Рюрик Ивнев.</i> Золото смерти. М., 1916	—	—	—
<i>Ширявец А.</i> Запевка. Ташкент, 1916	Песни. Стихи	—	—

Авторское предисловие	Деление на разделы	Датировки	Количество страниц
—	ОР	—	101 с.
—	—	—	19 с.
—	ОР	Стихотворения датированы; без соблюдения хронологии	287 с.
+	ОР	Стихотворения датированы; без соблюдения хронологического порядка	90 с.
—	Незаглавленные разделы	—	40 с.
—	ОР	Стихотворения датированы; без соблюдения хронологического порядка	60 с.
—	—	Отдельные датировки без следования хронологии	98 с.
—	ОР	—	59 с.
—	—	Книга разбита на 2 части: «Стихи 1914–1915 г.» и «Стихи 1913–1914 г.»	103 с.
—	ОР	—	68 с.
—	Незаглавленные разделы	Стихотворения датированы, но не расположены по хронологии	119 с.
—	—	Стихотворения датированы и расположены в хронологическом порядке	86 с.
—	ОР	—	116 с.
—	—	Стихотворения датированы, хронологический порядок не соблюдается	27 с.
—	—	—	16 с.

Многозначное, зачастую метафорическое заглавие мы находим на обложке 60 из 61 КС, включенных в таблицу. Подзаголовками снабжены 43 поэтические книги из 61 (70% — на 7,2% больше, чем у модернистов второй волны и на 14,5% больше, чем у модернистов первой волны). Из этого сопоставления напрашивается вывод: подзаголовки в качестве необходимого «формального» компонента КС закреплялись все прочнее и прочнее от книг первых русских модернистов к книгам постсимволистов.

Общими посвящениями сопровождаются 22 поэтические книги из 61, представленных в таблице (36%, что на 15% меньше, чем в предыдущий период, но на 14% больше, чем у модернистов первой волны); эпитафиями снабжены 13 книг из 61 (21%, что на 13% меньше, чем в предыдущий период, и на 12% меньше, чем у модернистов первой волны). Вывод: эпитафиями постсимволисты пользовались значительно меньше, чем модернисты первой и второй волны, а общими посвящениями — гораздо меньше, чем их непосредственные предшественники, но все-таки ощутимо больше, чем старшие символисты²⁴.

Радикально уменьшилось в КС постсимволистов количество авторских предисловий — 6 в 61 книге (9,8% — на 13% меньше, чем в предыдущий период; на 16% меньше, чем у модернистов первой волны), и только одно из этих предисловий — вступление С. Городецкого к его акмеистической книге «Цветущий посох» — носило характер манифеста. Отвергая авторское предисловие как важный составляющий компонент КС, поздняя русская модернистская поэзия в этом случае пошла не за Брюсовым, З. Гиппиус, Блоком и Белым, а за Бальмонтом, Сологубом и Анненским.

На разделы поделены 36 КС из 61 (59% от общего числа книг, представленных в таблице, — на целых 29,5% меньше, чем в предыдущий период; на 11% меньше, чем в КС ранних

русских модернистов). Нам еще предстоит убедиться, что общая тенденция отказа от разбиения своих книг на разделы у постсимволистов восходит не столько к опыту Ф. Сологуба и З. Гиппиус, сколько к экспериментам Вяч. Иванова и Блока как составителей «Эроса» и «Снежной маски».

Датированы стихотворения в 25 постсимволистских книгах из 61, представленных в таблице (40,9 %, что на 23 % больше, чем в книгах младосимволистов и на 11 % больше, чем у старших символистов), — напомним, что в данном случае постсимволисты шли за И. Коневским, З. Гиппиус, Андреем Белым и М. Волошиным. Резко понизившись в КС символистов второй волны, статус датировок как компонента поэтической книги затем стремительно возрос в КС самых младших модернистов. Вспомним здесь, как о выразительных примерах, о второй поэтической книге М. Цветаевой «Волшебный фонарь» с ее отдельными, отчетливо дневниковыми датировками, и о втором издании мандельштамовского «Камня». Эта книга в ряду постсимволистских КС представляет собой едва ли не самый последовательный вариант поэтического дневника²⁵. Стихотворения расположены в ней с тяготением к строгой хронологии. Например, стихотворение 1909 г. со строками «Немного красного вина, // Немного солнечного мая» было помещено через два стихотворения после стихотворения этого же года со строками: «Небледно-голубой эмали, // Какая мыслима в апреле». Многие из стихотворений «Камня» (1916) открываются характерно «дневниковыми» зачинами: «Сегодня дурной день...», «Целый день сырой осенний воздух // Я вдыхал в смятении и тоске...», «Я на прогулке похороны встретил...» и др. Книга не разбита на разделы.

Среднее арифметическое количество страниц в КС русских постсимволистов — 88 страниц, что на 55 страниц

меньше, чем в предыдущий период и на 87 страниц меньше, чем в книгах модернистов первой волны. Из этого сопоставления вытекает заставляющий задуматься вывод: постсимволисты тяготели к малостраничным КС больше, чем символисты.

Точку зрения постсимволистов на то, как должна быть устроена идеальная КС, от противного, но весьма внятно изложил Михаил Кузмин в своей тайно недоброжелательной рецензии на «*Cor Ardens*» Вячеслава Иванова: «При всем искусстве, ловкости и логичности в составлении отделов и в группировке матерьяла, “*Cor Ardens*” все-таки нам представляется скорее прекрасным сборником стихов, чем планомерно сначала задуманной книгой. Нам кажется явлением специально наших дней <...> стремление объединять лирические стихотворения в циклы, а эти последние в *книги*. Конечно, можно сослаться на “*Canzoniere*” Петрарки, но дело в том, что не является ли данная книга отражением одного-единственного чувства поэта? Цельность может сохранить лишь цикл, написанный залпом»²⁶.

Отчасти сходным образом отреагировал на выход «двух грузных томов “*Cor Ardens*”»²⁷ другой поэт младшего поколения, акмеист Владимир Нарбут, писавший в своей рецензии: «“*Cor ardens*”, обе части его, должны знаменовать завершение известного крупного промежутка времени. Все душевные переживания, все “святое святых”, вся жизнь поэта — отражено в этой книге, как в зеркале. И действительно, когда осилишь, наконец, пятьсот страниц стихов, — поймешь, как трудно автору их далась работа над собою, — работа, надо заметить, выполненная особенно-напряженно тщательно и любовно! Сизифов труд»²⁸.

Как видим, серьезный просчет Иванова-составителя «*Cor Ardens*» оба рецензента усмотрели в стремлении поэта воз-

можно более широко и разнообразно представить на страницах книги различные ипостаси своего «я», закономерно обернувшимся многократным увеличением объема этой КС. Упрек в превышении адекватного для читательского восприятия КС объема — едва ли не общее место в ряду претензий постсимволистов старшим модернистам: «Ужасно не люблю бесконечных произведений и больших книг — их нельзя прочесть зараз, нельзя вынести цельного впечатления, — признавался, например, кубофутурист Алексей Крученых. — Пусть книга будет маленькая, но никакой лжи; все — свое, этой книге принадлежащее вплоть до последней кляксы. Издание Грифа, Скорпиона, Мусагета... большие белые листы... серая печать... так и хочется завернуть селедочку... и течет в этих книгах холодная кровь»²⁹.

Противопоставляя себя символистам первой и второй волны, многие младшие постсимволисты — на практике, а Кузмин и некоторые другие старшие постсимволисты, скорее, декларативно, видели выход в создании и издании небольших по объему книжечек-циклов, написанных «залпом» и отражающих «одно-единственное чувство поэта»³⁰. О том, что едва ли не первыми образцами таких КС в истории русской лирики стали «Эрос» Вячеслава Иванова и «Снежная маска» Блока, постсимволисты предпочитали не вспоминать.

Среди малостраничных КС постсимволистов мы находим книжечки самых разных, зачастую враждебных друг другу поэтов. Это и составленный из 11 стихотворений «Самовар» Б. Садовского, с шутливой апологией самовара в авторском предисловии, с задающим тему всей книги эпиграфом из Я. Полонского (включающим в себя строку: «Самовар мой кипит на дубовом столе») и с образом самовара, возникающим в *каждом* стихотворении книги. Это и эпатажная «Взорваль» Алексея Крученых, в которой отрывки из заумных стихотво-

рений поэта, фрагментарные иллюстрации к ним О. Розановой, «Новья сцены из “Игры в аду” Крученых — Хлебникова» и кусочек из теоретической статьи, написанной автором «Взорвали», разбросаны по страницам нарочито беспорядочно. Таким образом обыгрывалось и оправдывалось заглавие всей книги — модернистская концепция КС как сверхтекстового единства кубофутуристом Крученых была *взорвана*, читателю предлагалось судить о ней лишь по обрывкам и ошметкам, представляющим, по Крученых, самостоятельную ценность.

Автор, книга	Подзаголовок	Общее посвящение	Эпиграф к книге
<i>Бальмонт К.</i> Жар-птица. М., 1907	Свирель Славянина	—	—
<i>Бальмонт К.</i> Песни мстителя. Париж, 1907	—	—	+
<i>Сологуб Ф.</i> Змий. СПб., 1907	Стихи. Книга шестая	—	—
<i>Сологуб Ф.</i> Пламенный круг. М., 1908	Стихи. Книга <u>8ая</u>	+	—
<i>Бальмонт К.</i> Зеленый вертоград. СПб., 1909	Слова поцелуйные	—	+
<i>Бальмонт К.</i> Зовы древностей. СПб., <1909>	Гимны, песни и заклинания древних	—	—
<i>Балтрушайтис Ю.</i> Земные ступени. М., 1911	+	+	+
<i>Балтрушайтис Ю.</i> Горная тропа. М., 1912	+	+	+
<i>Брюсов В.</i> Зеркало теней. М., 1912	Стихи 1909–1912 г.	—	—
<i>Бальмонт К.</i> Звенья. М., 1913	Избранные стихи. 1890–1912	—	+
< <i>Брюсов В.</i> >. Стихи Нелли. М., 1913	—	+	—
Ночь в звездах. Стихотворения Вл. Бестужева <Вл. Гиппиуса>. Пг., 1915	—	+	+
<i>Брюсов В.</i> Семь цветов радуги. М., 1916	Стихи 1912–1915 года	—	+
Томление духа. Вольные сонеты Вл. Нелединского <Вл. Гиппиуса>. Пг., 1916	—	—	+

4.

Прежде чем формулировать общие итоги, приведем еще данные о КС старших русских символистов, книги которых появились на прилавках магазинов в период расцвета деятельности младосимволистов и постсимволистов (то есть с 1907 по 1916 гг.):

Легко заметить, что значимые заглавия КС старших модернистов (в том числе и тех, кто до этого к ним намеренно не прибегал, в первую очередь Федора Сологуба) в рассматриваемый период восторжествовали над незначимыми, «служебными». Подзаголовками снабжены 11 из 14 КС

Авторское предисловие	Деление на разделы	Датировки	Количество страниц
—	ОР	—	234 с.
—	—	—	62 с.
—	—	—	28 с.
+	ОР	—	202 с.
—	—	—	248 с.
+	ОР	Отдельные стихотворения датированы	189 с. + «Изыяснительные замечания»
—	ОР	—	206 с.
—	Неозаглавленные разделы	—	162 с.
—	ОР	Отдельные датировки	205 с.
+	ОР	Датированы разделы	271 с.
—	ОР	—	60 с.
—	ОР	—	158 с.
+	ОР	—	248 с.
—	—	—	128 с.

старших модернистов, вошедших в таблицу, — 78,5 %, то есть и в этом отношении символисты первой волны следовали за младосимволистами и постсимволистами. Общие посвящения содержатся в 5 КС из 14—35,7 % (это ближе всего к постсимволистам); общие эпитафии — в 8—57 % (это ближе всего к младосимволистам, хотя и много больше, чем у них). Авторские предисловия находим в 4 КС — 28,57 %, используя этот компонент, старшие символисты остались верны себе и даже себя превзошли (напомним, что в первый рассматриваемый нами период авторские предисловия в КС составили 25,9%; во второй — 22,8%; в третий — 9,8%). На разделы поделено 10 КС из 14—71 % (и здесь старшие модернисты ближе всего оказались к себе самим периода 1888–1906 гг.). Датированы стихотворения в 3 КС из 14, представленных в таблице, — 21% (это ближе всего к младосимволистам). Среднее арифметическое количество страниц в КС старшего символиста этого периода — 171,5 с., и в этом старшие русские модернисты остались верны себе.

Такова эволюция книги стихов как «большой формы» в составительской практике русских модернистов. Если попытаться изобразить ее опять-таки в виде таблицы и с помощью опорных предлогов «от», «через» и «к», получится приблизительно следующая картина:

Формальные параметры КС	От	Через	К
Заглавия	Метафорические з. наряду со служебными	Радикальное увеличение числа метафорических з.	Закрепление метафорических з. как обязательного элемента КС
Общие подзаголовки	Большое количество п., в том числе п.-«подсказок»	Увеличение количества п. в КС	Еще увеличение количества п. в КС

Формальные параметры КС	От	Через	К
Общие посвящения	Не слишком многочисленные о. п.	Апогей о. п. в модернистских КС	Уменьшение о. п., но не до первоначального уровня
Общие эпиграфы	Не слишком многочисленные о. э.	Апогей о. э. в модернистских КС	Уменьшение о. э. в сравнении с предыдущими периодами
Авторские предисловия	Достаточно многочисленные а. п.	Уменьшение количества и роли а. п. в КС	Радикальное уменьшение количества и роли а. п. в КС
Деление КС на разделы	Часто встречающееся деление КС на р.	Апогей КС, деленных на р.	Радикальное уменьшение КС, деленных на р.
Датировки стихотворений в КС	Иногда встречающиеся в КС д.	Радикальное сокращение д. в КС	Значительное увеличение д. в КС в сравнении с предыдущими периодами
Общий объем в страницах	Самое большое среднее арифметическое кол-во стр. в КС	Несколько меньшее с. а. кол-во стр. в КС	Радикально меньшее с. а. кол-во стр. в КС

Таким образом, эволюцию отечественной модернистской КС в самом общем виде можно описать как движение от большего к меньшему, от избытка к экономии: на четыре «уменьшения» в постсимволистский период приходится лишь два «увеличения». Связано это, в первую очередь, с характерным для завершителей обширных эпох в искусстве стремлением к компактности и отказом от очевидно «большого» во имя «малого», представляющего в итоге бóльшим, чем очевидно «большое».

Если начинатели эпох размашисто набрасывали общую впечатляющую картину, на долю завершителей доставалась прорисовка деталей, исправление неточностей и поспешных художественных решений, оформление окончательного колорита.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Приносим глубокую благодарность Н. А. Богомолу за подсказки и замечания. Сразу же отметим, что материалом для наших построений послужат исключительно модернистские поэтические книги, хотя модернизм, как известно, «никоим образом не исчерпывает русскую поэзию начала века. Стихи модернистов количественно составляли ничтожно малую часть, экзотический уголок тогдашней нашей словесности. Массовая печать заполнялась массовой поэзией, целиком производившейся по гражданским образцам 1870-х годов и лирическим образцам 1880-х годов» (*Гаспаров М. А. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология. М., 1993. С. 7*). Нужно, впрочем, заметить, что это суждение представляется нам излишне обобщенным, а потому нуждающимся в конкретизации. В целях экспериментальной его проверки под нужным нам углом бегло взглянем на несколько поэтических сборников, вышедших в провинции с 1900 по 1917 год. Пусть это будут сборники авторов с фамилией на «А», отобранные из известного справочника Ан. Тарасенкова (*Тарасенков А. Русские поэты XX века. Библиография. 1900–1955. М., 1966*) и имеющиеся в книжном фонде РГБ. Таких нашлось четыре: *Агатов А. На фоне ночи. Смоленск, 1908*; *Аккерман Ф. Первая книжка стихов. Тифлис, 1908*; *Александровский А. Стихотворения. Варшава, 1901*; *Алчевская Х. Грёзы. [Харьков, 1916]*. Эта подборка, разумеется, нерепрезентативна, но зато заведомо нетенденциозна. Два последних сборника из перечисленных вообще не могут быть названы книгами стихов: «Грёзы» Алчевской состоят из хронологически неупорядоченных, разнотемных стихотворений с алфавитным, но не содержательным оглавлением в конце, а в сборнике Александровского к состоящему из четырех стихотворений циклу «Христос» и примыкающему к нему стихотворению «Молитва» механически пристегнуты еще четыре

стихотворения — о природе (два стихотворения), о дружбе и о прошлом. Книга Аккермана построена по тематическому принципу, характерному для второй половины XIX века. Она открывается обширным разделом «Кахетия»; далее следует раздел «На темы» (с весьма широким тематическим охватом: от стихотворения «Советы старцу» до стихотворения «При мысли о М. Горьком»); потом помещен раздел «Настроения и фанстамагории» [так! — О. Л.]; завершается книга традиционным для XVIII — XIX вв. разделом «Смесь». А вот изданная в Смоленске книга Агатова и стилистически, и композиционно равняется на соответствующие опыты русских символистов. Она открывается стихотворением «Ночное солнце», темы которого далее развиваются в лирических текстах, помещенных в разделах «Мимолетное», «Дух земли» и «Песни безумий». Отметим, что к одному из стихотворений книги («Зимней ночью») эпиграфом взяты строки К. Бальмонта. Таким образом, мы можем осторожно констатировать, что к началу 1910-х гг. массовая поэзия в лице отдельных авторов все же усвоила некоторые уроки отечественного модернизма, в том числе, и уроки построения своих книг. Еще одна важная и перспективная область изучения КС, сознательно оставленная нами без внимания: сопоставление русских модернистских КС с европейскими. Отсылаем заинтересованного читателя к работам Р. Фигута и филологов его круга. См., например, программную методологическую статью с обширной библиографией: *Фигут Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории // Европейский лирический Цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. Москва — Переделкино. 15–17 ноября 2001 г. М., 2003.*

2. Формула Ю. Н. Тынянова. См.: *Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256.* Перечислим здесь некоторые работы, специально или в большой своей части посвященные рассмотрению

феномена книги стихов как явления русской поэзии: *Альми И. Л.* Сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Метод. Стил. Поэтика. Владимир, 1973; *Фоменко И. В.* Книга как жанр // Вопросы специфики жанров художественной литературы. Тезисы докладов. Минск, 1974; *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975; *Долгополов Л. К.* На рубеже веков. Л., 1977; *Тименчик Р. Д.* О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8; *Селицкая З. Я.* К вопросу о соотношении книги стихов и лирического цикла (С. Клычков. Песни) // Сюжет и художественная система, Даугавпилс, 1980; *Спроге Л. В.* О природе поэтического сборника символистов (Юргис Балтрушайтис «Земные ступени» и «Горная тропа») // Учебный материал по теории литературы. Таллин, 1982; *Гужиева Н. В.* Книга и русская культура начала XX в. (Брюсов) // Русская литература. 1983. № 3; *Сайтанов В. А.* Стихотворная книга. Пушкин и рождение хронологического принципа // Редактор и книга. Вып. 10. М., 1986; *Правдина И. С.* Формирование лирической трилогии // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. Литературное наследство. Т. 92. М., 1987; *Лавров А. В.* О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923) // Андрей Белый. Стихотворения. М., 1988; <*Азадовский К. М.*>, *Котрелев Н. В.* Александр Блок в работе над томом избранных стихотворений («Изборник», 1918) // Блок А. А. Изборник. М., 1989; *Толстых Г. А.* Прижизненные сборники русских поэтов начала 20 века (Проблемы типологии. Принцип формирования): Диссертация... кандидата филологических наук. М., 1990; *Кушнер А. С.* Книга стихов // *Кушнер А. С.* Аполлон в снегу. Л., 1991; *Толстых Г. А.* Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга: Исследования и материалы: Сб. 68. М., 1994; *Лекманов О. А.* Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века. О. Э. Мандельштам. «Камень» (1913): Диссертация... кандидата филологических наук. М., 1995; *Мстиславская*

Е. П., Яцунок Е. И. Авторская книга лирики как явление культуры (Проблемы комплексного изучения) // Книга. Исследования и материалы. Сб. 71. М., 1995; Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997; Магомедова Д. М. Александр Блок «Нечаянная радость» (Источники заглавия и структура сборника) // Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997; Лекманов О. А. Книга стихов: «Единство, ничего о себе не знавшее» // Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000; Гиндин С. И. Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков. (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001; Мирошникова О. В. Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века). Омск, 2002; Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Филологические штудии — 3. Омск, 2003; Фоменко И. В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический Цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. Москва — Переделкино. 15–17 ноября 2001 г. М., 2003; Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика. Омск, 2004; Мстиславская Е. П. Книга стихов в книжной культуре России XVIII века // Книга. Исследования и материалы. Сб. 83. М., 2005; Лекманов О. А. О трех акмеистических книгах. М. Зенкевич. В. Нарбут. О. Мандельштам. М., 2006; Лавров А. В. «Собрание стихотворений» — книга из архива Андрея Белого // Лавров А. В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007; Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М., 2007; Богомолов Н. А. Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. М., 2008; Лирическая книга в современной научной рецепции. Коллективная монография. Омск, 2008; Пильд Л. О композиции «Стихотворений» А. А. Фета: Фет и Гейне // И время, и место. Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008.

3. Последней страницей в книге условимся в рамках данной работы считать ту, на которой напечатана последняя строка ее последнего стихотворения. Следующие напрашивающиеся (нами в этой статье не сделанные) шаги: выявление и сопоставительное исследование метасюжетов модернистских КС; сопоставительное исследование мотивных реестров модернистских КС; сопоставительное исследование лирических «я» в модернистских КС.
4. О книжных заглавиях см.: *Кржижановский С.* Поэтика заглавия // *Кржижановский С.* «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994; *Поэтика заглавия.* Сборник научных трудов. М. — Тверь, 2006.
5. «Мышление» заглавиями и вообще было характерно для Брюсова. Приведем здесь текст его стихотворения «О себе самом», вошедшего в книгу поэта «Последние мечты» (М., 1920. С. 11–12):

Когда мечты любви томили
На утре жизни, — нежа их,
Я в детской книге «Ювениль»
Влил ранний опыт в робкий стих.

Мечту потом пленили дали:
Японский штрих, французский севр,
Все то, об чем века мечтали, —
Чтоб ожил мир былой — в «Chefs d'oeuvre».

И, трепет неземных предчувствий
Средь книг и беглых встреч тая,
Я крылий снам искал в искусстве
И назвал книгу: «Это — я!»

Но час настал для «Третьей Стражи».
Я, в шуме улиц, понял власть
Встающих в городе миражей,
Твоих звенящих зовов, страсть!

Изведав мглы блаженств и скорби,
Победы пьяность, смертный страх,
Я мог надменно «Urbi et Orbi»
Петь гимн в уверенных стихах.

Когда ж в великих катастрофах
Наш край дрожал, и кликал Рок, —
Венчая жизнь в певучих строфах,
Я на себя взложил «Венок».

В те дни и юноши и девы
Приветом встретили певца,
А я слагал им «Все напевы»,
Пленяя, тайной слов, сердца.

Но, не устав искать, спокойно
Я озирал сцепленья дней,
Чтоб пред людьми, в оправе стройной,
Поставить «Зеркало Теней».

Я ждал себе одной награды, —
Предаться вновь влеченью снов,
И славить мира все услады,
И «Радуги» все «семь цветов»!

Но гром взгрел. Молчать — измена,
До дна взволнован мой народ...
Ужель «Девятая Камена»
Победных песен не споет?

А вслед? Конец ли долгим сменам?
Предел блужданьям стольких лет?
«Хвала вам, девяти Каменам!»
Но путь укажет Мусaget!

6. Богомолов Н. А. Комментарии // Брюсов В. Я. Среди стихов. 1894–1924. М., 1990. С. 663.
7. Ср.: «Составляя первое издание этой книги, я имел целью дать сборник своих несимволических стихотворений» (Брюсов В. Я. Среди стихов. 1894–1924. С. 48).
8. Там же. С. 77. Здесь и далее, кроме специально оговариваемых случаев, курсив в цитатах везде авторский.
9. Гиппиус З. Н. Стихотворения (Серия «Новая библиотека поэта»). СПб., 1999. С. 71.

10. Подробнее см.: *Магомедова Д. М.* О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX — XX вв. // Европейский лирический Цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. Москва — Переделкино. 15–17 ноября 2001 г. М., 2003. См. также подзаголовок КС Бальмонта «Под северным небом» — «Элегии, стансы, сонеты».
11. *Гаспаров М. А.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология. М., 1993. С. 13.
12. Составители «Собрания стихотворений» Мережковского, по всей видимости, учли опыт Н. Минского, в КС которого «Новые песни» помещен цикл «Мертвые листья», состоящий из трех стихотворений: «Листопад», «Под вихрем» и «Успокоение» (ср. с «Успокоением» Мережковского). Скрепленный образом умирающего древесного листа, этот цикл смотрится также как прямой прообраз будущих трилистников И. Анненского, в частности, «Трилистника балаганного» («Серебряный полдень», «Шарики детские», «Умирание»), скрепленного образом сдувающегося к вечеру (финалу своей жизни) воздушного шарика.
13. *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. С. 72.
14. Ср.: «Сочетание стихотворений и прозаических произведений в одной книге имело и до Коневского целый ряд precedентов (ближайший по времени образчик — сборник Ф. Сологуба “Рассказы и стихи, кн. 2”, изданный в 1896 г.), но именно в “Мечтах и Думах” оно предстает как форма реализации выстроенного в согласии с хронологическим принципом творческого дневника, воплощающегося в различных литературных формах» (*Лавров А. В.* «Чаю и чую». Личность и поэзия Ивана Коневского // *Коневской И.* Стихотворения и поэмы. СПб. — М., 2008. С. 29).
15. *Андрей Белый.* Вместо предисловия // *Андрей Белый.* Урна. Стихотворения. М., 1909. С. 11–12.
16. Ср. с интересными соображениями в краткой по необходимости заметке: *Исупов К. Г.* О жанровой природе стихотворного

цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. В этой работе мы ничего не говорим о финальной строке финального стихотворения модернистской КС, которая очень часто тоже оказывалась значимой. Так, книга Рюрика Ивнева «Пламя пышет» (1913) заканчивалась многозначительным: «До свидания».

17. См.: Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. Литературное наследство. Т. 92. М., 1982. С. 40.
18. *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 4. М., 1997. С. 14.
19. *Котрелев Н. В.* <Иванов Вячеслав> // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 373.
20. *Андрей Белый.* Предисловие // *Андрей Белый.* Стихотворения. Берлин — Пг. — М., 1923. С. 7.
21. *Садовской Б.* Предисловие // *Садовской Б.* Позднее утро. Стихотворения Бориса Садовского. (1904–1908). М., 1909. <С. 3>. Отметим, что и Андрей Белый, когда в 1923 г. писал процитированное предисловие к своим «Стихотворениям», как это часто с ним бывало, отчасти отрицал собственный предшествующий опыт, прежде всего, опыт составления первого варианта книги «Урна», выстроенной именно как дневник, в центре которого — образы гневливой «снежной девы» (Любови Дмитриевны Блок) и самого Белого — несчастного страдальца, а также стихотворения, описывающие штудии Канта и неокантианцев. «“Урна” — книга стихов чисто лирическая, — отмечал информированный Брюсов в рецензии на эту КС. — Почти во всех стихотворениях, собранных в ней, автор говорит от первого лица, не объективируя своих переживаний, не прикрываясь никакой маской. Это — непосредственные признания поэта, его исповедь» (*Брюсов В. Я.* Среди стихов. 1894–1924. С. 297).
22. Там же. С. 297.

23. Из многочисленных книжечек Крученых, вышедших в 1910-х гг., выбраны те, которые имеются в доступных нам московских библиотеках (Музей редкой книги, Историческая библиотека, библиотека ИМЛИ).
24. Отметим, что молодые поэты 1910-х гг. рефлексировали по поводу отсутствия или наличия в своих КС этого компонента. Так, Тихон Чурилин, воспользовавшийся при составлении своей КС почти всеми формальными параметрами, перечисленными в нашей таблице, писал в предисловии к ней: «Храня целостность книги — не собрания стихов, а книги — я должен был снять посвящения живым» (Чурилин Т. Весна после смерти. М., 1915. С. 7).
25. Ср. с позднейшим мандельштамовским «автокомментарием» к заглавию своей книги: «Камень — импрессионистский дневник погоды» (Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 3. М., 1994. С. 256).
26. Цит. по: Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 503.
27. Нарбут В. И. Вячеслав Иванов. Cor Ardens. (Speculum Speculorum. Эрос. Золотые Завесы. Любовь и смерть. Rosarium). М. К-во «Скорпион», 1911–1912 гг. [рецензия] // Новый журнал для всех. 1912. № 9. С. 122.
28. Там же.
29. Крученых А. Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М., 2006. С. 410.
30. Обратим внимание на то обстоятельство, что «Осенние озера» Михаила Кузмина и его же «Глиняные голубки» никак нельзя назвать малостраничными образцами КС, и устроены они почти столь же прихотливо, как исподволь осуждавшаяся Кузминым книга Вячеслава Иванова. Так, «Осенние озера» разбиты на три больших раздела, каждый из которых, в свою очередь, состоит из нескольких циклов. Первый раздел — из пяти, ярко окрашенных чувственностью календарных циклов

(«Осенние озера», «Осенний май», «Весенний возврат», «Зимнее солнце», «Оттепель»), к которым примыкают подчеркнуто разнородные циклы «Маяк любви», «Трое», «Листики разрозненных повестей», «Разные стихотворения» и «Стихотворения на случай». Второй раздел составили два цикла — «Венок весны (газэлы)» и «Всадник». И, наконец, в третьем разделе книги чувственность сменяется религиозным смирением и очищением — сюда вошли два цикла «Духовные стихи» и «Праздники Пресвятой Богородицы». Мы видим, что полуупреки Кузмина, глумливо восхвалявшего Иванова за «ловкость и логичность», которую тот проявил «в составлении отделов и в группировке матерьяла» «Сог Ardens», с легкостью могли быть переадресованы самому автору «Осенних озер». Подробнее об устройстве «Осенних озер» см.: *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин // *Russian Literature*. 1978. № 3.

КНИГА СТИХОВ ВЛАДИМИРА НАРБУТА «АЛЛИЛУЙЯ» (1912)

В 8 номере петербургского журнала «Светлый луч» за 1912 год, в разделе «Почтовый ящик», появилось анонимное редакционное письмо стихотворцу Владимиру Нарбуту (его автором, по-видимому, была возглавлявшая журнал Екатерина Уманец): «...сотрудник и поэт Вл. Нарбут, и вам не стыдно? Как хороши были ваши стихотворения, пока вы не записались в декадентский “цех поэтов”, подвизающийся в нашем милом Царском Селе. “Школа Валерия Брюсова”, “школа Городецкого” — как это красиво звучит, но скажите, с каких это пор названные декаденты служат представителями поэтической “школы” <...> Вы певец природы, помните это, у вас есть чисто художественные обороты и настроения; совершенствуйте же дар, данный вам Богом и не будьте подпевалой, вернее, подмастерьем <ни> в каком “цехе поэтов”. Неужели ваше художественное чутье не страдает от такого названия?»¹

Недоумение и возмущение обманутой в своих лучших ожиданиях редакции журнала легко понять. Дебютировавший во 2 номере «Светлого луча» за 1908 год подборкой из двух вполне традиционалистских стихотворений, в 1910 году выпустивший вполне традиционалистский сборник «Стихи», в апреле 1912 года Нарбут издал небольшую книжку «Аллилуйя» (СПб.; изд. «Цех поэтов»), которая состояла из двенадцати необычайно сложных по форме и чрезвычайно эпатажных по содержанию стихотворений. Из продажи книга

была изъята департаментом полиции по постановлению суда за порнографию².

Не только наивный рецензент антимодернистского «Светлого луча», но и искушенный Владислав Ходасевич посчитал первую книгу Нарбута «совсем недурным сборником», а вторую — «более непристойной, чем умной»³. Литературный наставник Ходасевича этого периода, Валерий Брюсов, к чьей «декадентской» школе Ек. Уманец поспешила причислить Нарбута, также отозвался об «Аллилуйя» прохладно (хотя дебютный сборник поэта Брюсов в свое время похвалил)⁴: «...книжка г. Нарбута содержит несколько стихотворений, в которых желание выдержать “русский” стиль приводит поэта к усердному употреблению слов, в печати обычно избегаемых»⁵.

А вот два отзыва синдика «Цеха поэтов», Николая Гумилева, зеркально отразили мнение большинства рецензентов о качественном соотношении первых нарбутовских книг между собой. О Нарбута как о «певце природы» Гумилев, рецензируя «Стихи» в 1910 году, высказался достаточно сдержанно: «Хорошее впечатление, — но почему пробуждает эта книга печальные размышления? В ней нет ничего, кроме картин природы; конечно, и в них можно выразить свое мирозерцание, свою индивидуальную печаль и индивидуальную радость, всё, что дорого в поэзии, — но как раз этого-то Нарбут и не сделал»⁶.

Рецензия Гумилева на вторую книгу Нарбута выдержана абсолютно в ином тоне. Насколько можно судить по гумилевскому отклику на «Аллилуйя», ее автору, по мнению синдика «Цеха», уже в полной мере удалось «выразить свое мирозерцание, свою индивидуальную печаль и индивидуальную радость»: «...в каждом стихотворении мы чувствуем различные проявления <...> земляного злого ведовства, сти-

хийные и чарующие новой и подлинной пленительностью безобразия»⁷. В 1913 году, в письме к Анне Ахматовой, Гумилев дал поэзии Нарбута еще более высокую оценку: «...Я совершенно убежден, что из всей послесимволической поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут, окажетесь самыми значительными»⁸.

Сходно писал об «Аллилуйя» второй синдик «Цеха поэтов», Сергей Городецкий: «...Акмеистический реализм и <...> буйное жизнеутверждение придают всей поэзии Нарбута своеобразную силу. В корявых, но мощных образах заключается истинное противоядие против того вида эстетизма, который служит лишь прикрытием поэтического бессилия»⁹.

Уже из приведенной подборки цитат совершенно ясно, что, по крайней мере, в одном своем суждении об «Аллилуйя» рецензент из «Светлого луча» был прав: эту книгу правомерно рассматривать в качестве выразительного образчика не только индивидуального творчества Нарбута, но и продукции «Цеха поэтов».

Какое место «Аллилуйя» занимает в ряду стихотворных сборников участников объединения? В чем своеобразие концепции, положенной в основу второй книги «бурлескного натурфилософа Владимира Нарбута» (по удачной характеристике Р. Д. Тименчика)¹⁰.

Цель нашей статьи — попытаться ответить на оба эти вопроса.

1.

Среди участников «Цеха» Нарбут был если не самым последовательным, то уж точно самым задиристым, самым отважным борцом с эстетическими канонами, заданными модернистами старшего поколения (что, как мы еще увидим, отнюдь

не мешало ему вступать с символистами в творческий диалог). «Не характерно ли, что все, кроме тебя, меня и Манделя* (он, впрочем, лишь из чувства гурмана), боятся трогать Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Иванова Вячеслава», — 7 апреля 1913 года обвинял Нарбут акмеистов в письме к Михаилу Зенкевичу¹¹. Сам он чувствительно «трогал» и задевал символистов в едких рецензиях на их поэтические книги, публиковавшихся в «Новом журнале для всех» в ту короткую пору, когда Нарбут был главным редактором этого журнала.

Резко негативно высказываясь в одной из таких рецензий об этапной для русского символизма книге стихов Вячеслава Иванова «*Cor Ardens*», Нарбут, как мы помним, назвал ее «двумя грузными томами». Его собственная главная книга стихов, уступая большинству символистских поэтических книг в объеме, зато превосходила многие из современных ей стихотворных сборников степенью цельности авторского мировидения, или, точнее будет сказать, — умением отразить эту цельность в книге. Отнюдь не срастаясь в поэму, стихотворения «Аллилуйя» значимо подсвечивают и взаимодополняют друг друга на самых разных уровнях. Среди этих уровней: единое художественное оформление книги; единство звучания ее стихотворений; многочисленные образные и мотивные переключки между стихотворениями книги; пространственное единство книги; единство формообразующего приема, с помощью которого организован содержательный материал «Аллилуйя»; общие, сразу для нескольких стихотворений книги, литературные источники.

Стоит сразу же обратить внимание на то обстоятельство, что из 12 стихотворений, составивших «Аллилуйя», только одно — «Горшечник» — до этого публиковалось ранее (в I

* Осипа Мандельштама. — О. Л.

номере журнала «Новая жизнь» за 1912 год). Почти не рискуя ошибиться, можно предположить, что все стихотворения книги Нарбута писались специально, каждое — на свое место. При этом за бортом «Аллилуйя» осталось довольно много нарбутовских текстов, создававшихся в 1911–12 гг., прежде всего, — гладких природных пейзажей, столь милых сердцу рецензента из «Светлого луча». В качестве выразительного примера процитируем здесь первые восемь строк стихотворения «Гроза» (1912):

Клубясь тяжелыми клубами,
Отодвигая небосклон,
Взошла — и просинь над дворами
Затушевала с трех сторон.
Вдоль по дороге пыль промчалась,
Как юркое веретено;
Трава под ветром раскачалась;
Звеня, захлопнулось окно.

Восприятию «Аллилуйя» как компактного целостного «произведения», складывающегося из двенадцати «главок»-стихотворений, немало поспособствовало красочное и отчасти вызывающее художественное оформление книги. Недоброжелательный рецензент, все тот же М. Чуновцов (Ясинский), описывал это оформление так: «Тоненькая брошюрка напечатана на великолепной бумаге. Наблюдал за ее напечатанием управляющий типографии “Наш век” г. Шевченко; клише для книги изготовлено в цинкографии г. Голике, а контуры букв заимствованы из Псалтири XVIII века, принадлежащей г. Лазаренко [гимназическому учителю Нарбута — О. Л.]; набор для обложки сделан в синодальной типографии; над разными украшениями работали художник

Билибин, Нарбут (брат поэта) и г-жа Чамберс <...> Терпит же бумага! И еще какая! Пушкин не печатался никогда на такой бумаге»¹².

Михаил Зенкевич (и вслед за ним — некоторые исследователи) даже полагал, что именно разительное несоответствие церковно-славянского шрифта, которым были набраны стихотворения книги, и кощунственного содержания повлекло за собой запрещение и изъятие «Аллилуйя». В неопубликованной беседе с Л. Шиловым Зенкевич вспоминал: «Его “Аллилуйю” конфисковали только за то, что она была напечатана церковно-славянским шрифтом. Ему так нравился церковно-славянский шрифт, что он вот этот церковно-славянский шрифт упросил из синодальной типографии, и туда вот, в “Наш век”, в типографию взяли... И она с титлами, с красным титлом была напечатана... После этого: что такое — “Аллилуйя”? Смотрят, что такое: божественное, должно быть, что-то, а там — херовина какая-то, знаете. После этого ее конфисковали. Ну, ничего, потом 80 экземпляров он успел разослать по журналам».

Еще один фактор, способствующий восприятию «Аллилуйя» как цельного текста, — это единство звучания всех ее стихотворений. Для второй нарбутовской книги характерно настойчивое повторение в разных сочетаниях одних и тех же фонем, в первую очередь — неблагозвучных согласных. В качестве примера приведем здесь цепочку вычлененных нами из «Аллилуйя» слов, в которых сочетаются звуки р и ж: рож (от «рожа»), рожок, прыжок, от ражей (лени), проросший жилками, прожилках, жертва, рыжей, реже, дружней, напряжение, ржавчиной, прижал, кружочки, ржаво-желтой, порохня уж, дрожа, зажмурится, жеребцы, прыгают по коже, невтерпеж, обрюзгший, жаворонок, жарит (на гармошке),

жесткие ризы, жаркой¹³. Вряд ли этим сочетанием анаграммировано в книге какое-нибудь конкретное слово, хотя Нарбут, как и Мандельштам¹⁴, анаграмм не чурался. Так, «автобиографический» фрагмент стихотворения «Шахтер», изображающий пристава городского «паныча-студента» к сельской красавице Евдохе¹⁵, лукаво скрывает в себе фамилию автора «Аллилуйя»: «**тарабанится** под ногу».

Важно упомянуть о многочисленных образных и мотивных переключках между стихотворениями книги. Так, «чахнувший прапращур» из первого стихотворения «Аллилуйя» «Нежить» вновь фигурирует в третьем стихотворении — «Как махнет-махнет — всегда на макогоне...»: «...шепелявит прадед// (порохня уж сыплется)». Метафорического «пройдоху-таракана» из первого стихотворения книги вновь встречаем в четвертом стихотворении: «И землемер вихры встопорщил, как прусак». А «вдова» — главная героиня шестого стихотворения книги — «Клубника»:

Изволив откусать со сливками в плоском,
губатом сосудике кофия рано,
вдова к десяти опротивела моськам
и даже коту — серой муфте — с дивана, —

мимоходом упоминается в девятом стихотворении книги — «Волк»:

и похоронно воеет пес недобрый:
он у вдовы — на страже молока.

Если в третьем стихотворении «Аллилуйя» появляются «барышни», с интересом наблюдающие за соитием жеребцов с кобылами, в четвертом стихотворении изображена «попадья — в жару; ей впору жеребец».

Из стихотворения в стихотворение книги кочуют схожие между собой — природные и рукотворные, реальные и метафорические — мотивы, такие как: *избяные углы* (1-е ст.: «Шарк — размостились по углам»; 2-е ст.: «Пятится на угол угол»), *миски, горшки и кувшины* (1-е ст.: «Из вычурных кувшинов труб»; «А в крайней хате в миске — черепа на припечке»; 2-е ст.: «по горшкам гудит ухват»; «Миски дочиста прибиты»; горшки из 5-го ст. книги «Горшечник»; 6-е ст.: «Изволив откушать со сливками в плоском, // горбатым сосудике кофия»), *квас* (1-е ст.: «кряхтел над сыровцом»; 2-е ст.: «словно яблоки на квас»), *окна* (2-е ст.: «В стекла узкие окошка»; «В переплет оконных клеток // погрозила кулаком»; 3-е ст.: «над окном кисельно-мутным: ледяным»; «барышни, хихикнув, щурятся в окне»; 4-е ст.: «в засиженном стекле»; 5-е ст.: «недомыты стекол перепонки»; 11-е ст.: «Слезливая старуха у окна»), *печи* (1-е ст.: «какими полымя кусало печь в низинах»; «черепа на припечке»; 2-е ст.: «на метлу да в печку — пырь») и *печные трубы* (1-е ст.: «Из вычурных кувшинов труб»; 4-е ст.: «И все, как жерла труб, в размывчивом угаре»), *луна или месяц* (2-е ст.: «В стекла узкие окошка // месяц втиснул лезвие»¹⁶; «Зирь, — кружочки ярких денег // месяц сеет — вдоль и вширь»; 4-е ст.: «рожок, что вылушила полночь»; 9-е ст.: «и под луной, щербатой и холодной»), *кошки и коты* (2-е ст.: «Кошка горбится, мяучит»; «И ноет кошка. // Не зашиб ли кто ее?»; 6-е ст.: «и даже коту — серой муфте — с дивана»; 8-е ст.: «терebil их на постели кот»; 11-е ст.: «Зеленые глаза — глаза кота»), *псы* (8-е ст.: «Брешут псы на хуторе у пана»; 9-е ст.: «и похоронно воеет пес недобрый»), *певчие птицы* (5-е ст.: «колокольчик в небе песню повторяет... // Вьется, плачет жаворонок невидимка»; 6-е ст.: «язык соловьиный <...> притихнул

повсюду»; «Перепел колотит емко в жите»), *хлебные злаки* (5-е ст.: «усаткой (острой, вырезною)// колосится поспевающее поле»; 10-е ст.: «колосьев ложе» <волосы>; 11-е ст.: «как в осень пашня — вызревшие зерна») и *насекомые-паразиты* (1-е ст.: «клопа из люльки»; «скребет чесалом жесткий волос: вошь бы вынуть»; 7-е ст.: «А на репчатой шее, как клещ, бородавка»; 8-е ст.: «За ночь спину истерзают блохи»; 10-е ст.: «там — вошь сквозная, с точкою внутри, // впотьмах цепляет гнида, как фонари»).

Разумеется, столь плотный контекст не может не создать у читателя книги Нарбута закономерного ощущения, что действие всех стихотворений «Аллилуйя» разыгрывается на сравнительно небольшом пяточке единого пространства. Узость этого пяточка, впрочем, не следует преувеличивать. По крайней мере, в одном стихотворении книги — «Архирей» — поэт переносит читателя из села в уездный город.

Отдельно следует сказать о том нерасчленимом единстве материала и приема, которое наблюдается во всех стихотворениях «Аллилуйя».

2.

Выше нам уже приходилось отмечать, что большинство критиков приняло «Аллилуйя» в штыки, оценив ее «настолько низко, насколько это возможно»¹⁷, и аттестовав стиль Нарбута как «грубый, нечистоплотный и нарочитый»¹⁸. За редкими исключениями, позднейшие суждения о второй книге поэта также сводились к разговору о нарбутовском хулиганстве или — в лучшем случае — о нарбутовском эпатаже бодлеровского толка. А. Д. Синявский и А. Н. Меньшутин, например, писали об авторе «Аллилуйя» как об «акмеисте, специализированном на воспевании «грубой плоти», подаваемой в нарочито сниженной, эпатирующей, «откровен-

ной» манере, близкой к «эстетике безобразного» французских «проклятых» поэтов и русских футуристов»¹⁹. А Е. В. Ермилова в относительно недавно опубликованной работе осудила книгу Нарбута с суровостью, которая более пристала бы не литературоведу, а критику-современнику: «Возможно, что в авторском замысле действительно вся мировая грязь и слизь, доразумная “тварь скользкая” должны были из своей бездны пропеть хвалу миру и Богу, — “...чтоб из навоза/ Создать земной, а не небесный рай”. Но в итоге все смешалось в одно уродливое варево из людей, зверей, мертвецов, ведьм и т. п.»²⁰. (Некоторое недоумение вызывает тот факт, что, говоря об «Аллилуйя», исследовательница, хотя несколько раз и цитирует нарбутовские строки, но упорно — лишь те, которые взяты из стихотворений, в эту книгу не вошедших).

Неудивительно, что малочисленные защитники репутации Нарбута иногда впадают в противоположную крайность и представляют поэта чуть ли не апологетом христианской системы ценностей. Для Нарбута «в земной жизни благословенно все, вплоть до самого низкого и уродливого», — пишут Т. Р. Нарбут и В. Н. Устиновский²¹. «Духовный мир книги православный, в том неканоническом, народном его проявлении, с которым легко уживается так называемая «малая мифология», фольклорная демонология, тот “лес народных поверий и суеверий”, о котором писал Блок». Так трактуют пафос «Аллилуйя» Н. Бялосинская и Н. Панченко, авторы предисловия к наиболее полному на сегодняшний день собранию нарбутовских стихотворений²².

Нам же сейчас представляется первостепенно важным — попытаться понять, какие чисто литературные задачи ставил перед собой Нарбут, создавая стихотворения «Аллилуйя» и затем объединяя их под одной обложкой.

Чтобы начать конкретный разговор о соотношении материала и приема в книге, необходимо еще раз обратить внимание на ту особенность ее стихотворений, которая уже отмечалась наиболее внимательными читателями. Мы имеем в виду стремление Нарбута максимально усложнить форму своего «произведения», используя все доступные ему способы превратить чтение стихотворений книги в трудоемкий, а зачастую — мучительный процесс.

Первым о своих трудностях, сопряженных с чтением «Аллилуйя», поведал ее наблюдательный и вполне доброжелательный рецензент, профессор С. Адрианов: «Всё это написано сочно, густыми тонами, но сильно попорчено тем, что автор, усиленно ища сугубо выразительных слов, еще не владеет действительно оригинальным материалом, который ему подсказывает его чутье русского языка; из всех этих ядреных простонародных речений и свободного сочетания предложений можно в самом деле выработать нечто яркое и своеобразное, но у Нарбута часто получается тяжеловесная, маловразумительная путаница и примитивная грубость речи. Некоторые строки “Аллилуйи” приходится перечитывать несколько раз, чтобы уловить их смысл»²³.

Следующий шаг был сделан теми исследователями, которые увидели в отмеченной С. Адриановым особенности нарбутовской книги сознательную установку поэта: «Все сделано для того, чтобы затруднить осмысление образов, чтение, восприятие, произнесение» (Е. Г. Эткинд)²⁴. «Гротескная статика грузной гармонии облечена в тяжеловесное развертывание синтаксически переусложненного стиха» (Р. Д. Тименчик)²⁵.

«То, что раньше казалось недостатками Нарбута — обилие провинциализмов, украинизмов, диалектизмов — обер-

нулось теперь яркой самобытностью, — которая только подчеркивалась присущей ему шероховатостью и известной топорностью письма <...> Среди употребляемых им отныне приемов надо отметить широкое, как ни у кого, применение скобок внутри строки — дополнительный ассоциативный ход, придающий мысли новый оттенок и динамичность». Так конкретизировал трудности, возникающие у читателя при знакомстве со стихами «Аллилуйя», первопроходец серьезного изучения творчества Нарбута Леонид Чертков²⁶.

Попробуем теперь сделать еще один шаг, отметив, что формальная усложненность стихотворений «Аллилуйя» разительно контрастирует с той первобытно-примитивной жизнью, которая описана на страницах книги. Ее персонажи чешутся, ползают по земле, пьянствуют, набивают утробу, воруют еду, дерутся, вожделеют друг к другу и без особого стеснения удовлетворяют свою похоть.

Вряд ли правильным в данном случае было бы уверенно говорить о том, что Нарбут просто решил освежить читательское восприятие провинциального быта, по мере сил сложно описывая примитивную жизнь сельских и уездных обывателей. Соотношение материала и приема в «Аллилуйя» — менее прямое и отчетливое, требующее от читателя и исследователя пройти не одну, а несколько ступеней.

Окружающий мир виделся Нарбуту не всегда приятным, но всегда — «простым и ясно-понятным»²⁷. Значит, и изображать его следовало предельно естественно, не прячась за поэтическую гладкопись и красоту. «М. Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательно красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще» (из отзыва Гумилева об «Аллилуйя»)²⁸. Отсюда отчетливое стрем-

ление Нарбута даже не к прозаизации поэзии, а к имитации простонародной устной речи — того необработанного речевого потока, в котором допустимо косноязычие и логические сбои. Недаром речь персонажей книги стилистически неотличима от речи автора²⁹:

И паныч-студент, патлач румяный,
шастает с Евдохой по кустам:
«Слушай, всё равно я не отстану...» —
«Отцепитесь от меня, — не дам...» —
«Экая, скажите, недотрога!
Барыня из Киева! Чека!..» —
«Маменьке пожалюся, ей-богу,
Будет вам, как летось...»
Башмака
корка тарбанится под ногу,
и шатырит передок рука.
«Ой, панычику, боюсь — пустите...»
Завалились и всему — каюк.
(«Шахтер»)

Но ведь каждому хорошо известно, с каким трудом воспринимается устная речь, фотографически точно запрототолированная стенографистом.

Так, стремление прочь от символистского «эстетизма» (С. Городецкий), жажда естественности, «простоты и ясности» парадоксальным образом привели Нарбута к многочисленным смысловым темнотам и формальной сложности. Чем дальше поэт уходил от своей первоначальной роли умеренного и аккуратного «певца природы», тем труднее для восприятия становились его стихи.

Показательный случай: спустя 11 лет после опубликования книги «Аллилуйя», во 2 номере харьковского ежене-

дельника «Календарь искусств» за 1923 год, Нарбут напечатал стихотворение «Белье», которое, по сконфуженному признанию редакции журнала, вызвало «несколько писем от читателей с просьбой “разъяснить непонятные стихи”»³⁰. Просьба непонятливых читателей была уважена: поэт выступил с необходимыми разъяснениями, а завершил свой комментарий следующим выводом: «Такова диалектика этого стихотворения. Оно — более чем понятно и, пожалуй, — примитивно»³¹. Эта проходная, не оставившая в биографии Нарбута значимого следа ситуация, тем не менее, содержит ключ едва ли не ко всему творчеству поэта³².

Сырая, демонстративно необработанная хроника сельской и провинциальной жизни, «жирного быта хутора» (С. Городецкий)³³ — вот та перетекающая в содержание форма, которую избрал Нарбут для книги «Аллилуйя». В самой своей примитивности, в самой своей корявости эта жизнь, согласно концепции поэта, есть непреднамеренная, а потому особенно органичная — как и в каноническом образце — сложно организованная — хвала («аллилуйя») Высшей Созидающей Силе — своеобразный псалом во славу Создателя.

Все это, на наш взгляд, и позволяет понять, почему элементарный материал, использованный Нарбутом для построения «Аллилуйя», властно потребовал от поэта сложности и даже вычурности приема.

3.

Попробуем теперь, в поисках развернутой иллюстрации к целому ряду высказанных нами наблюдений общего порядка, детально разобрать первое, магистральное стихотворение нарбутовской книги — «Нежить».

М. Л. Гаспаров указывает, что это «стихотворение, в нарушение всех традиций, вообще не соблюдает цезуры, поэ-

тому в его 6-ст. ямбе нет опорных ударений, ритм становится трудноуловимым, и стих кажется тяжел и громоздок. Это перекликается с его нарочито грубой тематикой (избяная нечисть приносит в печной трубе жертву небу) и затрудненной лексикой (*щурь* — избяная нечисть, архаизм *горе* — вверх, *сыровец* — недоготовленный квас, *голомозый* — растрепанный, и др.)»³⁴. Перечислим некоторые из этих «и др.»: ситуативное *занапастилась* — пропала, куда-то делась (от *запропастилась* и *напасть*); *прапращур* — предок; *щуренок* — крысенок (от украинского *щур* — крыса); *хопая* — хапая, хватая; *турят* — выбрасывают; архаизм *кровию* — кровью; архаизм *полымя* — пламя; архаизм *втуне* — напрасно; ситуативное *чесалом* — рукой (которой чешут за пазухой).

Все стихотворение строится как несколько сменяющих друг друга картинок, иногда сопровождающихся авторскими пояснениями: 1-я картинка (вид снаружи): из избяной трубы валит дым; авторское пояснение: это избяная нечисть приносит жертву «небу» («Творца благодарят за денное и ночное, // без воздыханий, бдение — земные чада»). 1-я картинка, таким образом, служит «продолжением» эпитафии, предпосланного всей книге «Аллилуйя» (из 148 псалма Давида (7–13): «Хвалите Господа от земли, великие рыбы и все бездны. Огонь и град, снег и туман, бурный ветер, исполняющий слово Его. Горы и все холмы, и деревья плодоносные и все кедры, звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые, цари земные и все народы, князья и все судьи земные, юноши и девицы, старцы и отроки»).

2-я картинка (вид изнутри): живописуется избяная нечисть — «домовиха рыжая», только что спрыгнувшая с лежанки; ее муж, вытирающий «тряпкой бороду», после того, как он пил недоготовленный квас; их «клоп»-ребенок, выну-

тый из люльки; и растрепанный старик, горюющий по покойнице-жене.

3-я картинка: «в помойнице» <в углу или снаружи той же избы?> «болтается» крысенок. «...булькая, прикинувшись гнилой веревочкой, // он возится, хопая корки, реже — мясо, // стегает кожуру картошки (елка-елочкой!) // и, путаясь, в подполье волочит все разом». Взрослые, более сильные крысы заставляют несчастного крысенка добывать еду не только для себя, но и для них:

А остальные: — Эй, хомяк, дружной подбрасывай, —
сопя, на дверника оравой насаждают:
он днем, как крестовик³⁵, шатается саврасовый,
пищит у щекотды, пороги обметает.

4-я картинка: обитатели избы задыхаются, «глотаю сажу дымохода»; 5-я картинка: на пасеке (они же?) «клубками туют дым, перетряхая пчелами».

6-я картинка: солнце стоит над полем — оно похоже на бельмо расслабленного, вялого <и слюнявого?> божества, которое даже не в силах принять посылаемую жертву:

Но меркнет погани лохматой напряжение, —
что ж, небо благодарность восприняло втуне:
зарит поля бельмо, напитанное лению,
и облака под ним повиснули, как слюни.

Сравним с фрагментом лагерного письма Нарбута к жене: «...можно подумать, что читаешь роман Г. Уэллса “Машина времени”, — ту главу, где говорится о конце земли, потухающем солнечном глазе»³⁶.

7-я картинка (вид изнутри): обитатели избы <включая крысенка?> «размостились по» ее «углам»; 8-я картинка:

в это же время «на пасеке// колоды, шашелем поточенные, стынут».

9-я картинка (крупный план): «Рудая³⁷ домовиха роется за пазухой,// скребет чесалом жесткий волос: вошь бы вынуть»; 10-я картинка (еще один крупный план): «крайняя хата» той же деревни; уха в миске задержана «пленкой перламутра», и на эту пленку любуется ангелоподобное дитя:

и в сарафане замусоленном на цыпочки
приподнялся над ней ребенок льянюкудрых.

Легко заметить, что простые картинки, в совокупности составляющие стихотворение «Нежить», объединены в единый каталог причудливыми, зачастую алогичными, связями. Так, описание благодарственного курения «небу» на пасеке появляется в стихотворении, надо думать, лишь потому, что оно тоже творится дымом, как и курение, отправляемое «нечистой» в избе. Поскольку эффект «жертвы небу» на пасеке — побочный, неосознанный, то есть метафорический, можно предположить, что и в «избяных» фрагментах стихотворения описывается вполне бытовая сценка — малопривлекательная рыжая баба («раскоряка тощая») варит в печке для своей семьи похлебку из бычьих языков. Дым из печки поднимается вверх — автором эта сценка воспринимается как метафора жертвоприношения нечистой силы «благодарности» «небу» (возможно также, что бычьи языки — это всего лишь метафорическое изображение сизых клубов дыма):

Из вычурных кувшинов труб шуры и прашуры
в упругий воздух дым выталкивают густо,
и в гари прожилках, разбухший, как от ящура,
язык быка, он — словно кочаны капусты.

Кочан, еще кочан — все туже, все лиловее —
не впопыхах, а бережно, как жертва небу,
окутанная испаряющейся кровию,
возносится горе: благому на потребу.

Еще более немотивированно появление в стихотворении «Нежить» крысенок (щуренка), который никаких жертв «небу» не приносит. Этот крысенок, буквально на наших глазах, рождается из фонетической игры, затеянной поэтом. Первая строка стихотворения завершается упоминанием о «*щурах и пращурах*», в восемнадцатой строке употреблено слово «*прапращур*», а еще через строку — диалектизм «*щуренок*» (сходный звуковой комплекс возникает еще в нескольких стихотворениях книги: «щурятся», «щурша», «крюшоном», «причухравший», «трусобе», «щуплых орешка»).

Н. Бялосинская и Н. Панченко прозорливо указали, что финальные строки первого стихотворения книги, где неожиданно появляется «ребенок льянюкудрый», перекликаются с последним стихотворением «Аллилуйя» — «Упырь», изображающим ребенка-«старичка» — «идиота с набрякшим лицом»³⁸. Добавим, что эта связь была подчеркнута автором во втором издании «Аллилуйя» (1922), где последнее стихотворение прямо называлось — «Ребенок». Н. Бялосинская и Н. Панченко полагают, что «от сочетания первого стихотворения с последним» «книга становится трагедийной» — «ребенок-упырь и ребенок льянюкудрый обрамляют эту трагедию»³⁹.

Можно было бы предположить, что в отмеченной исследователями особенности композиции «Аллилуйя» полемически отразился следующий фрагмент из самого известного философского трактата Григория Сковороды «Начальная

дверь к христианскому добронравию»: Бог «со временем, напечатываясь в душе нашей, делает нас из диких и безобразных монстров, или уродов, человеками, то есть зверьками, к содружеству и помянутым сожителствам годными, незлобивыми, воздержанными, великодушными и справедливыми»⁴⁰. В книге Нарбута вроде бы всё наоборот — портрет «незлобивого» ребенка в начале книги сменяется в конце изображением ребенка-«монстра». (Напомним, что эпиграфами из Григория Сковороды сопровождаются три заключительных стихотворения «Аллилуйя», а первое авторитетное собрание сочинений украинского философа вышло в свет в том же, 1912 году, что и вторая книга Нарбута)⁴¹.

Не будем, впрочем, забывать, что в первом стихотворении «Аллилуйя» упоминается не только ангелоподобный ребенок из «крайней хаты», но и грудной ребенок-клоп «домовихи рыжей», которая «клопа из люльки, чуть распоротой// по шву на пузе, — вверх щелчком швыряет рьяно». В финальном стихотворении — «над люлькой — приземистой мамки// щепетильная дмётся копна». Так что никакого особого трагизма в переключке образов из первого и последнего стихотворений, похоже, нет. В последнем стихотворении дается развернутый комментарий к метафоре «ребенок-клоп» из первого: здесь этот ребенок жадно, как клоп, высасывает молоко из своей «мамки». А «льнянокудрый ребенок» так и продолжает себе жить «в крайней хате», на отшибе — вне магистрального макросюжета «Аллилуйя».

4.

В заключение этой статьи нам представляется уместным сказать несколько слов о некоторых до сих пор не отмеченных подтекстах второй книги Нарбута, чтобы пополнить ими уже и так достаточно обширный список.

Помимо обязательных и очевидных Бодлера и Гоголя, исследователями назывались «русско-украинская литература XVIII–XIX вв. — народная псалтырь, Г. Сковорода, В. Нарезный, Е. Гребенка, Н. Котляревский, П. Кулиш и др. <...> ...ирои-комическая поэма, эпический гротеск XVIII века: В. Майков, Н. Осипов, А. Нахимов, И. Барков <...> капитан Лебядкин, художник И. Я. Билибин» (Л. Чертков)⁴², «...озорной фольклор украинских бурсаков» (О. А. Клинг)⁴³, «Гойя, Босх, голландская живопись эпохи расцвета» (Р. Д. Тименчик)⁴⁴, «“Протодьякон” И. Е. Репина и “Кочегар” Ярошенко» (в связи со стихотворениями «Архиерей» и «Шахтер») (Н. Бялосинская, Н. Панченко)⁴⁵.

Среди частных дополнений к этому реестру — хрестоматийно-известное пушкинское стихотворение «Утопленник (простонародная сказка)», которое, без сомнения, послужило ритмико-синтаксическим и лексическим образцом для второго стихотворения книги «Аллилуйя» «Крепко ломит в поясице...».

Чуть закатится из гущи,
Молонья как полоснет
Невод шумный и текущий
Разорвет кресты тенет!

«Где ж мертвец?» — «Вон, тятя, э — вот!»
В самом деле, при реке,
Где разостлан мокрый невод,
Мертвый виден на песке.

Вторая строфа этого немудрящего центона извлечена нами из стихотворения Пушкина. Первая — из стихотворения Нарбута «Крепко ломит в поясице...» (здесь же находим строки, чья образность почти наверняка восходит к сну

Татьяны из «Евгения Онегина»: «Сколько чучел, сколько пугал! — // все кривляются норовят»)»⁴⁶.

Однако куда более важно указать на тот основополагающий для поэтики «Аллилуйя» тематический и стилистический источник, который до нас мельком упоминался лишь Л. Чертковым. Мы говорим о стихах синдика «Цеха» Сергея Митрофановича Городецкого⁴⁷.

М. Л. Гаспаров в своих «Записях и выписках» приводит целый ряд случаев, когда влияние одного художника на другого игнорируется литературоведами только потому, что этот «один» — «неуважаемое имя»⁴⁸. Приведем здесь пример из гаспаровских «Записей», который имеет некоторое отношение к нашему разговору: «Цветаева цитировала гумилевское “О тебе, о тебе, о тебе — Ничего, ничего обо мне” как стихи Блока. Оказывается, и современная критика воспринимала это стихотворение как “блоковское” <...> На самом деле здесь в подтексте — С. Городецкий, стихотворение из “Лукоморья”, 1916, № 29»⁴⁹.

Если излечиться от вполне объяснимой по-человечески (но — не «по-филологически») заведомой неприязни к Городецкому, сразу же станет видно, что — во всяком случае, для Нарбута — он был совсем не «лишним», случайным» акмеистом»⁵⁰, а как раз тем поэтом, в творческом диалоге с которым были созданы как минимум три стихотворения книги «Аллилуйя» из двенадцати. Эти три стихотворения — «Горшечник» (1912), «Волк» (1912) и «Гадалка» (1912) — даже своими заглавиями частично или полностью совпадают с названиями соответствующих стихотворений Городецкого — «Горшенья» (1912), «Волк» (1912) и «Гадальщица» (1912) из его поэтической книги «Ива».

Кажется вполне вероятным, что, — как это водилось в «Цехе» — заглавия задавали общую для Городецкого

и Нарбута тему, а далее каждый из поэтов работал над своим вариантом ее воплощения. В другом месте мы подробно писали о разности подходов старшего и младшего акмеистов к задаваемым темам⁵¹. Теперь чуть более подробно поговорим о сходстве этих подходов, для чего коротко сопоставим между собой «Горшеню» Городецкого с «Горшечником» Нарбута и «Волка» Городецкого с «Волком» Нарбута.

В случае со стихотворениями «Горшеня» и «Горшечник» можно было бы даже высказать гипотетическое, но вполне правдоподобное предположение о причинах, побудивших Городецкого и Нарбута выбрать именно эту тему.

Внелитературным стимулом, вероятно, стало то обстоятельство, что родной город Нарбута Глухов издревле считается «одним из прославленных центров гончарного мастерства» (наблюдение Н. Бялосинской и Н. Панченко)⁵². Литературными стимулами (помимо «Сорочинской ярмарки» всё того же Гоголя, цитируемой в эпиграфе к «Горшечнику») могли послужить басня Григория Сковороды «Старуха и Горшечник»⁵³, а также творчество крестьянского поэта Ивана Никитина (ср. в программной статье Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии»: «Горшки, коряги и макитры»⁵⁴ в поэзии, напр. Ивана Никитина, совсем не те, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, как он написал о них стихи. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда он пишет своего «Горшечника», как невиданные доселе, но отныне реальные явления»)⁵⁵.

Оба стихотворения начинаются с появления в деревне горшечника на возу. Городецкий: «Волка ведут? Иль поймали оленя?» // Бабы в селе всполошились кругом. // Нет, это с возом приехал горшеня, // Стал в холодок и оберся

платком»; Нарбут: «Как метет мотня дорогу за горшенной, // прилипает полосатая рубаха! // В перевяслах — воз. Горой, без украшений — // над чумацкою папахою папах».

В обоих стихотворениях далее описывается товар горшечника. Городецкий: «Вот вам корчаги, махотры, макитры. // Кашники, блюда, щаные горшки»; Нарбут: «шершавый и с поливой: // тот — для каши; тот — с нутром, борщам знакомым; // тот — в ледник: для влаги, белой и ленивой».

Оба стихотворения завершаются изображением молодых крестьянок. Городецкий: «Вот обступили хозяйки-молодки, // Знатно горшеня пошел торговать!»; Нарбут: «человек (на память) // молодежи вырыл звонкого верзилу».

Сюжетные схемы стихотворения Городецкого «Волк» и одноименного стихотворения Нарбута (которое в «Цехе» считалось в своем роде визитной карточкой поэта) не столь сходны между собой. Более того: некоторые подробности, встречающиеся в этих стихотворениях, возможно, сознательно противопоставлены друг другу:

Глаза мои тусклы при белом свете,
Но в темноте всегда блестят,
Когда идешь себе к окрайной хате
И, струсив, псы в дворах молчат.
(Городецкий)

и похоронно воет пес недобрый:
он у вдовы — на страже молока.
(Нарбут)

Стоит, однако, обратить внимание на сходство размера, которым написаны стихотворения Городецкого и Нарбута, а еще больше — на то, что в обоих стихотворениях речь ведется от первого лица — от лица всегда голодного волка.

Открытые для модернизма Сергеем Городецким в его дебютной книге стихов «Ярь» (1907) «неведомые медвежки углы родины» (из нарбутовской рецензии на «Иву»)⁵⁶, уверенно осваивались и обживались автором «Аллилуйя», приводились им в соответствие с его собственными, остроиндивидуальными представлениями об адекватных способах изображения повседневной жизни села и уездного города.

Нужно, тем не менее, признать, что не только свой интерес к специфическому словарю деревни и провинции, но и увлеченность фольклорной демонологией и свои «цветистые, жирные и «плотские» слова, сравнения и метафоры»⁵⁷ Нарбут перенял не у одного лишь Гоголя. Особого упоминания в этой связи заслуживает цикл Городецкого из пяти стихотворений «Чертяка», вошедший в «Ярь»:

Ведьмы хилые ласкали,
Обнимали, целовали,
Угощали беленой.
До уморы, без отдышки,
Щекотали в самой мышке,
Рады одури шальной.
*(Из 1-го стихотворения цикла
«На побегушках», 1906)*

Сравним со строками из второго стихотворения «Аллилуйя»:

Целовал, душил —
и нету,
точно прынул в потолок.
Ведьма ногу (ту и эту)
щиплет, божится:
утек!

Еще одно имя, которое уместно будет назвать именно теперь, это имя символиста Андрея Белого как автора демонологического романа «Серебряный голубь», чей пространственный локус значимо совпадает с пространственным локусом «Аллилуйя». Действие романа Андрея Белого, напомним, разворачивается в деревне Целебеево и в уездном городе Лихове (название, созвучное с названием «Глухов»).

В пятом стихотворении книги Владимира Нарбута возникает образ «ангелка серебрянокрылатого», перекликающийся с центральным образом «Серебряного голубя», а в предыдущем стихотворении «Аллилуйя» — «Пьяницы» — разыгрывается сцена, которая с легкостью проецируется на один из эпизодов романа Андрея Белого. В стихотворении Нарбута изображены выпивающие и закусывающие поп, «утлый дьячок» и «дебела попадья». Кроме них, в весельи принимают участие «землемер» и «майор». Майору спьяну чудится, как:

...Под Плевную редут заглох: бурлит Осман:
В ущелье — таборов разноголосый вой,
а на зубах завяз, как бламанже, туман.
Светлеет Бастион...⁵⁸

Напомним, что в главе «Пирог с капустой» «Серебряного голубя» описаны то и дело «пропускающие еще по одной» [23]⁵⁹ поп и «дьячок» [23], а рядом с ними суетится «дебелая попадья» [23]. В следующей главе романа рассказывается о том, как «поп захмелел и воображает взятие крепости Карс храбрым воякой и турок жестокое поражение» [27] (к «Серебряному голубю», без сомнения, восходит стихотворение Владимира Нарбута «Столяр», опубликованное в первом, октябрьском номере акмеистического журнала

«Гиперборей» за 1912 год. В «Аллилуйя» это стихотворение не вошло, может быть, как раз из-за того, что его связь с образом столяра Кудеярова из романа символиста Андрея Белого просматривается уж слишком отчетливо).

В своем акмеистическом манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии» Сергей Городецкий назвал Владимира Нарбута поэтом «осмысленно и непреклонно возлюбившим землю»⁸⁰, на что Александр Блок отозвался иронически-меланхолической пометой: «первое — едва ли»⁶¹.

Те обдуманность и тщательность, с которыми была составлена книга Нарбута «Аллилуйя», возможно, могли бы послужить косвенным аргументом в заочном споре Блока с Городецким.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Светлый луч. 1912. №8. С. 1–2 (12-я пагинация).
2. Сходные обвинения еще долго преследовали поэта. См. его неопубликованный саркастический инскрипт на своей книге «Александра Павловна» (1922): «А это — более древние плоды порнографии и пр. Насладись, приятель Соловьев! 11/22 В. Нарбут» (Частное собрание). Впрочем, по аргументированному предположению А. Л. Соболева в случае с «Аллилуйя» Нарбут мог сам в рекламных целях спровоцировать скандал вокруг своей книги: «Как представляется, дело выглядело так: Нарбут и Бренев по предварительному сговору отпечатали в типографии, принадлежавшей последнему, два тиража “Аллилуйи”. Цензура ожидаемо конфисковала легальную часть, после чего возникший читательский и коллекционерский спрос был удовлетворен при помощи экземпляров из второй части. Задача на две трубки, как говорил один из знаменитых филологов прошлого» (См.: <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/223141.html>).

3. *Ходасевич В. Ф.* Русская поэзия // Альциона. 1914. Кн. 1. С. 206.
4. «Г<осподин> Нарбут выгодно отличается от многих других начинающих поэтов реализмом своих стихов. У него есть умение и желание смотреть на мир своими глазами, а не через чужую призму» (Цит. по: *Брюсов В. Я.* Среди стихов. 1894–1924. С. 338).
5. Там же. С. 369.
6. Цит. по: *Гумилев Н. С.* Соч.: в 3-х тт. Т. 3. С. 81–82.
7. Там же. С. 108.
8. Из переписки Н. С. Гумилева и А. А. Ахматовой // *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991. С. 345.
9. См.: Гиперборей. Ежемесячник стихов и критики. 1912. № 2. Ноябрь. С. 27. Рецензия атрибутирована Городецкому Р. Д. Тименчиком (См.: *Тименчик Р. Д.* К вопросу о библиографии В. И. Нарбута // *De visu.* 1993. № 11. С. 55).
10. См.: Памятные книжные даты. 1988. М., 1988. С. 162.
11. *Нарбут В., Зенкевич М.* Статьи. Рецензии. Письма. С. 239.
12. Новое слово. 1912. № 12. С. 157. О графическом оформлении «Аллилуйя» см. также: *Белецкий Г.* Георгий Иванович Нарбут. Л., 1985. С. 64–65. Отметим, что существовали и кардинально другие варианты противопоставления акмеистической книги символистским поэтическим томам. Ср., например, следующий фрагмент мемуаров (издателя Я. Н. Блоха) о Николае Гумилеве: «Гумилев восставал против художественных обложек и фронтисписов. Его “Огненный столп” вышел в простой белой обложке, без всякой графики, и в дальнейшем, после смерти Гумилева, все томики его стихов выпускались “Петрополисом” без всяких украшений, согласно воле автора» (См.: *Офросимов О.* О Гумилеве, Кузмине, Мандельштаме... (Встреча с издателем) // *Новое русское слово.* (Нью-Йорк). 1953. 13 декабря. С. 8).
13. Подробнее о звукописи нарбутовской книги в соотношении со звукописью футуристов см.: *Богомоллов Н. А.* Дыр бул щыц

в контексте эпохи: вступление в тему // Александр Введенский и русский авангард. СПб., 2004. С. 7–10.

14. Об анаграммах у Мандельштама см., прежде всего: *Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.
15. Ср. в воспоминаниях невестки поэта, относящихся к лету 1912 г.: «Володя Нарбут был энергичным и резвым юношей с большим юмором и элементами озорства, всегдашним зачинщиком всех историй, тогда же он получил от девиц (сестер и соседок) прозвище “сатана”» (Цит. по: *Бялосинская Н., Панченко Н.* Косой дождь // *Нарбут В.* Стихотворения. М., 1990. С. 21).
16. Источник этого образа (как и в позднейшем стихотворении Ахматовой «Тихо льется тихий Дон...», 1939) — детская считалка: «Вышел месяц из тумана, // Вынул ножик из кармана».
17. Позднейшая оценка из мемуаров Б. В. Горнунга. См.: *Горнунг Б. В.* Поход времени. Статьи и эссе. М., 2001. С. 367–368.
18. Характеристика из рецензии А. С. Рославлева. См.: Воскресная вечерняя газета. 1912. 12 августа.
19. *Меньшутин А. М., Синявский А. Д.* Поэзия первых лет революции. 1917–1920. М., 1964. С. 355. Ср. с суждением П. В. Куприяновского: «...стихов Нарбута, не реалистических, а грубо натуралистических в своей основе» (*Куприяновский П. В.* Сквозь время. Статьи о литературе. Ярославль, 1972. С. 52).
20. *Ермилова Е. В.* Акмеизм // Русская литература рубежа веков. (1890-е — начало 1920-х годов). Кн.2. М., 2001. С. 450–451. Сравнение с критиком-современником употреблено нами не для красного словца. Чтобы в этом убедиться, сопоставим только что приведенную характеристику поэзии Нарбута со следующим суждением об «Аллилуйя», относящимся к 1913 году: «...если художник видит только аляповатое, уродливое, с непомерно развитой животностью, неужели он имеет “мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь”?» (*Игнатов И.* Литературные отголоски. Новые поэты. «Акмеисты», «адамисты», «эго-футуристы» // *Русские ведомости.* 1913. 6 апреля. С. 3).

21. *Нарбут Т. Р., Устиновский В. Н.* Владимир Нарбут // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 122.
22. *Бялосинская Н., Панченко Н.* Косой дождь. С. 23. См. также со-держательную статью: Померанцев И. Духовная поэзия Влади-мира Нарбута // Новый журнал. 1998. (Нью-Йорк). Кн. 212.
23. *Гумилев Н. С. Адрианов С.* Критические наброски // Вестник Европы. 1912. № 7. С. 351.
24. *Эткинд Е. Г.* Кризис символизма и акмеизм // История рус-ской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 471.
25. *Тименчик Р. Д.* <Нарбут Владимир Иванович> // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М-П. М., 1999. С. 228.
26. *Чертков Л.* Судьба Владимира Нарбута // *Нарбут В.* Избран-ные стихи. Paris, <1983>. С. 14. В целом стихотворения книги «Аллилуйя» нам кажется правомерным осторожно сравнить с созданными многие годы спустя «Стихами о неизвестном солдате» (1937) сотоварища Нарбута по «Цеху поэтов», Осипа Мандельштама. Как и у Мандельштама, чрезвычайно сложные, герметичные образы, соседствуют у Нарбута с про-зрачно-внятными фрагментами. Можно было бы, например, сопоставить по-акмеистически отчетливый финал «Стихов о неизвестном солдате» с концовкой первого стихотворения «Аллилуйя» «Нежить», о котором речь еще впереди.
27. Эта цитата из заметки Нарбута 1912 года приводится по: *Ти-менчик Р. Д.* <Нарбут Владимир Иванович>. С. 228.
28. Цит. по: Соч.: в 3-х тт. Т. 3. С. 107.
29. Что характерно, в первую очередь, для сказовых текстов. Ср., например, в произведениях Е. Замятина и А. Ремизова.
30. См.: Календарь искусств. (Харьков). 1923. № 4. С. 10.
31. Там же.
32. С годами сложная «до невнятицы» (Л. Н. Чертков) изош-ченность стихов Нарбута еще увеличивалась. Именно в этом направлении шла позднейшая авторская правка ранних сти-хотворений (См.: *Чертков Л. Н.* Примечания // *Нарбут В.* Из-бранные стихи. С. 243).

33. *Городецкий С. М.* Обзор областной поэзии // Красная Новь. 1921. № 4. С. 283.
34. *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 90.
35. Напомним, что сходным сравнением воспользовался Осип Мандельштам в стихотворении «На площадь выбежав, свободен...» (1914): «И распластался храм Господень, // Как легкий крестовик-паук». У Нарбута это загадочное сравнение отчасти проясняется, если сопоставить его с финальными строками стихотворения поэта 1909 года «Паук-крестовик»: «Сегодня ж слезу я возню // Мух на окошках, таясь в углу». Отметим, попутно, еще одну, — игровую мандельштамовскую реминисценцию из стихотворения, вошедшего в «Аллилуйя». У Нарбута, в стихотворении «Клубника» (1912): «Что делать на хуторе летом — в июне?». У Мандельштама, в «Летних стансах» (1913): «Что делать в городе в июне?».
36. Цит. по: *Нарбут В.* Стихотворения. С. 376.
37. Ср. в позднейшем стихотворении Николая Тихонова «Рассол огуречный, двор постоялый...», в чьих ранних текстах несколько механически (кто захочет, скажет — ученически) эксплуатируется поэтический словарь и поэтическая интонация сразу нескольких акмеистов (Гумилева, Ахматовой, Мандельштама, Зенкевича): «Скучно кабатчице, люди уснули, // Вислу ль рудую, старуху ль Москву, // На нож, кулак, иль на скорую пулю // Вызовешь кровью побрызгать траву».
38. *Нарбут В.* Стихотворения. С. 22.
39. Там же.
40. Цит. по: *Сковорода Григорий.* Соч.: в 2-х тт. Т. I. М., 1973. С. 115.
41. Собрание сочинений Г. С. Сковороды. Том I. С биографией Г. С. Сковороды М. И. Ковалинского, с заметками и примечаниями В. Бонч-Бруевича. СПб., 1912.
42. *Чертков Л. Н.* Судьба Владимира Нарбута. С. 13, 14–15.

43. См.: Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология. М., 1993. С. 468.
44. См.: Памятные книжные даты. 1988. С. 160.
45. *Бялосинская Н., Панченко Н.* Косой дождь. С. 21.
46. Вряд ли поэтому (как и во многих других сходных случаях) стоит всерьез относиться к следующей констатации из письма Нарбута к Зенкевичу: «Поистине, отчего не плюнуть на Пушкина? Во-первых, он адски скучен, неинтересен, и заимствовать (в отношении сырого материала) от него нечего. Во-вторых, отжил свой век» (*Нарбут В., Зенкевич М.* Статьи. Рецензии. Письма. С. 242).
47. См.: *Чертков Л. Н.* Судьба Владимира Нарбута. С. 13.
48. См.: *Гаспаров М. А.* Записи и выписки. М., 2000. С. 51 (Заметка «Престиж»).
49. Там же.
50. Как пишут Н. Бялосинская и Н. Панченко, ссылаясь на авторитетное мнение Н. Я. Мандельштам. (См.: *Бялосинская Н., Панченко Н.* Косой дождь. С. 17).
51. См. в нашей монографии: «Книга об акмеизме» и другие работы. С. 85–88.
52. *Бялосинская Н., Панченко Н.* Косой дождь. С. 22.
53. Ср.: «Молвит старуха горшене в ответ» (Из стихотворения С. Городецкого «Горшенья»).
54. Из дальнейшей подборки цитат будет видно, что о «макитрах» пишет в своем стихотворении о горшечнике сам Городецкий, а не Нарбут.
55. *Городецкий С. М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 49. Интересно, что Мандельштам в статье 1922 года иронически, но очень точно описал поэтический мир «Аллилуйя», выдав его — как это с ним водилось — за мир поэзии символистов: «Вся утварь взбутовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить» (Цит. по: *Мандельштам О. Э.* Соч.: в 2-х тт. Т. II. М., 1990. С. 183). Ср. в стихотворении Нарбута «Крепко

ломит в пояснице...» из «Аллилуйя»: «Пятится на угол угол, // по горшкам гудит ухват. // <...> // И, схватив вихрастый веник, // на метлу да в печку — пырь...».

56. См.: Вестник Европы. 1913. № 4. С. 387.
57. Характеристика принадлежит Б. Гусману (См.: *Гусман Б.* 100 поэтов. Литературные портреты. Тверь, 1923. С. 180).
58. Подтекст из «Серебряного голубя» в стихотворении «Пьяницы», кажется, остался незамеченным автором небезынттересной заметки о поэзии Зенкевича и Нарбута, И. В. Петровым, что привело исследователя к неверному толкованию процитированных нарбутовских строк (См.: *Петров И. В.* Поэтика «адамизма» (лирика М. Зенкевича и Вл. Нарбута) // *Русская литература XX века: направления и течения.* Вып. 4. Екатеринбург, 1998. С. 34).
59. Здесь и далее роман цитируется по изданию: *Андрей Белый.* Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995 (с указанием номера страницы в квадратных скобках).
60. *Городецкий С. М.* Некоторые течения в современной русской поэзии. С. 49.
61. Библиотека А. А. Блока. Описание. Кн.3. Л., 1986. С. 167.

ПУШКИНСКАЯ РЕЧЬ БЛОКА: КОНТЕКСТ И ПОДТЕКСТЫ

Он бесспорно согласился в бесполезности и коичности слова «отечество»; согласился и с мыслию о вреде религии, но громко и твердо заявил, что сапоги ниже Пушкина и даже гораздо.

Как известно, речь «О назначении поэта» (1921) поразила слушателей своим политическим нонконформизмом. «Блок говорил, — вернее, читал, — медленно, не очень громко, без каких-либо признаков пафоса, без подчеркивания тех мест, которые *не в бровь, а в глаз били большевиков*», — четыре года спустя делился своими впечатлениями в рижской газете «Сегодня» Б. Харитон¹. Куда менее прямолинейно, но, по сути, сходно писал о последнем блоковском выступлении В. Ходасевич в парижском «Возрождении»: «В устах Блока речь прозвучала... глубоким трагизмом, отчасти, может быть, *покаянием*. Автор “Двенадцати” завещал русскому обществу и русской литературе хранить последнее пушкинское наследие — свободу, хотя бы “тайную”. И пока он говорил, чувствовалось, как постепенно рушится стена между ним и залом. В овациях, которыми его провожали, была та просветленная радость, которая всегда сопутствует примирению с любимым человеком»².

Не только эмигранты, но и вполне лояльные по отношению к советской власти литераторы, пока и где это было можно, отзывались о пушкинской речи Блока как о фрондерской. Так, К. Чуковский 13 февраля 1921 г. внес в свой дневник следующую запись: Блок «пошел к кафедре, развер-

нул бумагу и матовым голосом стал читать о том, что Бенкендорф не душил вдохновенья поэта, как душат его теперешние чиновники, что Пушкин мог творить, а нам (поэтам) теперь — смерть. Сказано это было так проникновенно, что некоторые не поняли. Садофьев, например, аплодировал. Но большинство поняло и аплодировало долго. После в артистической трясущая головой Мария Валентиновна Ватсон, фанатичка антибольшевизма, долго благодарила его, утверждая, что он “загладил” свои “Двенадцать”»³.

Эта дневниковая запись отчетливо показывает, как видоизменялись блоковские слова в сознании слушателей и «читателей того поколения, от имени которого весной 1921 года на Сенатской площади, “уходя в ночную тьму”, Блок попрощался с дорогими сердцу петербургскими картинами»⁴.

Сравним пересказ Чуковского с соответствующим фрагментом из речи «О назначении поэта»: «Те, которые не желают понять, хотя им должно многое понять, ибо и они служат культуре, — те клеймятся позорной кличкой: чернь; от этой клички не спасает и смерть; кличка остается и после смерти, как осталась она за графом Бенкендорфом, за Тимковским, за Булгариным — за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию <...> Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение.

Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосушно и нераздельно»⁵.

В пересказе Чуковского чиновникам новой формации объявляется предельно лаконичный социальный приговор,

приправленный сильной метафорой («душат») и не менее сильной антитезой («Пушкин мог творить, а нам (поэтам) теперь — смерть»). В оригинале у Блока этой метафоры и этой антитезы нет, а есть многословные рассуждения, сводящиеся в итоге — через соответствующие эпитеты — к кощунственному уподоблению «единосущного и нераздельного» искусства Единосущной и Нераздельной Святой Троице.

Нужно иметь в виду, что мы сейчас процитировали самый политически острый фрагмент выступления Блока, которое Г. Адамович имел все основания назвать «осторожным»⁶, поскольку автор «Двенадцати» на основы нового социального порядка в своей речи не посягал. Его мишенью были чиновники, *всегда* стремившиеся, а главное, умевшие подмять под себя власть. Похожими настроениями окрашена историко-софская проза поэта, в том числе ее наиболее радикальные, «пробольшевистские» образцы. Прочитируем, например, из блоковского очерка «Крушение гуманизма» (1919): «Различные министерства народного просвещения — всегда занимают второе место в полицейском государстве, занятом по необходимости (в целях самосохранения) прежде всего содержанием армии военных и чиновников» (99).

Что же побудило слушателей «О назначении поэта» фантазировать себе образ Блока, покаянно «заглаживающего» «Двенадцать» и обличающего советский режим? Почему современники каждый раз слышали *большевики*, когда Блок ясно говорил — *чиновники*?

На то было несколько причин, отчасти случайных, вытекающих из биографического контекста; отчасти — закономерных, обусловленных литературными подтекстами, содержащимися в «О назначении поэта».

1.

Восстанавливая биографический контекст блоковской речи, уместно будет напомнить о скупом, но чрезвычайно эффективном жестовом комментарии, которым поэт сопровождал уже цитировавшееся нами место «О назначении поэта», выступая на Пушкинском вечере 11 февраля 1921 г. «В числе делегатов, — пишет Владислав Ходасевич, — явился и официальный представитель правительства, некий Кристи, по должности — заведующий так называемым академическим центром. Писателям и ученым постоянно приходилось иметь с ним дело. Он был человек пожилой, мягкий, благожелательный. Под не сочувственными взглядами битком набитого зала он приметно конфузился. Когда ему предоставили слово, он встал, покраснел и, будучи неречист от природы, тотчас же сбился: не рассчитав отрицательных частиц и произнес буквально следующее:

— Русское общество *не* должно предполагать, будто во всем, что касается увековечения памяти Пушкина, оно *не* встретит препятствий со стороны рабоче-крестьянской власти⁷.

По залу пробежал смех. Кто-то громко сказал: «И не предполагаем». Блок поднял лицо и взглянул на Кристи с кривой усмешкой.

Свое вдохновенное слово о Пушкине он читал последним <...> Говорил глуховатым голосом, отрубая слова, засунув руки в карманы. *Иногда поворачивал голову в сторону Кристи и отчеканивал:* «Чиновники суть наша чернь, чернь вчерашнего и сегодняшнего дня... Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение...». Бедный Кристи приметно страдал, ерзая на своем стуле. Мне передавали, что перед уходом, надевая пальто в передней, он сказал громко:

— Не ожидал я от Блока такой бестактности»⁸.

Выразительный поворот головы в сторону «заведующего академическим центром», вероятно, смотрелся особенно выигрышно, поскольку это был едва ли не единственный жест, который позволил себе поэт во время и после чтения своей речи. Блоку устроили овацию, а он, по воспоминаниям Э. Голлербаха, «смотрел куда-то в глубину зала пристально, холодно, не кланяясь, ничем не отвечая на шумные знаки одобрения»⁹.

Не описанный ли Ходасевичем жест, оттененный общей экономной ораторской манерой Блока, в первую очередь имел в виду Н. Гумилев, когда утверждал, что блоковская речь, «когда ее напечатают, наверно многое потеряет. Только те, кто сами слышали... А так даже не поймут что тут особенного»?¹⁰ К гумилевскому *слышали* нужно бы прибавить — *видели*.

Но ведь презрительный жест Блока был спровоцирован сиюминутной ситуацией, имевшей не такое уж прямое отношение к тексту его речи. Нимало не годившийся на роль нового Бенкендорфа М. Кристи, что называется, подвернулся поэту под руку и случайно поспособствовал многократному усилению обличительного эффекта блоковского монолога о Пушкине.

Еще менее кем бы то ни было предусматривалось второе и главное обстоятельство, повлиявшее на интерпретацию современниками пушкинской речи Блока. Так вышло, что слово о Пушкине оказалось *последним* публичным выступлением поэта. Неудивительно, что блоковский диагноз Пушкину и пушкинской эпохе — «Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура» (167) — был воспринят многими как сбывшееся вскоре пророчество. Б. Эйхенбаум: «Устал он быть властителем — стал жертвой. Заметался

в смертной тоске — и в речи своей о Пушкине (авторской исповеди, где уже ясно предсказана смерть) говорил мрачно и безнадежно уже не как властитель своей судьбы, а как жертва»¹¹. В. Шкловский: «Это речь поэта, говорящего, что он не может жить без свободы творчества»¹². И. Одоевцева: «Многим в этот вечер стало ясно, что и Блока убьет “отсутствие воздуха”, что неизбежная гибель Блока близка, хотя никто еще не знал, что Блок болен»¹³.

Как предсмертную авторскую исповедь речь Блока начали трактовать еще при его жизни, в частности, в редакционном отчете о Пушкинском вечере, помещенном в альманахе «Дом искусств». Здесь подчеркивалось, что «между строк поэт говорит о причинах *своего* нынешнего молчания»¹⁴. Метафора «Блок — живой мертвец» латентно содержится во многих мемуарах, описывающих, как Блок читал свою пушкинскую речь: «В каждом слове его, в каждом звуке холодного, бесстрастного голоса была безмерная усталость, надлом, ущерб» (Э. Голлербах)¹⁵; «Хотелось спросить: что произошло? Как могли люди это допустить? Кто за это ответит?» (Г. Адамович)¹⁶...

Итак, поведение Блока на эстраде существенно подсвечивало восприятие его последнего выступления и невольно подталкивало слушателей самостоятельно сформулировать тезис, который в речи отсутствовал: «Пушкин мог творить, а нам (поэтам) *при большевиках* — смерть».

2.

Однако едва ли не в равной степени на сознание и память слушателей воздействовали скрытые отсылки к трудам предшественников, присутствовавшие в речи «О назначении поэта» и определявшие место Блока в ряду истолкователей пушкинского творчества.

Сразу же необходимо отметить, что это не было, как, скажем, у Ходасевича или, позднее, у Ахматовой, место профессионального пушкиниста. В тексте своей речи педантичный, как правило, Блок, не только трижды неточно процитировал стихи Пушкина, но и приписал хрестоматийную реплику одного пушкинского персонажа другому: «Когда бы все так чувствовали силу гармонии!» — томится одинокий Сальери» (162). Все эти и другие неточности явились следствием сознательной установки поэта: свободно обращаться с фактами, особенно если они не укладываются в жестко заданную идеологическую концепцию.

Характерным примером такого вольного обращения может послужить краткий «исторический экскурс» Блока в историю употребления слова «чернь», метивший в Д. Писарева как автора статьи «Пушкин и Белинский»: «Вряд ли когда бы то ни было чернью называлось простонародье. Разве только те, кто сам был достоин этой клички, применяли ее к простому народу. Пушкин собирал народные песни, писал простонародным складом; близким существом для него была деревенская няня. Поэтому *нужно быть тупым или злым человеком*, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуть простой народ. Пушкинский словарь выяснит это дело — если русская культура возродится» (164).

Конечно, у Блока, когда он работал над этим фрагментом своей речи, не было под рукой IV тома современного «Словаря языка Пушкина», где первое значение слова чернь раскрыто как «простонародье, городские низы, уличная толпа, сброд»¹⁷. Но ведь ничто не мешало поэту заглянуть в словарь Даля и сразу же убедиться, что интересовавшее его слово там определяется как «черный народ, простолюдины, особенно толпа, ватага их»¹⁸, следовательно, в пушкинские времена

простонародье черню называлось и еще как. Другое дело, что в стихотворении «Поэт и толпа», как, предваряя Блока, писал еще Л. Майков, Пушкин действительно обрацался «не к народной черни, а к пустой толпе светской»¹⁹. Сравним у Блока: «Пушкин разумел под именем черни приблизительно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет “светский”» (164).

В целом же, повторимся, Блок никоим образом не претендовал на роль продолжателя методологических традиций Майкова и других пушкинистов. Каноном для него в данном случае послужила речь о Пушкине Ф. Достоевского, а также одна из наиболее значительных ее модернистских вариаций.

Вновь процитируем из мемуаров Б. Харитона: «Когда в Комитете Дома литераторов в декабре 1920 г. был сделан доклад о проектируемом торжественном заседании памяти Пушкина, и председатель комитета, покойный акад. Н. А. Котляревский обратился к Блоку с вопросом, согласен ли он произнести на предстоящем заседании речь, Блок, не поднимая головы, стал думать.

— После Достоевского..., — медленно и тихо произнес Блок. — Я не могу сейчас решить... Я дам ответ через несколько дней»²⁰.

Параллель между речами Достоевского и Блока проводили многие современники: «Незабываемая речь. Потрясающая речь. Ее можно только сравнить с речью Достоевского на открытии памятника Пушкину»²¹, «Достоевский и Блок говорили о Пушкине перед смертью»²². Как минимум, дважды специально писали об этом исследователи²³. Конкретизируя уже сказанное, можно обратить внимание на то, что само слово «назначение», вынесенное в заглавие текста Блока, трижды встречается в речи Достоевского²⁴. Отыски-

вается в ней и издевательский пассаж о чиновниках, позднее развернутый Блоком в целую серию инвектив: «О, огромное большинство интеллигентных Русских, и тогда при Пушкине и теперь, в наше время, служили и служат мирно в чиновниках»²⁵.

Кого из тех мыслителей модернистской и предмодернистской эпохи, которые подхватили у Достоевского пафос идеологического истолкования Пушкина, Блок в 1921 г. выбрал себе в ближайшие союзники? Это не был многолетний блоковский единомышленник Вячеслав Иванов — следы диалога с его эссе «Поэт и чернь» в «О назначении поэта» минимальны²⁶. И не духовный наставник автора «Стихов о Прекрасной Даме» Владимир Соловьев — с его «Судьбой Пушкина» поэт в «О назначении поэта» резко полемизирует. В ключевых местах своей речи Блок сочувственно откликнулся на соображения, высказанные в давней статье Дмитрия Мережковского «Пушкин» (1897). В 1906 г., напомним, Блок эту работу отрецензировал: «Статья о Пушкине, вновь изданная, звучит по-новому. Она — не случайная прихоть, не красивый этюд, но осуществление святого права русского писателя <...> Сколько одиноких лет ждал Мережковский читателей, которые не перетолковывали бы его по-своему, а болели бы одной с ним болезнью! Теперь только стали его слушать. Слава богу, давно пора!»²⁷

Как представляется, на Мережковского Блок «ссылается» уже в знаменитом зачине «О назначении поэта»: «Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин» (160). Источником

для двух эпитетов из этого зачина («веселое» и «легкое»), по-видимому, послужило известное письмо Пушкина к Рылеву от 25 января 1825 г.: «Бестужев пишет мне много об “Онегине” — скажи ему, что он не прав: ужели хочет он изгнать все *легкое и веселое* из области поэзии? куда же денутся сатиры и комедии? следственно, должно будет уничтожить и “Orlando furioso”, и “Гудибраса”, и “Pucelle”, и “Вер-Вера”, и “Ренике фукс”, и лучшую часть “Душеньки”, и сказки Лафонтена, и басни Крылова etc. etc. etc. etc. ... Это немного строго»²⁸.

Следует, однако, вспомнить осуждающую констатацию в соловьевской «Судьбе Пушкина»: «Вся высшая идейная энергия исчерпывалась у него поэтическими образами и звуками, гениальным перерождением жизни в поэзию, а для самой текущей жизни, для житейской практики, оставалась только проза, здравый смысл и остроумие с веселым смехом»²⁹. И — развернутое одобрителное замечание в статье Мережковского: «Таким он был и в жизни: простой, веселый <...> Он всех заражал смехом <...> веселостью проникнуты и сказки, подслушанные поэтом у старой няни Арины, и письма к жене, и эпиграммы, и послания к друзьям и “Евгений Онегин”»³⁰.

Тот фрагмент статьи Мережковского, где говорится о пушкинской «потребности “высшей свободы”»³¹ представляет собой важную параллель еще к одному месту речи Блока о Пушкине: «Мы знаем, что он требовал “иной”, “тайной” свободы» (166).

С Мережковским и (на этот раз) с Соловьевым Блок был солидарен, подвергая остракизму Писарева: «То, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев орал уже во всю глотку» (167). У Соловьева: «Над Пушкиным

все еще тяготеет критика Писарева»³². У Мережковского: «След мутной волны черни, нахлынувшей с такою силою, чувствуется и поныне. Авторитет Писарева поколеблен, но не пал»³³.

Тем решительнее Блок размежевался с Соловьевым и согласился с Мережковским в том фрагменте своей речи, который, как мы уже имели случай убедиться, лучше всего запомнился ее первым слушателям и читателям: «Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха <...> Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл» (167).

Эти слова прямо спорят с тем отрывком из «Судьбы Пушкина» («*Пушкин убит не пулею Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна*») ³⁴, который Блок, по свидетельству Е. Книпович, в своем экземпляре статьи Соловьева «особенно резко, чертами, закрывающими промежутки между строчками, перечеркнул»³⁵. Напротив, развивал Блок следующее соображение из статьи Мережковского: «Пуля Дантеса только довершила то, к чему постепенно и неминуемо вела Пушкина русская действительность. Он погиб, потому что ему некуда было идти, некуда расти»³⁶.

Существенно, что младший поэт высказался в унисон со старшим не просто о Пушкине, но о Пушкине, погубленном современной ему русской действительностью. Соблазнительно было бы предположить, что таким образом Блок принес покаяние одному «из своих первых учителей в “новом

искусстве”», в 1918 году превращенном будущим автором «О назначении поэта» в «символ позорной реакции»³⁷.

Именно так это могли понять и, кажется, поняли слушатели-современники, многие из которых в силу профессиональной необходимости не раз перечитывали статью «Пушкин» и были хорошо осведомлены как о политической позиции четы Мережковских, так и о сложной истории взаимоотношений Гиппиус и Мережковского с Блоком.

Тем не менее, приходится вновь повторить, что в своей речи поэт *не* поступился прежними революционными идеалами. Характерно, что многозначительная метафора «океанского вала» из полемического блоковского стихотворения «Женщина, безумная горячка...», обращенного к Зинаиде Гиппиус в 1918 году:

Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне — бросаться в *многопенный вал*,
Вам — зеленоглазою наядой
Петь, плескаться у ирландских скал.

Высоко — над нами — над волнами, —
Как заря над черными скалами —
Веет знамя — Интернационал!

снова возникает в пушкинской речи поэта 1921 г.: «Космос — родной хаосу, как упругие волны моря — родные грудам океанских валов» (161).

Сочувственный диалог Блока с Мережковским в речи «О назначении поэта» проистекал совсем не из запоздалого согласия с его политическими взглядами, а из признания заслуг Мережковского в трудном деле понимания творчества Пушкина. Автор «О назначении поэта» продолжил ту объ-

ективную линию, которая была начата его не очень хорошо известной современникам заметкой «О Мережковском (По поводу постановки “Царевича Алексея” в Большом драматическом театре)», написанной в разгар блоковского идеологического конфликта с Мережковскими, 21 марта 1920 г.: «Читая эту пьесу, переписанную на пишущей машинке, с аккуратными, непреложными, четким почерком сделанными вставками, я опять подумал: *художник*» (391)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Харитон Б. И. Жертва. (Памяти Александра Блока) // Сегодня. Рига. 1926. № 173. 7 августа. С. 2. Здесь и далее в цитатах, кроме специально оговариваемых случаев, курсив везде мой. — О. Л.
2. Цит. по: Ходасевич В. Ф. Гумилев и Блок // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 4. М., 1997. С. 84.
3. Чуковский К. И. Дневник. 1901–1929. М., 1991. С. 158.
4. Цитируем замечательную книгу недавнего юбиляра, написанную в соавторстве с юбиляром нынешним.
5. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 тт. Т. 6. М. — Л., 1962. С. 162, 167–168. Далее в статье поздняя эссеистика Блока цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в круглых скобках в основном тексте.
6. Адамович Г. В. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 287.
7. Курсив В. Ф. Ходасевича. — О. Л.
8. Ходасевич В. Ф. Гумилев и Блок. С. 83–84.
9. Голмербах Э. Ф. Образ Блока. Воспоминания, впечатления, наброски // Возрождение. Литературно-художественный и научно-популярный, иллюстрированный альманах. Т. 2. М., 1923. С. 293.

* Курсив А. А. Блока. — О. Л.

10. Реплика Гумилева приводится в беллетристических мемуарах Ирины Одоевцевой. См.: *Одоевцева И. В. Избранное. Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены.* М., 1998. С. 433.
11. *Эйхенбаум Б. М. Судьба Блока // Об Александре Блоке.* Пб., 1921. С. 47. Ср. с позднейшими рассуждениями К. В. Мочульского: «Заключение речи личная исповедь Блока, полная спокойного и высокого трагизма. В судьбе Пушкина таинственно предназначена судьба Блока: он это знает и принимает гибель» (*Мочульский К. В. Александр Блок // Мочульский К. В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов.* М., 1997. С. 250).
12. ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 8. Ед. хр.14.
13. *Одоевцева И. В. Избранное. Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены.* С. 432, 433.
14. Дом искусств. 1921. № 4. С. 103.
15. *Голлербах Э. Ф. Образ Блока. Воспоминания, впечатления, наброски.* С. 292.
16. *Адамович Г. В. Одиночество и свобода.* С. 287–288.
17. Словарь языка Пушкина. Т. 4. М., 1961. С. 903.
18. *Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка.* Т. V. СПб. — М., 1882. С. 595.
19. *Майков Л. Н. Историко-литературные очерки.* СПб., 1895. С. 180.
20. Жертва. (Памяти Александра Блока). С. 2.
21. Реплика Н. С. Гумилева. Приводим по: *Одоевцева И. В. Избранное. Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены.* С. 433.
22. *Адамович Г. В. Одиночество и свобода.* С. 287.
23. См.: *Викторович В. А. Диалектика художественной мысли (Пушкинские дни Достоевского и Блока) // Типологический анализ литературного произведения.* Кемерово, 1982; *Иванова Е. В. Пушкинская речь Блока: к Пушкину через Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования.* Вып. 15. СПб., 2000.

24. «Не было бы Пушкина, не определились бы, может быть, с такою непоколебимою силой <...> наша вера в нашу русскую самостоятельность, наша сознательная уже теперь надежда на наши народные силы, а затем и вера в грядущее самостоятельное назначение в семье европейских народов» (*Достоевский Ф. М. Пушкин (Очерк)*. СПб., 1899. С. 13); «Пушкин тотчас же, как только прикоснулся к силе народной, так уже и предчувствует великое грядущее назначение этой силы» (Там же. С. 16); «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное» (Там же. С. 16).
25. *Достоевский Ф. М. Пушкин (Очерк)*. С. 4.
26. Если захотеть, следы полемики с Ивановым можно усмотреть в уже цитировавшихся рассуждениях Блока о значении слова «чернь» в стихотворении Пушкина «Поэт и толпа». Ср. у Иванова: пушкинское стихотворение впервые выразило «всю трагiku разрыва между художником нового времени и народом» (*Иванов В. И. Поэт и чернь // Иванов В. И. По звездам. Опыты философские, эстетические и критические*. СПб., 1909. С. 34). Здесь и далее, предшественники Блока цитируются по изданиям, имевшимся в его библиотеке.
27. См.: *Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 тт.* Т. 5. М. — Л., 1962. С. 635–636.
28. *Пушкин А. С. Сочинения и письма*. Т. 8. СПб., 1903. С. 89.
29. *Соловьев В. С. Собрание сочинений*. Т. VIII. СПб., <1901–1907>. С. 32.
30. *Мережковский Д. С. Пушкин // Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы*. СПб., 1899. С. 465, 466.
31. *Мережковский Д. С. Пушкин*. С. 456.
32. *Соловьев В. С. Судьба Пушкина*. С. 41.
33. *Мережковский Д. С. Пушкин*. С. 447.
34. *Соловьев В. С. Судьба Пушкина*. С. 47. Курсив В. С. Соловьева. — О. Л.

35. Книпович Е. Ф. Об Александре Блоке. М., 1987. С. 39.
36. Мережковский Д. С. Пушкин. С. 453.
37. Формулировки взяты из превосходной статьи: Минц З. Г. Блок в полемике с Мережковскими // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2002. С. 616. Интерпретации речи «О назначении поэта» посвящен большой раздел в статье: Минц З. Г. Блок и Пушкин // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. С. 253–259. См. также содержательное исследование: Hughes R. Pushkin in Petrograd, February 1921 // Cultural Mythologies of Russian Modernism. Berkeley, 1992.

БЛОКОВСКИЙ СЛЕД В ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГАХ 1922 ГОДА: НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И СООБРАЖЕНИЯ

Как установить степень воздействия того или иного стихотворца на современную ему словесность?

Один из возможных способов — прочитать как можно больше поэтических книг за интересующий исследователя период¹ и попытаться обнаружить в них следы влияния этого стихотворца.

Но как именно может проявляться искомое влияние?

О нем сигнализируют закавыченные или выделенные курсивом цитаты и скрытые подтексты из поэта, а также эпитафии из него, упоминания его имени и посвящения ему стихотворений и поэм.

Однако есть и более нетривиальные, сложные случаи. О некоторых из них и пойдет речь в нижеследующей статье.

Впрочем, сначала нужно сказать несколько слов о случаях вполне традиционных.

* * *

Александр Александрович Блок умер 7 августа 1921 года. Неудивительно, что в изданных в советской России книгах стихов следующего года с легкостью отыскивается блоковский след, а именно, весьма многочисленные подтексты из произведений автора «Незнакомки» и «Двенадцати», названия его имени в стихах и поэмах, эпитафии из него и оплакивающие Блока стихотворные некрологи².

Так, один из основателей объединения «Кузница», пролетарский поэт Михаил Герасимов пользуется заглавным образом из блоковского стихотворения «Снежное вино» (1906) в поэме «Таинство посева» (здесь и далее курсив в цитатах мой. — О. Л.):

Из котловинной чаши
Пьем *снежное вино* ...,³

а другую свою поэму — «Станок» начинает с цитаты из еще более известного стихотворения Блока «Россия» (1906):

Да, *невозможное возможно*,
Возможно невозможное,
Говорю я, рабочий,
Бронзовокожный
От закала ...⁴

Знаменитое блоковское восклицание «О, Русь моя! Жена моя!» из стихотворения «Река раскинулась. Течет, грустит лениво ...» (1908) варьирует в своем стихотворении «Любовь моя (вольный стих)» крестьянский поэт Григорий Деев-Хомяковский:

Мне тяжело, — мне больно оттого,
Что *Русь* сермяжную люблю я, как жену ...⁵

Название блоковской поэмы «Соловиный сад» (1914–1915) использует в своем стихотворении «В степи чумацкая зола ...» для сведения очередных поэтических счетов с Сергеем Есениным Николай Клюев:

Скорбит рязанская земля,
Седея просом и гречихой,
Что, *соловиный сад* трепля,
Парит есенинское лихо ...⁶

Поэтесса из Иваново, тогдашняя секретарша Луначарского, Анна Баркова в заглавии своего стихотворения «Черный мотор» (1921) и в самом этом стихотворении отсылает читателя к блоковским «Шагам командора» (1910–1912). У Блока: «*Пролетает, брызнув в ночь огнями, // Черный, тихий, как сова, мотор*»; у Барковой: «*Умчи же нас в неизвестное, // Безумный черный мотор*»⁷. Мария Тамбовцева из Саратова в стихотворении «В белой шапочке — берете...» соединяет в одной строке два ключевых образа из зачина блоковского стихотворения «Она пришла с мороза...» (1908): «*Принесла мне струйки аромата // И мороза и духов...*»⁸. У Блока, напомним: «*Наполнила комнату // Ароматом воздуха и духов*». А Елена Минеева-Татищева делает заглавием своей поэтической книги «Голубая спальня» (Пг., 1922) образ из первой строки блоковского стихотворения «В голубой далекой спальне...» (1905). В 1917 году, напомним, это стихотворение было чуть-чуть переделано и положено на музыку Александром Вертинским.

Понятно, что в книгах многих авторов, изданных в 1922 году, с легкостью выявляются подтексты из революционной поэмы Блока «Двенадцать».

В частности, пролетарский поэт Алексей Соловьев (Нелюдим) имитирует реплики обывателей из первой главки «Двенадцати» в своем длинном стихотворении «Улица (Из Питерских впечатлений)»:

Мелькают отрывочные разговоры,
Случайные взоры...
«Хорошо ли работает клуб»...
«Привезли, милая моя, ящик,
А в нем труп...
Это дело налетчиков

Ночных молодчиков» ...

Высказывается соображение ...

«А что слышно насчет снабжения?..»

Неизбежный голос Советского нытика

Скрипит тягуче:

«Новая экономическая политика

Нашего брата учит» ...

< ... >

На стенах передо мною расклеены плакаты,
афиши, газеты...⁹

Однако наиболее пристальное и, как правило, полемическое внимание привлекает образ блоковского Христа, вышагивающего в финале «Двенадцати» впереди красного патруля.

Процитируем здесь людоедские строки из стихотворения «Даешь!» тогдашнего нижегородского художника-футуриста и чекиста, а впоследствии — председателя Правления МОСХа Федора Богородского:

В расстрелах я упорно точен —

я — полуграмотный матрос,

и для меня простой рабочий

дороже, чем больной Христос...¹⁰,

а также два фрагмента из поэмы саратовского стихотворца
Андрея Винокурова «Октябрь»:

Трах!.. тра-та-та... З-з-з-трах!..

Бум-бом!.. Ш-ш-ш-бом!..

Огненной бурей с утра

Заплясало кругом.

< ... >

Кто-то присел у столба —
Кровь за рубаху с волос.
В небо призывом труба
Ахнула — дрогнул Христос.

Гневом винтовка пьяна,
Площадь в Октябрьском хмелю,
Мильоном сердец она
Бьет в старый мир салют.

Кто о пощаде? Он?
Там был? На нас? За них?
Выстрел... Предсмертный стон...
Затих...¹¹

Прямо имя Блока, образ Христа и революция связываются в поэме пролеткультовца Л. Леонтьева «Четыре года»:

И в нише комнатки далекой,
Где взвился чувств последний взмет,
Солдаты под портретом Блока
Прилаживали пулемет.

Из девичьей опочивальни
Визжал поток железных брызг.
И со стены Христос хрустальный
Катился головою вниз.¹²

Также имя Блока упомянуто в стихотворении Сергея Есенина «Проплясал, проплакал дождь весенний...», вошедшем в его сборник «Избранное» (1922). Это стихотворение было написано в 1917 году, но включение его в «траурный» контекст 1922 года, как представляется, обогащает есенинские строки новыми смысловыми оттенками:

Привязало, осаднило слово
 Даль твоих времен.
Не в ветрах, а, зная, в томах тяжелых
 Прозвенит твой сон.
Кто-то сядет, кто-то выгнет плечи,
 Вытянет персты.
Близок твой кому-то красный вечер,
 Да не нужен ты.
Всколыхнет от Брюсова и Блока,
 Встормошит других.
Но все так же день взойдет с востока,
 Так же вспыхнет миг.¹³

Упоминается томик Блока и в стихотворении тогдашней сибирячки, будущей гонительницы обэриутов Лидии Лесной «Побродив по болотам до солнечного восхода ... »:

И пока ветерок, шелестя, читал Блока
Который лежал на траве вниз обложкой,
Она, опершись головой о локоть,
Ела землянику круглой ложкой.¹⁴

Для эпитафий поэты, жившие в советской России в 1922 году, как правило, выбирали чуть менее известные блоковские строки, чем для скрытого цитирования. Скажем, подруга Сергея Есенина и Рюрика Ивнева Мальвина Марьянова выносит в эпитаф к своему стихотворению в прозе «Сентябрь тронул мое лицо...» две строки из стихотворения Блока «На островах» (1909)¹⁵. Поэт и литературовед Борис Смиренский, удостоившийся в свое время одобрительного блоковского отзыва¹⁶, сопровождает эпитафом — финальной строфой из стихотворения Блока «Когда в листе сырой и ржавой...» (1907), свое стихотворение «О, родина, вели-

кая, святая...»¹⁷. А актер и поэт Константин Томашевский снабжает второй раздел своей книги «Зима» эпитафией из стихотворения Блока «Я укрыт до времени в пределе...» (1902)¹⁸. Кроме того, к двум стихотворениям этой книги он берет эпитафии из блоковских стихотворений «Мой вечер близок и безволен...» (1902)¹⁹ и «Темнеет небо. Туч грядет...» (1899)²⁰.

* * *

Библиографические сведения о стихотворениях, посвященных современниками памяти Блока, почти с исчерпывающей полнотой собраны в давней, но не утратившей научного значения публикации Ю. М. Гальперина²¹. Это позволяет нам здесь о них не говорить а, как мы и обещали в самом начале статьи, сосредоточить свое внимание на более сложных случаях.

Речь далее пойдет о стихотворении, в котором посвящение памяти Блока отсутствует, но, тем не менее, обращенное именно к нему, а также о целом ряде стихотворений, посвященных *совсем* не Блоку. Однако весь этот ряд с большой долей вероятности мог бы быть «переадресован» автору «Незнакомки» читателями-современниками. Сразу оговоримся: в случае с такими стихотворениями мы попытаемся реконструировать не столько стратегию авторов, часто совсем и не собиравшихся снабжать их блоковской подсветкой, сколько восприятие читателей 1922 года.

Первым процитируем стихотворение, обращенное к Блоку. Надежда Павлович, молодая подруга автора «Скифов» последних (1920–1921 гг.) лет его жизни, в 1922 году выпустила книгу стихов «Берег», многозначительный эпитаф к которой был взят из блоковского стихотворения «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901):

Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча, жду — тоскуя и любя²².

«Его памяти» откровенно посвящен третий, мемориальный раздел «Берега»²³. Но к Блоку без сомнения был обращен и второй раздел книги, в котором собраны образцы соответствующей любовной лирики Павлович. По понятным причинам ни весь этот раздел, ни его отдельные стихотворения посвящениями старшему поэту не сопровождались.

Приведем здесь полностью первое стихотворение второго раздела «Берега», показательно завершающееся строками о «тайном счастье» лирической героини:

Обветренный и загорелый, как матрос...
Но голос близок мне глухой и странный,
А там, над городом в сиянье бездыханном
Слетают лепестки спаленных роз.

По набережной прохожу. Вода
Не дышит; корабли уснули;
Такою тишиной объемлемы в июле
Пустынные большие города.

Любовь моя! Не ты ли жаром тайным
Заре вечерней помешала отгореть,
И долго ей лучистой и бескрайней
Томиться, осыпаться и звенеть...

И песен моих звон иль это звон зари,
Иль крови звон в ушах моих неистов,
И отголосок пароходных свистов
О тайном моем счастье говорит.²⁴

Отчасти сходный случай мы встречаем в книге стихов тогдашней актрисы и поэтессы Веры Звягинцевой «На мосту»²⁵. Поскольку в ней два стихотворения прямо посвящены памяти Блока²⁶, тень от них падает и на некрологическое творье — испуленно-личное, снабженное эпиграфом из поэмы Ахматовой «У самого моря» (1914):

Умер сегодня мой царевич.

А. Ахматова

В щелку нежную гляжу дверную
(Ко гробу не пустят меня),
Вижу — в уста целует
Тебя твоя родня.

Царевич мой, голубь, солнышко,
А мне-то, мне-то куда?
Ресницы твои как перышки
На щеках, что белее льда.

А земля-то убралась пышно
Ко дню твоих похорон;
Ох, не знает он, что он лишний,
Под окном моим красный клен.

Ох, не знает и солнце, верно,
Что погаснуть ему сейчас.
Брат мой ласковый, друг мой верный,
Царевич мой — погас.

Криком кричать нет силы,
Господи, отпусти,
Мне бы хоть до могилы
Как-нибудь доползти.

На чело твое лебединое
Посмотреть слепотою очей,
Как засыпят желтою глиною
Солнце моих ночей.²⁷

Это стихотворение, безусловно, написано *не* о Блоке — надежным поручительством чего может послужить хотя бы отчетливо осенняя примета («красный клен») в третьей его строфе. Скорее всего, речь идет о Николае Гумилеве. Вместе с тем не только соседство с двумя стихотворениями памяти автора «Возмездия», но и эпиграф из Ахматовой позволяют читателю разглядеть в приведенном стихотворении Звягинцевой блоковский след. Сравним последнюю его строфу («На чело твое *лебединое* // Посмотреть слепотою очей, // Как засыпят желтою глиною // *Солнце* моих ночей») с финалом ахматовского стихотворения «А Смоленская нынче именинница ... » (1921), написанного о похоронах Блока:

Принесли мы Смоленской заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше *солнце*, в муке погасшее, —
Александра, *лебедя* чистого.

Следующий пример возьмем из поэтической книги Ирины Одоевцевой «Двор чудес», которую открывает такое стихотворение:

Мы прочли о смерти его,
Плакали громко другие.
Не сказала я ничего,
И глаза мои были сухие.

А ночью пришел он во сне
Из гроба и мира иного ко мне,
В черном старом своем пиджаке,
С белой книгой в тонкой руке —
И сказал мне: «Плакать не надо!
Хорошо, что не плакала ты;
В синем раю такая прохлада,
И воздух тихий такой,
И деревья шумят надо мною,
Как деревья Летнего сада».²⁸

В своей мемуарной книге «На берегах Невы» Одоевцева как на адресата приведенного стихотворения однозначно указывает на Николая Гумилева. «Через несколько дней после его расстрела я видела сон <...> Тогда же я написала стихотворение об этом сне», — сообщает она²⁹. Однако читатель 1922 года лишь по одной и микроскопической детали мог понять, что это стихотворение посвящено *не* памяти Блока: о смерти автора «Нечаянной радости», в отличие от смерти Гумилева, те петроградские «мы», к которым относит себя Одоевцева в первой строке, сначала не «прочли», а «услышали». Но ведь это была деталь, актуальная только для «своих». Остальные читатели стихотворения имели законное основание подставить на место его героя как Гумилева, так и Блока, о «черном пиджаке» которого вспоминает, например, Владислав Ходасевич в мемуарах, относящихся к 1921 году³⁰. Более того, «гроб», упоминаемый в зачине второй строфы разбираемого стихотворения, строго говоря, был только у Блока. Расстрелянного Гумилева, скорее всего, похоронили *без* гроба. А образ «синего рая» из реплики лирического героя стихотворения Одоевцевой может быть соотнесен со следующими мотивами из зачина известного блоковского стихотворения 1907 года:

Я насадил мой светлый рай
И оградил высоким тыном,
И в синий воздух, в дивный край
Приходит мать за милым сыном.

Отметим, что спровоцированные очевидной самоцензурой поэтессы читательские гадания об адресате стихотворения «Мы прочли о смерти его...» вольно или невольно отразили восприятие современниками гибели Гумилева и смерти Блока как одномоментных, синонимичных событий, можно даже сказать — *одного* трагического события. Прочитруем микрофрагмент из все той же книги воспоминаний Одоевцевой «На берегах Невы»: «Смерть Блока. Его похороны. Арест Гумилева <...> Расстрел Гумилева. Нет, я ничего не могу рассказать о том, что я тогда пережила»³¹.

Следующую цепочку примеров возьмем из книги «Корабль отплывающий» биографически очень далекой от Блока, но неплохо знавшей, например, Валерия Брюсова, московской поэтессы Наталии Бенар³². В этой книге наше внимание обратило на себя такое стихотворение:

А. Б.

Одна любовь, одна ведь,
Сквозь дни проплакала навзрыд.
Как я могла тогда лукавить,
Играя в ревность и разрыв.

Как я могла любить иначе,
Под знаком ветра и неволь.
Мне слишком больно в эти ночи
За то, что было до него.

Я губы отдала кому-то,
Но разве я Манон Леско?
Скользя по дням, в разливе мутном,
Я и любила только вскользь.

Но все любви занозой выдрав
Из тела, плачу и одно,
Одно лишь имя, как эпитафия
Поставлю перед каждым днем.

1921. *Осень*³³

Далее в книге помещен цикл из пяти стихотворений «Эта осень. Лирическая сюита», датированный январем 1922 года и рассказывающий о взаимоотношениях с тайным возлюбленным. В четвертом стихотворении «сюиты» читателя поджидает отчасти экзотическое существительное, разбитое подобно своему французскому прототипу на две половинки, причем первая половинка может восприниматься как своего рода омонимическая подсказка, ключ ко всему циклу:

Строчки ль идут в атаку,
Царапаясь на блок-нот...³⁴

А пятому, финальному и ударному стихотворению цикла Наталии Бенар предпослан эпитафия из стихотворения Блока «Твое лицо бледней, чем было...» (1906):

Звездой кровавой ты текла.³⁵

Не только эпитафия, но и все стихотворение Бенар тесно связано со стихотворением «Твое лицо бледней, чем было...». Бенар пересказывает его с женской точки зрения, как бы намекая читателю на свой (безусловно, воображаемый) роман с Блоком. У Блока: «Когда *ты* падать начала»; у Бенар

(дважды): «В пропасти осени первой ли // *Падать* с разбега тебе?»³⁶

Итак, хотя речь в цикле идет об осени 1921 года, когда Блок был уже мертв, блоковский след в цикле и во всей книге «Корабль отплывающий», как кажется, только к одному эпиграфу не сводится.

От женских стихов перейдем к мужским; от почти наверняка незнакомой с Блоком Наталии Бенар к двум ближайшим блоковским друзьям.

Вся книга стихов Вильгельма Зоргенфрея «Страстная суббота» посвящена «благословенной памяти Александра Александровича Блока». В самой этой книге к покойному поэту прямо обращено стихотворение «Александр Блоку»³⁷. Кроме того, эпиграфом из блоковских «Скифов» (1918) сопровождается в «Страстной субботе» стихотворение «Земля»³⁸.

Это провоцирует читателя и последнее, итоговое стихотворение книги Зоргенфрея воспринять как описывающее похороны именно Блока:

Вот и все. Конец венчает дело.
А, казалось, делу нет конца.
Так покойно, холодно и смело
Выраженье мертвого лица.

Смерть еще раз празднует победу
Надо всей вселенной — надо мной.
Слишком рано. Я ее объеду
На последней, мертвой, на кривой.

А пока что, в колеснице тряской
К Митрофанью скромно путь держу.
Колкий гроб окрашен желтой краской,
Кучер злобно дергает возжу.

Шаткий конь брыкается и скачет,
И скользит, разбрасывая грязь,
А жена идет и горько плачет,
За венок фарфоровый держась.

— Вот и верь, как говорится, дружбе:
Не могли в последний раз придти!
Говорят, что заняты на службе,
Что трамваи ходят до шести.

Дорогой мой, милый, мой хороший,
Я с тобой, не бойся, я иду...
Господи, опять текут калоши,
Простужусь, и так совсем в бреду!

Господи, верни его родного!
Ненаглядный, добрый, умный, встань!
Третий час на Думе. Значит снова
Пропустила очередь на ткань. —

А уж даль светла и необъятна,
И слова людские далеки,
И слились разрозненные пятна,
И смешались скрипы и гудки.

Там, внизу, трясется колесница
И, свершая скучный долг земной,
Дремлет смерть, обманутый возница,
С опустевшим гробом за спиной.³⁹

Тем удивительнее убедиться, что, по крайней мере, две детали этого стихотворения прозрачно намекают «посвященному» читателю (например, участнику блоковских похорон): в нем имеется в виду вовсе не Блок. Во-пер-

вых, гроб с телом поэта несли до кладбища на руках, а не везли «на колеснице тряской». Во-вторых, кладбище это было хотя и петроградским, но не Митрофаньевским (как в третьей строфе стихотворения Зоргенфрея), а Смоленским. Удивленный читатель еще раз, теперь уже внимательно, перечитывает стихотворение Зоргенфрея и только тут понимает, что, вероятнее всего, автор говорит в нем о *собственных* гипотетических похоронах («Смерть еще раз празднует победу // Надо всей вселенной — надо мной»). Однако грядущую смерть автора «Страстной субботы» в сознании читателя теперь уже не оторвать от смерти Блока, что, по-видимому, было для Зоргенфрея немаловажно.

И, наконец, последнее стихотворение, которое мы здесь приведем и кратко рассмотрим, это «Кладбище» Андрея Белого, вошедшее в его книгу «После разлуки: Берлинский песенник» (1922):

Ветров — протяжный глас, снегов —
Мятежный бег
Из отдалений...

Перекосившихся крестов
На белый снег
Синеют тени...

От нежных слез и снежных нег
Из поля веет
Вестью милой...

Лампад
Горенье в ряд
Берез —

Малиновеет
Над могилой...

Часовня бледная
Серебряной главой сметает
Иней, —

Часовня бедная
Серебряной главой — блистает
В сини...

Тяжелый дуб, как часовой,
Печально внемлет
Звукам муки: —

Косматый снегами, — в суровый вой
Подъемает
Руки...

И бросится
Его далекий стон:
Сухим
Порывом...

И носится
Оцепенело он —
Глухим
Отзывом...

И только —
— Вышину
Мутит
В сердитом
Беге
Вьюга...

И только —
— В тишину
Звучит —
Забывтый
В снеге —
— Голос друга...
*1901–1922 Москва — Цоссен*⁴⁰

Как часто бывает у Белого, это стихотворение представляет собой переработку его значительно более раннего стихотворения «Призыв», прямо посвященного «Памяти М. С. Соловьева»⁴¹. Для нас сейчас важно, что «Призыв» открывает подборку стихотворений, посланных Белым Блоку в письме от 24 или 25 февраля 1903 года⁴². Не вдаваясь здесь в подробно рассмотренную исследователями и хорошо документированную историю взаимоотношений Белого, Блока и Соловьева, напомним только, что на «ты» два поэта перешли именно в день годовщины смерти четы Соловьевых — 16 января 1904 года, после посещения могил Михаила Сергеевича и Ольги Михайловны близ Новодевичьего монастыря⁴³. В мемуарной книге Белого «Начало века» описано это посещение, причем Блок предстает там, как бы окутанным мотивами из стихотворения «Кладбище»: «Снег похрустывал; пух падал с елок; был матовый, мягкий, чуть вьюжащий день <...> Волною муаровой в елях просвистывал снег над фарфоровым, скромным венком: из-за веток; и ширилось око янтарной лампы над громко стенающим кладбищем; Блок был серьезен: не с нами, — в “себе”»⁴⁴.

То есть, для Андрея Белого в январский московский пейзаж возле могил Соловьевых оказалась органично вписана фигура Блока. Не следует упускать из вида и то обстоятельство, что рядом с надгробиями супругов Соловьевых расположена

могила Владимира Сергеевича Соловьева (1853–1900). Об этом читателю, как представляется, должна напомнить первая дата стихотворения «Кладбище» — 1901, ведь в 1903 году Михаил Соловьев был еще жив. Вторая же дата — 1922, возможно, была призвана указать на недавнюю смерть еще одного «вечного спутника» автора стихотворения.

Так, с помощью датировок, стихотворение приобретало вид написанного на годовщину смертей Владимира Соловьева и Блока⁴⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В отыскивании таких книг нам, как обычно, помог бесценный справочник: *Тарасенков А., Турчинский Л.* Русские поэты XX века. 1900–1955. Материалы для библиографии. М., 2004. Методологически наша статья примыкает к книге: *Лекманов О.* Русская поэзия в 1913 году. М., 2014.
2. При этом самым популярным поэтом-модернистом среди стихотворцев — немодернистов продолжал оставаться отнюдь не Блок, а представитель более старшего поколения символистов — Константин Бальмонт. Посвящения ему, эпитафии из него и упоминания его имени мы обнаружили в следующих поэтических книгах, изданных в советской России в 1922 г.: *Буйницкий В.* Осеннее. Екатеринбург, 1922; *Захаров-Мэнский Н.* Печали: Стихи. 1918–1921. М., 1922; *Красносельский А.* Огни предвечерние: Стихи. Екатеринослав, 1922; *Луганский А.* Жасминовый сад: Стихи. Иваново-Вознесенск, 1922; *Луганский А.* Терем царевны: Стихи. Иваново-Вознесенск, 1922; *Луганский А.* Луг расцветающий. Стихотворения. Сб. II. Шуя, 1922; *Петропов М.* Снопы лучей. М., 1922; *Рубинштейн А.* Ветер с Юга. Вторая книга стихов. Одесса, 1922. В книгах А. Красносельского и А. Луганского («Луг расцветающий»), а также А. Ярославского («Сволочь Москва». М., 1922) отыскиваются также эпитафии

из Валерия Брюсова. Укажем тут еще на курьезное варьирование знаменитого брюсовского «Каменщика» в следующих строках стихотворения «Угольщик и поэт» «пролетарского поэта-самоучки» (самоаттестация) Н. Зноева: «Угольщик, угольщик, что же ты делаешь? // Уголь в вагоны грузу. // Трудно тебе? // Ничего не поделаешь, семью трудовую кормлю» (Сборник стихотворений пролетарского поэта-самоучки Н. Зноева. Вып. I-й. 1912–1922 гг. Великий Устюг, 1922. С. 17). Также см. эпитаф из Ф. Сологуба в книге: *Гиттерман М.* Лесная келья: Лирика. Кн 1-я. Одесса, 1922. Все это лишний раз свидетельствует о том, что не элитарными поэтами модернистские веяния усваивались в России с опозданием на 15–20 лет. Ср., впрочем, стихотворение «Анне Ахматовой» в книге: *Тамбовцева М.* Картонный домик. Саратов, 1922. С. 60–61. Эпитафом из Ахматовой сопровождается также раздел в книге: *Томашевский К.* Зима. Стихи. Владикавказ, 1922. С. 54.

3. *Герасимов М.* Негасимая сила. М., 1922. С. 12.
4. Там же. С. 47. Ср. в «России» Блока: «И невозможное возможно...». Вообще, стихотворения Герасимова этого периода достаточно эклектичны. См., например, явно навеянные Игорем-Северяниным строки из его «Итальянской поэмы»: «Они следили, как в шампанском ананасы // Искрили янтарный сок...» (*Герасимов М.* Электрификация. Пг., 1922. С. 13).
5. *Деев-Хомяковский Г.* Медная жила: Стихи. Калуга, 1922. С. 13.
6. *Клюев Н.* Львиный хлеб. М., 1922. С. 55.
7. *Баркова А.* Женщина: Стихотворения. Пг., 1922. С. 77.
8. *Тамбовцева М.* Карточный домик. Саратов, 1922. С. 36.
9. *Соловьев А. (Нелюдим).* Цветной ковер: Стихи. Галич, 1922. С. 31.
10. *Богородский Ф.* Даешь! Как будто стихи. Нижний Новгород, 1922. С. 26.
11. *Винокуров А.* Стальные волны: Стихи. Саратов, 1922. С. 5–6.
12. *Леонтьев Л.* Четыре года. Поэма. Екатеринбург, 1922. С. 12.

13. *Есенин С.* Избранное. М., 1922. С. 69–70. Отчасти сходным образом, в 1922 году по-новому стало восприниматься стихотворение Любови Бушканец «Кто сказал...», датированное 1914 годом и явно ориентированное на блоковский «Балаганчик» (1905): «Кто сказал — // Я Мим, // Пронзенный бутафорской шпагой! // Сотни стеклянных глаз // Метнутся мимо: // Расцветенный // Лоскутами крови // Лежу. // Возьми, ненужное сердце! // Нельзя мне любить // Смертно ранящие // Острия — // Как из под купола небес // Не уйти от тебя» (Бушканец Л. Впрогрезь: Стихи: Книга 1-я. М., 1922. С. 16).
14. *Лесная Л.* Жар-птица: Стихи. Барнаул, 1922. С. 21.
15. «Да, есть печальная улада // В том, что любовь пройдет, как снег» (*Марьянова М.* Сад осени: стихотворения в прозе. М., 1922. С. 27).
16. См.: *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 506.
17. «Христос! Родной простор печален. // Изнемогаю на кресте. // И челн твой будет ли причален // К моей распятой высоте?» (*Смиренский Б.* В лимонной гавани Июкогама. Третья книга стихов. Пбг., 1922. С. 25).
18. «Час придет — в холодные метели // Даль весны заглянет весела» (*Томашевский К.* Зима. Стихи. Владикавказ, 1922. С. 15).
19. Первая строка этого стихотворения Блока послужила эпиграфом к стихотворению Томашевского «К отходу день. И вздрогнул лист...» (Там же. С. 27).
20. «Скажи мне ночь, когда же вновь // Вернутся радостные муки» — эти блоковские строки послужили эпиграфом для стихотворения Томашевского «Ночь и уход, и ущерб...» (Там же. С. 30). Еще для одного стихотворения своей книги Томашевский взял эпиграф из Виктора Гофмана (Там же. С. 20).
21. Блок в поэзии его современников. Вступительная статья и публикация Ю. Гальперина // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3 (Александр Блок. Новые материалы и исследования). М., 1982. С. 540–597 (Далее — Гальперин). К этой публикации у нас есть одно косметическое уточнение и два дополнения.

Косметическое уточнение — стихотворение Льва Мурогина «Александр Блоку» было опубликовано в его книге: *Мурогин Л. Пигмалион: Стихи, Ярославль, 1922. С. 10* (в Гальперин. с. 581 указан только архивный источник текста).

Первое дополнение — в Гальперин не учтено графоманское стихотворение «Встречи. Александр Блок», вошедшее в книгу: *Нилли Н. Глаза, обращенные к солнцу. Привет первый. Симбирск, 1922. С. 29*. Приводим его текст:

С губами бросными, с глазами ясной дали
Блок проходил в застывшем сюртуке
И вьюжная любовь и нежность в песни встали.

Курчавостью своих волос во тьму
Он уходил, овеванный страданием,
А кто-то пел о счастье ему.

Лицом своим сурово выделялся
И лампы свет читал его черты
Клевал певучий стан. Он тихо засмеялся,

А я читал его стихи ему.
И бережно до солнца: до рассвета
Тянулась музыка его души к нему.

Второе дополнение — в Гальперин не учтено стихотворение «На смерть А. А. Блока», вошедшее в книгу: *Скорбный Андрей. Больная любовь. Стихи. Пб., 1922. С. 21*. Приводим его текст:

На холодные ступени храма
Улеглись усталые лучи,
И дрожит в руках Прекрасной Дамы
Огонек заплаканной свечи.

Кто-то Черный, поднимая хобот,
Выползает из глухих пещер.
И склонился у простого гроба
Незнакомец в голубом плаще.

А в гробу бескровный и печальный
Руки исхудалые скрестил.
Милосердный и Многострадальный
Все грехи Ему давно простил.

23. *Павлович Н.* Берег. Пб., 1922. <С. 2>.
24. Ср.: Гальперин. С. 568–569, 582.
25. *Павлович Н.* Берег. С. 25.
26. Подробнее о ней см., например: Душа, открытая людям. О Вере Звягинцевой. Воспоминания, статьи, очерки. Ереван, 1981; *Овчинкина И.* Из архива Н. К. Гудзия. «Любовь моя сильнее моего дарования» (О наследии Веры Звягинцевой) // Рукописи. Редкие издания. Архивы. Из фонда Отдела редких книг и рукописей. М., 2004. С. 108–160.
27. Ср.: Гальперин. С. 579.
28. *Звягинцева В.* На мосту: Стихотворения. М., 1922. С. 48–49.
29. *Одоевцева И.* Двор чудес. Стихи (1920–1921 г.). Пг., 1922. С. 7.
30. *Одоевцева И.* На берегах Невы. На берегах Сены. М., 2007. С. 181. Интересно, что, приводя стихотворение «Мы прочли о смерти его...» в книге «На берегах Невы», мемуаристка стремится элиминировать его интимную, любовную составляющую. Так, «не плакала ты» в третьей его строфе в позднем варианте заменяется на «не плакали вы» (Там же).
31. *Ходасевич В.* Гумилев и Блок // *Ходасевич В.* Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 4. М., 1997. С. 84.
32. *Одоевцева И.* На берегах Невы. На берегах Сены. С. 456.
33. Короткий очерк о Бенар см., например, в сборнике эссе: *Молодых В.* Загадки Серебряного века. М., 2009. С. 380–384.
34. Там же. С. 45.
35. Там же. С. 47.
36. Там же. С. 47, 48.
37. Ср.: Гальперин. С. 556–557.
38. «И дикой сказкой был для вас провал // И Лиссабона и Мессины» (*Зоргенфрей В.* Страстная суббота: Стихи. Пб., 1922. С. 47).

39. Там же. С. 53–54.
40. *Андрей Белый*. После разлуки: Берлинский песенник. Пб. — Берлин, 1922. С. 41–44.
41. См.: *Андрей Белый*. Стихотворения и поэмы: в 2-х тт./ Вступ. статьи, подготовка текста и примеч. А. Лаврова и Дж. Мальмстада. Т. 1. М. — СПб., 2006. С. 159.
42. См.: *Андрей Белый и Александр Блок*. Переписка 1903–1919 / Публикация, предисл. комментарии А. Лаврова. М., 2001. С. 44–45.
43. См. об этом, например, в мемуарах Белого: *Андрей Белый*. Начало века/ Подготовка текста и коммент. А. Лаврова. М., 1990. С. 329.
44. Там же.
45. Может быть, стоит отметить, что книга Белого «После разлуки» густо насыщена подтекстами из Блока. Здесь укажем лишь на поэму «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» (*Андрей Белый*. После разлуки: Берлинский песенник. С. 65–94), а также на строки «Злой // Туман ползет у ног» из стихотворения «Злое поле мглой одето...» (Там же. С. 102), отчетливо восходящие к строке Блока «Сырой туман ползет с полей...» из его стихотворения «Чем больше хочешь отдохнуть...» (1909).

О ЧЕМ МОГЛИ (БЫ) ПОГОВОРИТЬ ВЛАДИМИР НАРБУТ И АЛЕКСАНДР БУЛАТОВИЧ

1.

В апреле 1896 года на землю Абиссинии впервые ступил корнет русской армии лейб-гусар Александр Ксаверьевич Булатович. Прикомандированный к миссии Красного Креста, он сразу же по прибытии в Африку совершил героическое 350-верстное путешествие по пустыне из Джибути в Харар. Дружески сблизившись с негусом Менеликом II, Булатович в течение 1896–1899 годов организовал три экспедиции по неисследованным землям Абиссинии, о чем рассказал в увлекательных книгах «От Энтото до реки Баро» (СПб., 1897) и «С войсками Менелика II» (СПб., 1900). В последний раз Булатович на короткий период приехал в свою любимую страну в декабре 1911 года.

Прошло немногим более полутора лет, и в октябре 1913 года в Абиссинию в составе этнографической экспедиции прибыл поэт Владимир Иванович Нарбут. «... Скитался я по раскаленной, глинистой пустыне с ее змеями, скорпионами, миражами и духотой, — рассказывал Нарбут позднее в очерке «Рождественская ночь в Абиссинии», — перевалил потом через полутороверстный кряж, обогнул сплошь усеянное дичью озеро Харананго и спустился, наконец, со слугами и кряжистыми мулами в хотя и грязный, но все же располагавший некоторыми удобствами город» Харар¹. В другой заметке Нарбут упомянул об одном из своих отечественных предшественников по освоению Абиссинии: «... Память

о полковнике Леонтьеве жива до сих пор и, право, надо удивляться непопулярности, близорукости и бездеятельности теперешнего российского представительства в Аддис-Абебе, упорно не желающего расширять наше влияние в стране черных христиан»². За 17 лет до опубликования этой заметки, 1 июня 1896 года, знаменитый русский путешественник Н. С. Леонтьев встретился в Данакильской пустыне с Булатовичем и снабдил его всем необходимым в дороге, а также дал рекомендательные письма к проживавшим в Энтото французам, состоявшим на службе у Менелика.

Как известно, в Абиссинию из России Владимир Нарбут спешно уехал на всякий случай, чтобы гарантированно избежать суда за издание своей второй стихотворной книги «Аллилуйя» (1912), изъятой из продажи по статье 1001 царского уложения законов — за порнографию. Увлеченно порицая автора «Аллилуйя», который во всем якобы видел «только аляповатое, уродливое, с непомерно развитой животностью»³, современная ему критика не обратила никакого внимания на ключ к пониманию замысла Нарбута — на заглавие книги и на развернутый эпиграф к ней — 7–13 стихи 148 Псалма, прославляющие имя Господне: «Хвалите Господа от земли, великие рыбы и все бездны. Огонь и град, снег и туман, бурный ветер, исполняющий слово Его, Горы и все холмы, и деревья плодоносные и все кедры, звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые. Цари земные и все народы, Князья и все судьи земные, Юноши и девицы, старцы и отроки — Да хвалят имя Господа».

13-ый стих 148 Псалма цитирует в своей книге «Апология веры во Имя Божие и во Имя Иисус» (1913) Булатович⁴, доказывая тезис о том, что «люди новозаветные... унаследовали живую веру в Имя Божие... от ветхозаветных людей»⁵.

В 1903 году этот блестящий офицер под впечатлением от встречи с о. Иоанном Кронштадтским неожиданно для своих современников резко оборвал военную карьеру. В 1907 году он уехал на Афон, а в 1910 году был рукоположен в иеросхимонахи и принял имя Антоний. Процитированная книга о. Антония Булатовича содержит систематическое изложение и обоснование доктрины имяславцев или, по-другому, имябожников, движение которых он возглавил на Афоне в 1913 году. Имяславцы полагали, что «Имя Божие по истине, вложенной в нем, есть Божественная Истина, т. е. Сам Бог — энергия Премудрости и Истины Божества или Словесное действие Божества»⁶.

В короткой, но энергичной борьбе имяславцев с имяборцами одержали верх имяборцы. Со стороны официальной церкви последовали жесткие репрессии: 614 монахов во главе с Булатовичем были высланы с Нового Афона. До конца жизни о. Антоний осел в своем поместье Луциковка Марковской волости Лебединского уезда Харьковской губернии. В относительно близком соседстве с ним, на хуторе Нарбутовка Глуховского уезда Черниговской губернии, в 1913–1917 годах искал успокоения и отдохновения от жизненных неурядиц Владимир Нарбут.

Нужно заметить, что имяславцы, несмотря на свою печальную судьбу, а отчасти благодаря ей, нашли горячих сочувственников в русском обществе того времени. Среди них находим, например, одиозного хранителя устоев Александра Гарязина, в доме которого, согласно информации оппозиционного «Дыма отечества», жило 4 высланных афонских монаха. В 1914 году Гарязин на свои деньги построил скит близ станции Бабино, где поселились иноки-изгнанники⁷. Именно Александру Гарязину в мае 1913 года продал права на «Новый журнал для всех» окончательно запутавшийся

в финансовых делах его прежний редактор Владимир Нарбут. В Нарбутовку поэт уехал как раз под впечатлением от общественного осуждения этого своего поступка.

Сочувственное стихотворение об имябожцах «И поныне на Афоне...» в 1915 году написал близкий друг Нарбута, находившийся на противоположном общественном полюсе — Осип Мандельштам. Это стихотворение подробно комментируется в очень хорошей работе Ирины Паперно «О природе поэтического слова (Богословские источники спора Мандельштама с символизмом)». Думается только, что исследовательница напрасно, вслед за Мандельштамом, представляет спор имяславцев с имяборцами как противостояние «необразованной части монашества, монахов мужиков» (имяслацев) «образованной части Афонского монашества, монахам-интеллигентам» (имяборцам)⁸. Ведь глава имябожцев о. Антоний Булатович в числе лучших выпускников в 1891 году окончил Александровский лицей, одно из наиболее привилегированных учебных заведений царской России.

Меж тем страну захлестнула революция и гражданская война, быстро докатившаяся до самых отдаленных ее уголков и до самых медвежьих ее углов. В ночь с 31 декабря 1917 года на 1 января 1918 года в деревне Хохловка «Глуховской волости, в усадьбе Лесенко было совершено вооруженное нападение на братьев Владимира Ивановича и Сергея Ивановича Нарбут и управляющего имением Миллера. Владимир Иванович Нарбут» был «ранен выстрелом из револьвера. Ему» была ампутирована кисть руки. «Сергей Иванович Нарбут и Миллер» были «убиты, жена Миллера» была «ранена»⁹. Согласно новейшим сведениям, добытым О. И. Киянской и Д. М. Фельдманом, нападавшими были красные партизаны: «При нападении большевиков на свой дом в селе Хохловка

Глуховского уезда, был ранен 4-я ружейными пулями и потерял левую руку», — сообщил Нарбут в своих показаниях белой контрразведке¹⁰.

В ночь с 5 на 6 декабря 1919 года в своем доме в Луциковке неизвестными грабителями был убит о. Антоний Булатович.

2.

Многочисленные биографические пересечения судьбы поэта с судьбой иеросхимонаха, разумеется, провоцируют вспомнить о знаковых «случайных» встречах друг с другом героев русской классики, персонажей Толстого, Достоевского или, скажем, Пастернака. «... И одно осталось навсегда неустановленным, другое стало ждать обнаружения до следующего случая, до новой встречи» («Доктор Живаго»).

Существует, однако, документ, который превращает бесплодные интертекстуальные переключки в возможную подтекстную биографическую связь. Это письмо Владимира Нарбута своему другу, поэту-акмеисту Михаилу Зенкевичу из Нарбутовки в Петроград от 3 декабря 1916 года. Цитируем здесь связующий биографии Нарбута и Булатовича фрагмент нарбутовского письма: «Эти дни я буду гостить, по всей вероятности, у о. Антония Булатовича (может, слышал про “имябожников” или “имяславцев”. Это — их глава). Но дома буду очень скоро»¹¹.

Как раз в 1916 году имяславцы предприняли отчаянную попытку реабилитировать себя в глазах официальной церкви и общества в целом. В частности, о. Антонию Булатовичу в этом году удалось напечатать большой разъяснительный очерк «Моя борьба с имяборцами на Св. Горе» в двух номерах (№№ 9–10) «Исторического вестника» и две обширные установочные статьи «И паки клеветет на ны Ритор

Тертилл» и «Не сошли ли мы с рельс?» в газете «Колокол» (№№ от 3 сентября и от 8 октября 1916 года). Но ведь нам ничего не известно не только о том, как прошла встреча Нарбута с Булатовичем, но и о том, состоялась ли эта встреча вообще. Остается не выясненной и сама дата гипотетического знакомства монаха с поэтом. Следовательно, какие бы то ни было предположения, например, о беседах Булатовича с Нарбутом об имяславии или о гипотетическом влиянии Булатовича на решение Нарбута отправиться в экспедицию именно в Абиссинию мы можем формулировать лишь в виде вопросов. Напомним, что лучшие знатоки биографии и творчества Нарбута Леонид Чертков и Роман Тименчик как на инициатора этой поездки предположительно указывали на Николая Гумилева¹².

Зато более чем вероятным представляется, что Илье Ильфу и Евгению Петрову в 1927 году рассказал о Булатовиче и его причудливой судьбе не кто иной, как влиятельный московский покровитель одесской писательской диаспоры Владимир Нарбут. Он, как известно, занимал пост ответственного редактора журнала «30 дней», в котором был впервые напечатан роман «Двенадцать стульев», включающий в себя и вставную новеллу о «гусаре-схимнике Алексее Буланове», а также являлся главой издательства «Земля и Фабрика», где вышло первое книжное издание романа¹³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Нарбут Владимир*. Рождественская ночь в Абиссинии (Из путевых впечатлений) // Варшавский дневник. 1913. 27 декабря (9 января). С. 2.
- ² *Нарбут Владимир*. Город раса Маконена // Весь мир. 1913. № 20. (Май). С. 7. См. также в письме Нарбута к Н. Н. Серги-

- евскому от 2 декабря 1912 г.: «Вот уже почти 2 месяца, как я в Абиссинии. Страна эта — очень интересная, хотя без знания арабского или абиссинского языка — почти недоступная. Обьедаюсь бананами и, признаться, страшно скучаю по России» (РО ИРЛИ. Ф. 123. Оп. 1. № 581. Л. 4–5).
3. Из отзыва на «Аллилуйя» И. Игнатова. См.: *Игнатов И.* Литературные отголоски. Новые поэты. «Акмеисты», «адамисты», «эго-футуристы» // *Русские ведомости.* 1913. 6 апреля. С. 3.
 4. *Иеросхимонах Антоний (Булатович).* Апология веры во Имя Божие и в Имя Иисус. М., 1913. С. 136.
 5. Там же. С. 123.
 6. Там же. С. 187.
 7. См.: *Дым отечества.* 1914. № 21.
 8. *Паперно Ирина.* О природе поэтического слова (Богословские источники спора Мандельштама с символизмом) // *Литературное обозрение.* 1991. № 1. С. 30.
 9. Из информационной заметки в газете «Глуховский вестник». Цит. по: *Бялосинская Н., Панченко Н.* Косой дождь // *Нарбут Владимир.* Стихотворения. М., 1990. С. 27.
 10. *Киянская О. И., Фельдман Д. М.* Очерки истории русской советской литературы и журналистики 1920-х — 1930-х годов. Портреты и скандалы. М., 2015. С. 68.
 11. *Нарбут В., Зенкевич М.* Статьи. Рецензии. Письма. С. 257.
 12. «Нарбут бросает университет, Петербург и с коротким заездом домой уезжает в октябре 1912 г. в Абиссинию (очевидно, по совету бывавшего там Н. Гумилева» (*Чертков Л. Н.* Судьба Владимира Нарбута // *Нарбут Владимир.* Избранные стихи. Paris, 1983. С. 9). «В окт. 1912 Н., чтобы избежать суда за издание сборника “Аллилуйя”, при содействии Гумилёва принял участие в этнографической экспедиции в Сомали и Абиссинию» (*Тименчик Р. Д.* <Нарбут Владимир Иванович> // *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь.* Т. 4. М.,

1999. С. 228). Один из младших современников Нарбута и Гумилева приводил (со слов Нарбута) рискованную шутку Гумилева о своем пребывании в Абиссинии: «Было хорошо, только приходилось часто держать член в черном теле».

13. Нашему предположению не противоречит наблюдение И. Канцельсона, указавшего, что подробности об абиссинских путешествиях Булатовича Ильф и Петров могли почерпнуть из его иллюстрированной биографии, опубликованной в 9 № 9 журнала «Искры» за 1914 год. По устному свидетельству А. И. Ильф, соответствующий номер этого журнала (ныне утраченный) хранится в семье Ильфа до войны. Пользуемся приятной возможностью принести благодарность С. И. Богатыревой, А. И. Ильф, М. А. Котовой и Р. Г. Лейбову за помощь и содействие в работе.

**«ДЕВОЧКА КРАСИВАЯ
В КУСТАХ ЛЕЖИТ НАГОЙ»**
О финале стихотворения В. Ф. Ходасевича
«An Mariechen»¹

AN MARIECHEN

Зачем ты за пивною стойкой?
Пристала ли тебе она?
Здесь нужно быть девицей бойкой —
Ты нездорова и бледна.

С какой-то розою огромной
У нецелованных грудей —
А смертный венчик, самый скромный,
Украсил бы тебя милей.

Ведь так прекрасно, так нетленно
Скончаться рано, до греха.
Родители же непременно
Тебе отыщут жениха.

Так называемый хороший,
И вправду — честный человек
Перегрузит тяжелой ношей
Твой слабый, твой короткий век.

Уж лучше бы — я еле смею
Подумать про себя о том —
Попастся бы тебе злодею
В пустынной роще, вечером.

Уж лучше в несколько мгновений
И стыд узнать, и смерть принять,
И двух ислений, двух растлений
Не разделять, не разлучать.

Лежать бы в платянице измятом
Одной, в березняке густом,
И нож под левым, лиловатым,
Еще девическим соском.

(20–21 мая 1923, Берлин)

В этом своем стихотворении Владислав Ходасевич желает героине ровно того, чего сами девушки и их родители обожено бояться больше всего на свете — быть сперва изнасилованной, а потом убитой. В полной мере осознавая чудовищность этого пожелания («—я *еле смею*/ Подумать *про себя* о том»), поэт оправдывает его короткостью временного промежутка, который в данном случае пролетит между насилием над Марихен и ее гибелью («Уж лучше в *несколько мгновений*/ И стыд узнать, и смерть принять,/ И двух ислений, двух растлений/ Не разделять, не разлучать»).

В противном случае промежуток между растлением и ислением растянется на мучительные месяцы, а то и годы. «Так называемый хороший / И вправду — честный человек», за которого девушку неизбежно выдадут замуж, изнасилует законную жертву в первую брачную ночь и «перегрузит тяжелой ношей» (домашнее хозяйство? беременность?) ее и без того «слабый» и «короткий век». Точно по образцу одной из сцен «Петербурга» Андрея Белого: «И — первая ночь: ужас в глазах оставшейся с ним подруги — выражение отвращения, презрения, прикрытое покорной улыбкой; в эту ночь Аполлон Аполлонович Аблеухов, уже статский советник, со-

вершил гнусный, формою оправданный акт: изнасиловал девушку; насильничество продолжалось года»².

Всё просто и жутко, как иногда бывает у позднего Ходасевича: блоковский образ «в белом венчике из роз» сначала распадается у него на розу огромную «у нецелованных груди» (эмблема девственности) и «смертный венчик», а в финале стихотворения эти мотивы складываются в единую картинку: «И нож под левым, лиловатым,/ Еще девическим соском».

Но тут со страниц мемуаров и комментариев на передний план выдвигается уже вскользь упоминавшаяся нами фигура вечного путаника и усложнителя. Дело в том, что близким приятелем Ходасевича в период написания этого стихотворения был Борис Николаевич Бугаев (Андрей Белый).

Приведем здесь краткую хронику важных для нашего дальнейшего разговора событий. В мае 1912 года Андрей Белый со своей тогдашней возлюбленной (фактически — женой), Асей Тургеневою, становится на путь антропософского ученичества. С февраля 1914 года по август 1916-го они оба с перерывами живут в швейцарской деревушке Дорнах под Базелем, где участвуют в строительстве «храма всемирной мудрости», Гётеанума. В середине августа Белый выезжает из Дорнаха в Россию. Ася Тургенева ни с ним, ни за ним туда не едет.

В Москве после многолетнего перерыва Белый видится с Ходасевичем.

<О>н приходил ко мне — рассказывать о каких-то шпионах, провокаторах, темных личностях, преследовавших его и в Дорнахе, и во время переезда в Россию. За ним подглядывали, его выслеживали, его хотели сгубить в прямом смысле и еще в каких-то смыслах иных. <...>

Еще в начале 1919 года он получил уведомление о том, что отныне порываются личные узы меж ним и некоторыми дорогими ему обитателями Дорнаха. Этого удара он ожидал, но ему хотелось все-таки объясниться, кое-что выяснить в отношениях. Потому-то и рвался за границу³.

20 октября 1921 года Андрей Белый выезжает из Москвы в Берлин. В марте-апреле 1922 года происходит окончательный разрыв его взаимоотношений с Асей Тургеневой.

Он жил в Цоссене, под Берлином, недалеко от кладбища, в доме какого-то гробовщика, — вспоминает Ходасевич. — Мы встретились летом 1922 года, когда я приехал из России.<...> С осени он переехал в город — и весь русский Берлин стал любопытным и злым свидетелем его истерики.<...> Он исповедовался, выворачивая душу, кому попало, порой полужнакомым и вовсе незнакомым людям: соседям по табльдоту, ночным гулякам, смазливым пансионским горничным, иностранным журналистам. Полувлюбился в некую Mariechen, болезненную, запутанную девушку, дочь содержателя маленькой пивной; она смущалась чуть не до слез, когда Herr Professor, ломая ей пальцы своими лапищами, отплясывал с нею неистовые танцы, а между танцами, осушая кружку за кружкой, рассказывал ей, то рыча, то шипя, то визжа, все одну и ту же запутанную историю, в которой она ничего не понимала. Иногда его прорывало — он пил, после чего начинались сумбурные исповеди. Я ими почти не пользуюсь в данной статье, потому что в такие минуты Белый смешивал правду с воображением. Слушать его в этих случаях было так утомительно, что нередко я уже и не понимал, что он говорит, и лишь делал вид, будто слушаю. Впрочем, и он, по-видимому, не замечал собеседника. В сущности, это были монологи. Надо еще заметить, что, окончив рассказ, он иногда тотчас забывал об этом

и принимался все рассказывать сызнова. Однажды ночью он пять раз повторил мне одну историю. После пятого повтора (каждое — минут по сорок) я ушел в свою комнату и упал в обморок. Пока меня приводили в чувство, Белый ломился в дверь: «Пустите же, я вам хочу рассказать...»⁴

Теперь дополним развернутый фрагмент из мемуарного очерка Ходасевича менее обширным отрывком из воспоминаний Александра Бахраха:

Он почему-то вообразил, что питает нежные чувства к хозяйской дочери, фрейлен Марихен⁵ <...> Невзрачная, белотелая, каких в дюжине десять, это была типичная берлинская мещаночка на выданье, едва догадывающаяся о той роли, которую она могла играть в жизни «герра профессора», как называли Белого посетители кабачка. Да и роль эту она выполняла вполне пассивно и без большой охоты, но она была дисциплинирована и хорошо воспитана, а родители считали, что не надо отталкивать хорошего клиента <...> Она, если и не была вполне Альдонсой, то уж никак не Дульцинеей <...> Хотя в стихотворении, ей посвященном, Ходасевич и нарисовал ее почти трагическими штрихами («Зачем ты за пивною стойкой?/ Пристала ли тебе она?»), я, как ни стараюсь, не вижу ее. Однако строки Ходасевича произвели тогда на Белого сильное впечатление. Это была «вода на его мельницу», хотя бы воображаемую <...> Белый говорил не останавливаясь. Это был монолог без начала и без конца, в котором, как рефрен, то и дело повторялись имена <...> Аси Тургеневой — первой жены Белого, и доктора Штейнера⁶.

Зачем мы в очередной раз пересказали эту и без того широко известную историю? Затем, что интерпретаторами «An Mariechen» Ходасевича до сих пор, кажется, не было

замечено одно небезынтересное биографическое обстоятельство: ключевые мотивы трех финальных строф стихотворения, вероятно, позаимствованы автором «Европейской ночи» из полубезумных фантазий полулюбленного «герра профессора».

Вернемся в Дорнах лета 1915 года. В этот период отношения Белого с Асей Тургеневой уже вступили в пору затяжного кризиса. Начало ему было положено в марте 1913 года, и об этом сам Белый в интимных воспоминаниях писал так:

Ася объявила мне, что в антропософии она окончательно осознала свой путь как аскетизм, что ей трудно быть мне женой, что мы отныне будем лишь братом и сестрой. С грустью я подчиняюсь решению Аси⁷. <Я>не ощущал чувственности, пока я был мужем Аси, — исповедовался Белый далее, — но когда я стал «аскетом» вопреки убеждению, то со всех сторон стали вставать «искушения Св. Антония»; образ женщины как таковой стал преследовать мое воображение⁸.

В это время писатель, по его собственному признанию, «совершенно обезумев», «стал серьезно мечтать об обладании Наташей» Тургеневой⁹, сестрой Аси, причем Белому казалось, что «она подстрекает» его «к тому, чтобы» он «ее... взял, как мужчина; взял насильно!»¹⁰

В августе 1915 года зародившаяся в помраченном сознании Андрея Белого тема насилия над женщиной под влиянием внешних обстоятельств получила дальнейшее развитие. При входе в дом швейцарки Томан, у которой Борис Николаевич и Ася снимали тогда квартиру, писатель стал встречать девочку «лет 12-ти, с черными, как смоль, волосами, болезненно острыми глазами, обведенными синевой, и смертельно бледную»¹¹. «Однажды ночью, — делился с читате-

лями своими кошмарами Белый, — когда обычные стоны и вздохи, соединенные с возней над моей головой, были особенно настойчивы, — ужасная мысль резанула меня <...> ужасное, гадкое подозрение мелькнуло в голове, что Томан продает девочку какой-то гадкой скотине»¹².

Апогеем всей этой истории и самым важным для нас ее звеном стало переведение кошмаров измученного воздержанием писателя из фантастического плана в якобы реальный: «Не помню когда, в этот ли день, на другой ли, — но я прочел в базельской газете: в окрестностях Дорнаха совершено преступление; найден труп изнасилованной девочки; полиция разыскивает негодяя»¹³.

Нужно ли удивляться тому, что Белый, чье «низшее “я”» было «обнажено до самых гнусных корней своих»¹⁴, вдруг ощутил именно себя потенциальным обвиняемым в страшном преступлении? «<И>щут убийцу-насильника, скрывшего следы преступления, о котором я и не подозревал <...> я оказался в числе подозреваемых, или, лучше сказать, “они”, губящие, бросили на меня тень подозрения»¹⁵.

Нам остается лишь совместить две до сих пор не пересекавшиеся биографические линии.

Кажется очевидным, что, мучая Ходасевича воспоминаниями о дорнахской поре своей жизни, Белый погружал приятеля не только в дебри собственных параноидальных страхов, но и в глубины вызвавших эти страхи эротических переживаний. Наверняка и неоднократно была пересказана им газетная базельская заметка об изнасилованной, а затем убитой негодяем девочке. Судя по стихотворению «An Mariechen» от Ходасевича, как и от самого Белого, не ускользнули черты типологического сходства этой девочки, а вернее, ее «заместительницы» из дома Томан с берлинской «мещаночкой на

выданье» (при всех очевидных возрастных и других различиях между швейцаркой и немкой). Сравним у Ходасевича: «Ты нездорова и бледна» и у Белого: девочка с «болезненно острыми глазами, обведенными синевою, и смертельно бледная».

Может быть, оба писателя держали в голове, а может быть, и нет, образ несчастной Матрешки из главы «У Тихона» из «Бесов» Достоевского. Не забудем, во всяком случае, что укоряющая фигура этой девочки возникла в ночном видении Ставрогина в немецкой гостинице перед переездом в Швейцарию. Напомним также, что глава «У Тихона» была впервые опубликована в 1922 году, и это стало настоящей филологической сенсацией, тогда же породившей целое море откликов и интерпретаций.

С какой целью Ходасевич в финальных строках стихотворения «An Mariëchen» лишний раз и сам напомнил Белому о его и без того навязчивых страхах? Может быть, это была скрытая месть за многочасовые монологи автора «Петербург», почти в буквальном смысле выбивавшие слабого здоровьем автора «Тяжелой лиры» из колеи. А может быть, Ходасевич, наоборот, хотел устроить Белому сеанс своеобразной шоковой терапии.

За пятнадцать лет до этого он уже проделал нечто похожее с ближайшим другом, поэтом Самуилом Киссиным (Муни), о чем впоследствии так рассказал в «Некрополе»:

После одной тяжелой любовной истории, в начале 1908 года, Муни <...> вздумал довыплотиться в особого человека, Александра Александровича Беклемишева <...> Месяца три Муни не был похож на себя, иначе ходил, говорил, одевался, изменил голос и самые мысли. Существование Беклемишева скрывалось, но про себя Муни знал, что, наоборот —

больше нет Муни, а есть Беклемишев, принужденный лишь носить имя Муни «по причинам полицейского, паспортного порядка» <...> Двойное существование, конечно, не облегчало жизнь Муни, а усложняло ее в геометрической прогрессии. Создалось множество каких-то совсем уж невероятных положений. Наши «смыслы» становились уже не двойными, а четверными, восьмерными и т. д. Мы не могли никого видеть и ничего делать <...> И вот однажды я оборвал все это — довольно грубо. Уехав на дачу, я написал и напечатал в одной газете стихи за подписью — Елисавета Макшеева <...> Стихи посвящались Александру Беклемишеву и содержали довольно прозрачное и насмешливое разоблачение Беклемишевской тайны <...> Прочтя их в газете, Муни не тотчас угадал автора. Я его застал в Москве, на бульварной скамейке, подавленным и растерянным. Между нами произошло объяснение. Как бы то ни было, разоблаченному и ставшему шуткою Беклемишеву оставалось одно — исчезнуть. Тем дело тогда и кончилось¹⁶.

А наша история кончилась тем, что спустя полгода после написания стихотворения «An Mariechen» Борис Николаевич и Владислав Фелицианович бесповоротно поссорились друг с другом.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Приношу глубокую благодарность В. А. Мильчиной, А. К. Жолковскому, Г. В. Обатнину и А. Л. Осповату за подсказки.
2. *Белый Андрей*. Петербург (серия «Литературные памятники») / Изд. подготовил А. К. Долгополов. М., 1981. С. 362.
3. *Ходасевич В. Ф.* Андрей Белый // *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 55, 59.
4. Там же. С. 60–61, 62.

5. Белый с несомненными преувеличениями позднее писал о том, что Марихен оказалась девушкой «чуткою, с художественною натурою, изучающей в свободные от работы минуты французский язык, литературу, поэзию, музыку» (цит. по: *Андреева И. П., Богомолов Н. А. Комментарий // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 521*).
6. *Бахрах А. По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж, 1980. С. 52–54.*
7. Цит. по: *Спивак М. Л. Символизм и антропософия в романе Андрея Белого «Москва» (Задопьятов, Коробкин, Мандро) // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. Материалы конференции. Иерусалим, 2003 / Сост. и науч. редак. Д. М. Сегал и Н. М. Сегал (Рудник). М., 2008. С. 285.* Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, фрагменты из воспоминаний Белого приводятся по этой превосходной статье, которая послужила для нас отправной точкой для дальнейших размышлений.
8. Там же. С. 286.
9. Там же. С. 287.
10. Там же. С. 289.
11. Цит. по: *Спивак М. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 278.*
12. Там же. С. 278–279.
13. Там же. С. 279.
14. Цит. по: *Спивак М. Л. Символизм и антропософия в романе Андрея Белого «Москва» (Задопьятов, Коробкин, Мандро). С. 286.*
15. Цит. по: *Спивак М. Л. Андрей Белый — мистик и советский писатель. С. 279.*
16. *Ходасевич В. Ф. Муни // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 76–77.*

ОБ ОДНОМ ЭПИЗОДЕ «КОНЦА РЕНАТЫ» ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА

В коротком предисловии к «Некрополю» Владислав Фелицианович Ходасевич со скрытой гордостью сообщает: «Собранные в этой книге воспоминания о некоторых писателях недавнего прошлого основаны только на том, чему я сам был свидетелем, на прямых показаниях действующих лиц и на печатных и письменных документах. Сведения, которые мне случалось получать из вторых или третьих рук, мною отстранены» (6)¹.

Из этих слов могло бы сложиться впечатление, что неукоснительное, почти юридически тщательное соблюдение точности и правдивости являлось едва ли не главной задачей Ходасевича-мемуариста.

Такое впечатление было бы ложным.

Цель нижеследующей заметки состоит в том, чтобы перечислить подлинные ключевые задачи, которые ставил перед собой автор «Некрополя», а затем на единственном, но, хочется надеяться, выразительном примере продемонстрировать, как правдивость и точность безо всяких колебаний ставились Ходасевичем на службу решению этих задач.

В качестве материала для анализа мы выбрали очерк «Конец Ренаты», открывающий «Некрополь».

Первая и важнейшая задача, решавшаяся не только в «Конце Ренаты», но и в творчестве Ходасевича в целом — показать большое через малое, значительное через ничтожное, всеми ценимое через обычно не замечаемое.

В стихах поэта крохотное зерно, брошенное в землю, предстает в итоге аллегорией судьбы целого народа, бытовой поиск «пенсне или ключей» сопрягается с попыткой преодолеть земное тяготение, а истлевание микроскопической «пробочки» над склянкой йода превращается в эмблему ни больше ни меньше, как соотношения жизни бренного тела и бессмертной души.

Отчасти сходным образом в начинающем «Некрополь» и интересующем нас сейчас очерке смерть третьеразрядной писательницы Нины Петровской ненавязчиво уподобляется концу последнего великого поэтического течения в России — символизма.

Из необходимости решать первую, обозначенную нами задачу, логично вытекало **второе** творческое задание «Некрополя», заключавшееся в стремлении к классификации, обобщению и типизации. Впрочем, сам Ходасевич, говоря о своем любимом Самуиле Киссине, предпочел литературоведческому термину медицинский: «Он был *симптом*, а не *тип*» (68). Так или иначе, но работая над текстами очерков, автор «Некрополя» тщательно отбирал те личностные свойства вспоминавшихся людей, которые превращали этих людей не только в колоритные, но и в характерные фигуры эпохи. Поэтому у него черты одного поэта зачастую отражаются в другом, а иногда и в третьем. Поэтому же используемые им цитаты, как правило, полиреферентны — отсылают сразу к нескольким источникам.

Так, о романе Нины Петровской с Константином Бальмонтом в «Конце Ренаты» рассказывается при помощи «огненных», «солнечных» метафор (выше в очерке упоминается заглавие самой известной бальмонтовской книги стихов — «Будем как Солнце» (8))* : «Он предложил ей любовь

* Здесь и далее, кроме специально оговоренного случая, курсив в цитатах везде мой. — О. Л.

стремительную и испепеляющую <...> Первый роман *сверкнул и погас*, оставив в ее душе неприятный осадок — нечто вроде похмелья» (12). Употребленный здесь Ходасевичем эпитет «испепеляющую», как кажется, призван не просто коротко и выразительно описать страсть Бальмонта, но и подготовить появление в следующем абзаце «Конца Ренаты» второго недолгого возлюбленного Петровской, автора книги стихов «Пепел» Андрея Белого². В его внешнем и духовном облике Ходасевич тоже настойчиво акцентирует «огненную», «солнечную» составляющую (золотое солнце в голубом небе), вероятно, провоцируя читателя вспомнить название дебютной поэтической книги Белого — «Золото в лазури»: «В 1904 году Андрей Белый был еще очень молод, *золотокудр, голубоглаз* и в высшей степени обаятелен. Газетная подворотня гоготала над его стихами и прозой, поражавшими новизной, дерзостью, иногда — *проблесками* истинной гениальности <...> В его присутствии всё словно мгновенно менялось, смещалось или *озарялось* его светом. И он в самом деле был *светел*» (12). Приведем также портрет будущего автора «Золота в лазури» — ребенка из очерка Ходасевича «Андрей Белый», вошедшего в «Некрополь»: «*Золотые* кудри падали мальчику на плечи, а глаза у него были *синие*. *Золотой* палочкой по *золотой* дорожке катил он *золотой* обруч. Так вечность, “дитя играющее”, катит *золотой* круг солнца» (43).

Таким образом, Бальмонта и Белого автор «Некрополя» охарактеризовал через общие метафоры испепеляющей солнечности.

А вот образец цитатной игры Ходасевича из «Конца Ренаты», затеянной с целью втянуть в орбиту хитросплетений очерка еще одного виднейшего русского символиста — Александра Блока. Отношение Валерия Брюсова к Любови Блок (Менделеевой) описывается здесь так: «Он был пред-

ставителем демонизма. Ему полагалось перед Женой, облеченной в Солнце, “томиться и скрежетать”» (14). «Томиться и скрежетать» в процитированном фрагменте — это цитата из стихотворения Александра Блока «Тебе, Чей сумрак был так ярк...», обращенного к Любви Дмитриевне:

Тебе, Чья Тень давно трепещет
В закатно-розовой пыли!
Пред Кем *томится и скрежещет*
Суровый маг моей земли!

Для нас сейчас существенно, что блоковское стихотворение сопровождалось эпитафией из стихотворения Брюсова «Они Ее видят, они Ее слышат...», в свою очередь, адресованного Блоку и Белому (будущему сопернику Брюсова в сердце Нины Петровской). Используя микроцитату из стихотворения Блока с эпитафией из Брюсова в своем очерке, Ходасевич опирал ее на целый пласт сложнейших литературных и человеческих взаимоотношений между петербургскими и московскими символистами, прямо читателю в «Конце Ренаты» не предъявляемый.

Наконец, **третья** художественная задача, решавшаяся в очерке Ходасевича, как, впрочем, и во всем «Некрополе» — это суд над Серебряным веком, осуществлявшийся при посредничестве скрытых цитат из произведений века Золотого (чьим лазутчиком, внедрившимся в среду русских модернистов, поэт явно себя ощущал). На этом суде недоучившийся юрист Ходасевич отвел себе роль свидетеля — вспомним еще раз его предисловие ко всем очеркам, составившим книгу: «... основаны только на том, чему я сам был *свидетелем*, на прямых *показаниях* действующих лиц...» и проч.

Примером использования в «Конце Ренаты» цитат из Золотого века пусть послужат уже приводившиеся нами строки о «похмелье» Нины Петровской после ее романа с Бальмонтом. Они отчетливо чужеродны «солнечной» образности всего этого фрагмента, по-видимому, отсылая внимательного читателя к хрестоматийной пушкинской «Элегии»:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть - на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Очень важно, что не только начальные строки «Элегии», но и ее финал имеют прямое отношение к очерку Ходасевича. «Любовь», которая у Пушкина (в единственном числе), «может быть», мягко «блеснет улыбкою прощальной» на «закат» жизни лирического героя, без труда противопоставляется «испепеляющим» влюбленностям символистов, длящимся лишь короткое время, пока жгучее солнце в зените. «Все “переживания” почитались благом, лишь бы их было много, и они были сильны», — так сформулирована в «Конце Ренаты» символистская концепция любви (10). Там же несколько раз сознательно употребляется не очень ловкое слово «любвей».

Прием двойной подсветки персонажей «Некрополя» (со стороны Серебряного и Золотого веков русской литературы) обнажен в том кусочке из «Конца Ренаты», в котором высказывание о Петровской лучшего, на взгляд Ходасевича, поэта Серебряного века контрастно скорректировано отсылкой к самому известному прозаику предпушкинской поры — Николаю Михайловичу Карамзину: «Нина Петровская не была хороша собой. Но в 1903 году она была молода — это много. Была “довольно умна”, как сказал Блок, была “чувствительна”, как сказали бы о ней, живи она столетием раньше» (12) — то есть сказали бы в 1803 году. Противопоставленность в данном контексте *ума* и *чувствительности* кажется очевидной. Отметим также, что в очерке «Андрей Белый» Ходасевич приводит следующую реплику Нины Петровской о себе: «Меня надо звать *бедная Нина*» (51)*.

Теперь возвратимся к основной теме нашего сообщения и чуть более подробно рассмотрим следующий эпизод «Конца Ренаты»: «Весной 1905 года в малой аудитории Политехнического музея Белый читал лекцию. В антракте Нина Петровская подошла к нему и выстрелила из браунинга в упор. Револьвер дал осечку; его тут же выхватили из ее рук. Замечательно, что второго покушения она не совершила. Однажды она сказала мне (много позже):

— Бог с ним. Ведь, по правде сказать, я уже убила его тогда, в музее.

Этому “по правде сказать” я нисколько не удивился: так перепутаны, так перемешаны были в сознаниях действительность и воображение» (14–15)³.

* Курсив в этой цитате — Ходасевича. — О. Л.

Хотя автор малоудачной биографической книги об Андрее Белом, вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей», безо всяких комментариев доверчиво включил в нее весь этот эпизод⁴, профессиональными филологами уже давно была отмечена разительная неточность, допущенная автором «Некрополя» в приведенной сцене. На самом деле Петровская стреляла вовсе не в Белого, а... в Брюсова. Причем неточность эта, скорее всего, была допущена сознательно: мало того, что Ходасевич заметил Брюсова Белым, ему пришлось и дату несостоявшегося выстрела сдвинуть на два года. Весной 1905 года Петровская еще была возлюбленной Брюсова, и потому причины для мести автору «Urbi et Orbi» у нее просто отсутствовали, а вот Белого она тогда ненавидела и ревновала к Любови Блок. К весне же 1907 года (когда состоялся реальный инцидент) отношения Брюсова с Петровской тоже серьезно обострились.

Но для автора «Некрополя» принципиальная разница между двумя московскими символистами в данном случае могла быть стерта почти до неразличимости. И тот, и другой (как и третий — Бальмонт) вели себя с героиней «Конца Ренаты» в полном соответствии со схемой символистских «любвей», вычерченной Ходасевичем в очерке. Они эгоистически использовали роман с Петровской для большего раскрытия собственного литературного и человеческого образа, каждый на свой лад. Бальмонт отыгрывал роль неистового и импульсивного певца скоротечности, Белый — светозарного ангела, парящего над мирскими соблазнами, Брюсов — темного демона. Так какое же между ними было для Ходасевича-классификатора глубинное различие в плоскости их взаимоотношений с «бедной Ниной»?

Но почему же все-таки Брюсов был заменен Белым именно в комментируемом эпизоде?

На этот счет у нас есть две гипотезы. Первая — ситуативная, исходящая из контекста, в который помещен в «Конце Ренаты» фрагмент с выстрелом. Сначала здесь иронически сообщается о магических, оккультных опытах, которые проделывались Ниной Петровской «под руководством Брюсова», чтобы вернуть «любовь Белого» (14), и пространно говорится об основном свойстве характера Петровской: «Она была истеричкой, и это, быть может, особенно привлекало Брюсова...» и т. д. (14) Потом Ходасевич делится с читателем историей о выстреле, ярко иллюстрирующей истеричность Петровской и, вместе с тем, обнажающей ее стремление действовать вполне «по земному»: «Впрочем, не слишком доверяя магии, Нина пыталась прибегнуть и к другим средствам» (14) — далее следует история про покушение. Коротко говоря, эпизод с выстрелом Петровской в Белого, а не в Брюсова идеально вставал в очерке «Конец Ренаты» на нужное Ходасевичу место.

Вторая причина, по которой мемуарист сделал Белого, а не Брюсова потенциальной жертвой героини «Конца Ренаты», как кажется, тесно связана с его стремлением подсветить свой краткий курс истории отечественного символизма отсылками к стихам и прозе Золотого века русской литературы.

Мы уже цитировали то место из очерка Ходасевича, в котором он ненавязчиво подкорректировал блоковскую метафору «Брюсов — суровый маг», заменив «мага» на «демона». Такая замена привносила в образ вождя старших символистов лермонтовский колорит, подспудно поддержанный авторитетом Михаила Врубеля как автора и портрета Брюсова, и целой серии великих «Демонов».

В эпизоде же с выстрелом, следующем через два абзаца после характеристики Брюсова — «представителя демонизма», этот самый демонизм разоблачается как несостоятельный — даже в глазах Петровской. И задействованной тут оказывается скрытая отсылка к тому же Лермонтову, а именно, к его повести «Фаталист» — заряженный пистолет в роковой момент не стреляет. Интересно, что эту «цитату», перекочевавшую из текста в жизнь, чутко уловил сам Брюсов, писавший Зинаиде Гиппиус в апреле 1907 года (цитируем по комментарию к собранию сочинений Ходасевича): «Когда позже, уже в другом месте, сделали попытку стрелять из того же револьвера, он выстрелил совершенно исправно, — совсем как в лермонтовском “Фаталисте”» (538).

Распределить микроцитаты из Лермонтова между двумя разными символистами, сходно обращавшимися с героиней «Конца Ренаты» — такой стратегический ход, как мы попытались показать в данном сообщении, был очень даже в духе автора «Некрополя».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Здесь и далее все прозаические тексты Ходасевича цитируются по изданию: *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 4. М., 1997, с указанием в скобках номера страницы. Благодарю Н. А. Богомолова и П. Ф. Успенского за разнообразные подсказки.
2. Ср. также в программном стихотворении Блока «Рожденные в года глухие...»: «Испепеляющие годы...»
3. Ср. также в очерке Ходасевича «Брюсов»: «...браунинг, из которого восемь лет назад Нина стреляла в Андрея Белого» (32).
4. *Демин В.* Андрей Белый. М., 2007.

ИСААК БАБЕЛЬ
«МОЙ ПЕРВЫЙ ГУСЬ»:
ОПЫТ МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ

«Вся “Мадам Бовари” написана по системе танок. Потому Флобер так медленно и мучительно ее писал, что через каждые пять слов он должен был начинать сначала». Эти слова Осипа Мандельштама о литературном учителе автора «Конармии» в полной мере можно отнести и к ученику. В чрезвычайно сжатых, помногу раз переписывавшихся рассказах Бабеля очень велика роль каждого отдельного слова. Оно у Бабеля отборное, не раз взвешенное и попробованное на вкус; именно слово, а не словосочетание или, тем более, предложение, является подлинной мерой бабелевских произведений. «Острая фабула поместилась у него в границах отдельной фразы».

Соответственно, самый плодотворный метод анализа прозы Бабеля — это медленное чтение его рассказов, преследующее цель показать, как «каждые пять слов» в тексте писателя взаимодействуют между собой и какой новый смысловой оттенок каждое следующее употребленное слово привносит в текст.

Опыт такого анализа — попытка «медленного чтения» знаменитого рассказа Бабеля «Мой первый гусь», вошедшего в его цикл «Конармия» (1924) — представлен в ниже следующей работе.

ЭКСПОЗИЦИЯ:
ОТКАЗ В «ПЕРЕДНЕМ УДОВОЛЬСТВИИ»

Рассказ начинается так: «Савицкий, начдив шесть, встал, завидев меня, и я удивился красоте гигантского его тела. Он встал и пурпуром своих рейтуз, малиновой шапочкой, сбитой набок, орденами, вколоченными в грудь, разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо». Отчетливо *мужественные* мотивы в этом портрете контрастно, но органично соседствуют со столь же отчетливо *женственными*. Сидящий мужчина встает и сразу становится ясно, как он высок и крепко сбит: у него «гигантское» тело, а ордена «вколочены» в грудь словно бы молотком. Далее это впечатление усиливается с помощью сравнения-гиперболы, в котором особое внимание обратим на дважды повторяющийся воинственный глагол «разрезал» (-ает). Вместе с тем у комдива «пурпурные рейтузы» и «малиновая шапочка» по-женски кокетливо «сбитая набок». А в следующем предложении рассказа *женственность* Савицкого проступает в портрете еще более явно: «От него пахло духами и приторной прохладой мыла». Завершается первый абзац сведением в одном ярком и брутальном сравнении *мужественных* и *женственных* мотивов с отчетливой садистической подсветкой: «Длинные ноги его были похожи на девушек, закованных до плеч в блестящие ботфорты».

Выделив доминантные черты во внешнем облике Савицкого (мужественность — женственность — склонность к насилию), Бабель далее дополняет и обогащает их новыми оттенками. Второй абзац рассказа начинается так: «Он улыбнулся мне, ударил хлыстом по столу и потянул к себе приказ, только что отдиктованный начальником штаба». Здесь к очаровывающей вошедшего повествователя «улыбке» начдива и его выразительному удару хлыстом по столу (са-

дистический мотив) добавляется мотив написанного (в данном случае — «отдиктованного») текста. Жестокая личная беспощадность Савицкого далее скажется в его срыве с официального стиля военного приказа на стиль частного письма с прямыми угрозами подчиненному: «Это был приказ Ивану Чеснокову выступить с вверенным ему полком в направлении Чугунов — Добрыводка и, войдя в соприкосновение с неприятелем, такового уничтожить...

“...Какое уничтожение, — стал писать начдив и измазал весь лист, — возлагаю на ответственность того же Чеснокова вплоть до высшей меры, которого и шлепну на месте, в чем вы, товарищ Чесноков, работая со мною на фронте не первый месяц, не можете сомневаться...”»

Особое внимание тут нужно обратить на как бы мимоходом подмеченную подробность: «...стал писать начдив и измазал весь лист». Указание на малограмотность Савицкого, на его неумение управляться с письменными принадлежностями сочетается в процитированном фрагменте с подразумеваемым сравнением: измазал *чернилами*, как *кровью* (мотив жестокости).

Следующий абзац начинается с детали, демонстрирующей как склонность Савицкого к щегольству, так и его наслаждение собственной грамотностью: «Начдив шесть подписал приказ с завитушкой...». Савицкий еще не привык расписываться, красивое выведение собственной фамилии доставляет ему удовольствие. Далее в этом предложении совмещаются мотивы агрессивной стремительности начдива и его эротической привлекательности: «...бросил его <приказ> ординарцам и повернул ко мне серые глаза, в которых танцевало веселье» (может быть, «танцевало», как девушки, закованные «до плеч в блестящие ботфорты»?)

В следующем абзаце внимание читателя переключается на повествователя, который сразу же связывается с бумагами, с канцелярщиной: «Я подал ему бумагу о прикомандировании меня к штабу дивизии». А потом Савицкий отпускает малопрстойную шутку, как кажется, объясняющую читателю, почему в портрете начдива *мужественные* черты соседствуют с *женственными*. Также эта шутка задает характер последующих взаимоотношений между конармейцами и повествователем: «—Провести приказом! — сказал начдив. — Провести приказом и зачислить на всякое удовольствие, кроме переднего». Повествователь, как в женщину, влюблен в Савицкого и подобных ему людей; он мечтает о «романе» с представителями победившего сословия, хочет слиться с ними и влиться в их сообщество. Однако сообщество в лице начдива эти притязания отвергает: раз положено, на *довольствие* повествователя зачисляются, но вожделенное «переднее *удовольствие*» ему не полагается.

Дальнейший диалог Савицкого с повествователем показывает, почему последний ставится конармейцами в положение изгоя: «<—> Ты грамотный?

— Грамотный, — ответил я, завидуя железу и цветам этой юности, — кандидат прав Петербургского университета...

— Ты из киндербальзамов, — закричал он, смеясь, — и очки на носу. Какой паршивенький!... Шлют вас, не спрайся, а тут рожут за очки. Поживешь с нами, што ль?

— Поживу, — ответил я и пошел с квартирьером на село искать ночлега». Повествователь покорён женственной привлекательностью («завидуя... цветам... юности») и победительной жестокостью начдива, воплощенной на этот раз в мотиве «железа» (сравните выше глагол «разрезает», в контексте рассказа легко связываемый с саблей). Но воз-

дыхания героя безответны: он «грамотный», да еще «кандидат прав», то есть — «киндербальзам» и «паршивенький», «а тут режут за очки». «Режут», по-видимому, не только из очевидной нелюбви к интеллигентам, но и из подразумеваемой ненависти к евреям.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ: ОТКАЗ ГЕРОЯ ОТ СЕБЯ

Итак, повествователь расстаётся с Савицким и отправляется «искать ночлега»: «Квартирьер нес на плечах мой сундучок, деревенская улица лежала перед нами, круглая и желтая, как тыква, умирающее солнце испускало на небе свой розовый дух». Нemoщность героя («паршивенький») и ложность его положения подчеркиваются тем, что квартирьер несет на плечах его, взрослого мужчины, «сундучок» (не тяжелый сундук). В расстилающемся перед персонажами славянском сельском пейзаже отражается тоскливое внутреннее состояние повествователя («умирающее солнце... испускало... свой... дух»). Ретроспективно в этих строках можно усмотреть и предсказание дальнейшего поворота событий в рассказе.

В начале следующего абзаца славянская тема еще усиливается и детализируется: «Мы подошли к хате с расписными венцами», а затем на первый план выступает квартирьер: «... квартирьер остановился и сказал вдруг с виноватой улыбкой:

— Канитель тут у нас с очками и унять нельзя. Человек высшего отличия — из него здесь душа вон. А испортить вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка... ». С одной стороны, в реплике квартирьера варьируются уже встречавшиеся в бабелевском рассказе мотивы ненависти ко-нармейцев к «очкам» и людям «высшего отличия», а также

их склонности к грубому насилию, только насилие в реплике квартирьера впервые открыто предстает насилием над женщиной, или, точнее говоря, над «чистенькой» «дамой», читай, над женщиной «высшего отличия». С другой стороны, квартирьер подсказывает повествователю такой способ поведения, который наконец-то спровоцирует конармейцев на чаемую «ласку». Этот способ впоследствии будет взят рассказчиком на вооружение.

В начале следующего абзаца наглядно иллюстрируется невозможность такой «ласки» в настоящий момент. Самый сознательный из конармейцев — квартирьер, пошедший уже было на решительное сближение с героем, в последний момент от своего намерения резко отступает: «Он помялся с моим сундучком на плечах, подошел ко мне совсем близко, потом отскочил в отчаянии и побежал в первый двор». Следующее предложение рассказа без натяжки можно назвать одним из ударных, ключевых для всего текста: «Казачи сидели там на сене и брили друг друга». Здесь в рамках одной картинке объединены мотивы славянской, деревенской патриархальности («сидели на сене»), мужского закрытого братства и отзывающейся болью ласки, ведь конармейцы бреют друг друга *острыми* опасными бритвами.

Квартирьер пытается воздействовать на казаков силой официального слова, но и он невольно сбивается на их точку зрения (в его речь предательски закрадывается просторечное «глупостев», а прежнее «человек *высшего отличия*» заменяется на «человек *пострадавший* по ученой части»): «— Вот, бойцы, — сказал квартирьер и поставил на землю мой сундучок. — Согласно приказания товарища Савицкого, обязаны вы принять этого человека к себе в помещение и без глупостев, потому этот человек *пострадавший* по ученой

части...». Затем квартирьер поспешно удаляется, чтобы не сгорать от стыда, наблюдая дальнейшее: «Квартирьер побагровел и ушел, не оборачиваясь».

«Я приложил руку к козырьку и отдал честь казакам». Повествователь пытается вписаться в казацкое братство и начать свое знакомство с конармейцами с жеста торжественного воинского приветствия. Вместе с тем в приведенном предложении обыгрывается еще одно значение слова «честь» — девичья невинность, которую герой вручает бойцам шестой дивизии. На торжественный жест повествователя следует ответный казацкий жест: «Молодой парень с льяным висячим волосом и прекрасным рязанским лицом подошел к моему сундучку и выбросил его за ворота. Потом он повернулся ко мне задом и с особенной сноровкой стал издавать постыдные звуки». Повествователю красноречиво указывают на его место в мужской иерархии: сундучок выбрасывают «за ворота», как бы не позволяя еврею проникнуть за черту оседлости. «Молодой парень» с «прекрасным рязанским лицом» из процитированного фрагмента шокирующе похож не только на блатаря-гомосексуалиста низшего разбора, но и на близкого друга Бабея, выходца из рязанской губернии, крестьянского поэта Сергея Есенина, воспевавшего в своих ранних стихах всевозможные «хаты с расписными венцами», а потом прославившегося громкими хулиганскими выходками. По-видимому, именно в образе Есенина для автора «Конармии» с символической отчетливостью воплотились нераздельные и бросающиеся в глаза свойства русского человека революционной эпохи: грубый мужской напор, парадоксально оборачивающийся и отсвечивающий девичьей притягательностью.

Как и положено в иерархически выстроенном мужском мире, «молодым парнем» командует «казак постарше», издевательски превращая непристойное поведение шестерки в «орудийный залп» и отвечая тем самым на отдание героем воинской чести: «— Орудия номер два нуля, — крикнул ему казак постарше и засмеялся, — крой беглым...».

Герою ничего не остается, как принять навязанные ему правила общежития: «Парень истощил нехитрое свое умение и отошел. Тогда, ползая по земле, я стал собирать рукописи и дырявые мои обноски, вывалившиеся из сундучка. Я собрал их и отнес на другой конец двора». Далее в рассказе возникает мотив, который, по точному наблюдению Е. Берштейна, еще больше обособляет еврея-повествователя от славянского казацкого братства: «У хаты, на кирпичиках, стоял котел, в нем варилась свинина, она дымилась, как дымится издалека родной дом в деревне, и путала во мне голод с одиночеством без примера». Повествователь пытается создать свой, отдельный уют, как и казаки, он умягчает доставшееся ему ложе идилическим сельским «сеном»: «Я покрыл сеном разбитый мой сундучок, сделал из него изголовье и лег на землю, чтобы прочесть в “Правде” речь Ленина на Втором конгрессе Коминтерна».

Процитированный фрагмент — поворотный в бабелевском рассказе. Впервые позорная грамотность героя потенциально предстает его преимуществом. Неграмотные казаки воют с врагом слепо, подчиняясь темным инстинктам, а у повествователя имеется для них мощное идеологическое оружие — разящее ленинское слово. Собственно, главная функция героя рассказа как раз и состоит в том, чтобы послужить медиатором между конармейцами и новой идеологией. Но пока он не стал для казаков своим, выполнение этой роли не-

возможно, и само «солнце», заодно с казаками, агрессивно мешает герою наслаждаться речью Ленина: «Солнце падало на меня из-за зубчатых пригорков, казаки ходили по моим ногам, парень потешался надо мной без устали, излюбленные строчки шли ко мне тернистою дорогой и не могли прийти».

Поэтому повествователь должен немедленно что-нибудь решительное предпринять — недаром следующий фрагмент начинается с причинно-следственного наречия: «Тогда я отложил газету и пошел к хозяйке, сучившей пряжу на крыльце.

— Хозяйка, — сказал я, — мне жрать надо...

Старуха подняла на меня разлившиеся белки полуослепших глаз и опустила их снова.

— Товарищ, — сказала она, помолчав, — от этих дел я желаю повеситься.

— Господа бога душу мать, — пробормотал я тогда с досадой, и толкнул старуху кулаком в грудь, — толковать тут мне с вами...». Первое, на что решается повествователь — это отказ от органично присущего ему языка. Сначала герой заменяет интеллигентское «есть» на просторечное и энергичное «жрать», а потом и вовсе вставляет в свою речь невозможное для интеллигента и еврея нецензурное хуление Бога и матери. Драматичность ситуации усугубляется тем, что хозяйка — одного поля ягода с повествователем. Она подслеповата, пользуется официальным обращением «товарищ», а строение реплики хозяйки и вовсе выдает в ней еврейку. По-видимому, диалог повествователя со старухой должен пониматься как отказ героя от самого себя. Может быть, еще точнее будет сказать, что агрессия повествователя против старухи еврейки символизирует отказ от Родины-Матери. Е. Берштейн полагает, что в приведенном фрагменте бабелевский герой совершает «символическое насилие над

женщиной». На наш взгляд, тут важнее отказ от слов во имя дела, «подкрепленный» фонетически: «толкнул старуху кулаком в грудь... толковать тут мне с вами».

К делу повествователь и приступает: «И, отвернувшись, я увидел чужую саблю, валявшуюся неподалеку. Строгий гусь шатался по двору и безмятежно чистил перья. Я догнал его и пригнул к земле, гусиная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла. Белая шея была разостлана в навозе, и крылья заходили над убитой птицей». В зачине процитированного фрагмента находит свое итоговое в рассказе воплощение тема опасного острого предмета, который оказывается значимо «чужим», и которым повествователь по прямому назначению далее так и не воспользуется. «Гусь», «безмятежно» *чистивший*, «перья» предстает символической заменой упоминаемой выше «чистенькой дамы», а его ритуальное убийство — субститутуом ритуального насилия над ней. Само убийство описывается почти как насилие: «догонал... и пригнул к земле». Возможно, что и послуживший орудием убийства «сапог» повествователя должен напомнить внимательному читателю о страшных и притягательных «блестящих ботфортах» из начала рассказа. Невинность поругана — «белая шея» гуся «разостлана в навозе», а крылья птицы раскинуты едва ли не как руки в позе распятия.

Далее возобновляется диалог героя с хозяйкой, причем прямо упоминаются ее «очки»: «—Господа бога душу мать! — сказал я, копаясь в гусе саблей. — Изжарь мне его, хозяйка.

Старуха, блестя слепотой и очками, подняла птицу, завернула ее в передник и потащила к кухне.

— Товарищ, — сказала она, помолчав, — я желаю повеситься, — и закрыла за собой дверь». В итоге, две жалобные

реплики старухи еврейки симметрично соотносятся с двумя утрированно «русскими» репликами повествователя.

В следующем абзаце читателю как-то даже слишком прямо показывается, что убийство гуся стало для героя инициацией, предшествующей его принятию в казачье «племя». Этому служит сравнение казаков со жрецами: «А на дворе казаки сидели уже вокруг своего котелка. Они сидели недвижимо, прямые, как жрецы, и не смотрели на гуся.

— Парень нам подходящий, — сказал обо мне один из них, мигнул и зачерпнул ложкой щи».

Далее вновь возникают мотивы эротически привлекательного мужского братства конармейцев, а также состояния природы, отражающего тоску повествователя — ведь он еще не принят в братство: «Казаки стали ужинать со сдержанным изяществом мужиков, уважающих друг друга, а я вытер саблю песком, вышел за ворота и вернулся снова, томясь. Луна висела над двором, как дешевая серьга».

А дальше, наконец, случается то событие, которого страстно вождели душа и тело героя, и ради которого он предал себя по всем статьям. Повествователь становится полноправным членом казацкого коллектива, даже не «парнем», а «братишкой», и удостоверяет это не абы кто, а «старший из казаков», вручающий герою своего рода сертификат: «— Братишка, — сказал мне вдруг Суровков, старший из казаков, — садись с нами снестать, покеле твой гусь доспеет...

Он вынул из сапога запасную ложку и подал ее мне. Мы похлебали самодельных щей и съели свинину».

После «обрядового» выхода повествователя из еврейства (он вместе с казаками ест свинину) его статус еще повышается, и младший член сообщества символически освобождает

для героя свое место: « — В газете-то что пишут? — спросил парень с льняным волосом и опростал мне место».

То, что происходит дальше, призвано окончательно оправдать героя и его поведение идеологически. Читателю рассказа ясно демонстрируется: причиной убийства гуся стал не голод повествователя, не его чувственное влечение к новой русской силе и страстное желание избежать участи изгоя, а стремление послужить конармейцам, сломать перегородки между *интеллигенцией* и *народом*. Герой приговора казак, его главная слабость (грамотность) оборачивается его главной силой, и сама Природа милосердно берет на себя роль преданной им Матери: «—В газете Ленин пишет, — сказал я, вытаскивая “Правду”, — Ленин пишет, что во всем у нас недостача...

И громко, как торжествующий глухой, я прочитал казакам ленинскую речь.

Вечер завернул меня в живительную влагу сумеречных своих простынь, вечер приложил материнские ладони к пылающему моему лбу.

Я читал и ликовал и подстерегал, ликуя, таинственную кривую ленинской прямой.

— Правда всякую ноздрю щекочет, — сказал Суровков, когда я кончил, — да как ее из кучи вытащить, а он бьет сразу, как курица по зерну».

ФИНАЛ: СЧАСТЬЕ БЛИЗОСТИ, ОТРАВЛЕННОЕ РЕФЛЕКСИЕЙ

Завершается рассказ описанием ночлега персонажей на вызывающем у читателя идилические и эротические ассоциации «сеновале». Идеологическая близость конармейцев с «бывшим» евреем и интеллигентом естественным обра-

зом перетекает у Бабеля в мужскую близость и теплоту, подсвеченную (благословленную) Природой (звездным лучом): «Это сказал о Ленине Суровков, взводный штабного эскадрона, и потом мы пошли спать на сеновал. Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами, под дырявой крышей, пропуская звезду».

Однако последнее предложение рассказа, как это очень часто бывает у Бабеля, если и не разрушает, то сильно подтачивает стройную идеологическую концепцию, заботливо возводившуюся ранее: «Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогрелое убийством, скрипело и текло». В глубине души (в «сердце») повествователь так и не смог отказаться от себя. По-интеллигентски рефлексировав, он переживает убийство гуся как убийство *вообще* и понимает, что совершённое им предательство далеко не последнее на пути сближения с новыми русскими героями. Взглянем в заключение на заглавие бабелевского рассказа: «Мой *первый* гусь».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Мандельштам О. Э. Деятельный век (1922) // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 2. М., 1993. С. 269.*
2. *Чудакова М. О. Разведенный пожиже. Бабель в русской литературе советского времени // Чудакова М. О. Новые работы. 2003–2006. М., 2007. С. 18.*
3. При желании можно усмотреть в портрете начдива отсылку к портрету пушкинской Татьяны: «Кто там в малиновом беретке». В первом варианте рассказа этот мотив был менее «женственным»: там употребляется слово «шапченкой», а не «шапочкой».

4. В первом варианте рассказа дополнительно подчеркивалась разница между начдивом и повествователем. Там было: «От него пахло недосыгаемыми духами».
5. В первом варианте этот мотив в начале рассказа возникал дважды. Там было еще: «—Сказывай, — крикнул он и рассек воздух хлыстом».
6. Ср., например, в «Даме с собачкой» Чехова: «Вспомнил он ее тонкую, слабую шею, красивые, серые глаза».
7. КИНДЕРБАЛЬЗА'М, а, мн. нет, м. [нем. Kinderbalsam, букв. детский бальзам]. Прежде употреблявшаяся, как лекарство, сладкая слабая спиртовая настойка. Ср. в рассказе И. С. Тургенева «Бретер»: «На другой день он, тотчас после ученья, опять подошел к Кистеру.
— Ну, как вы поживаете, господин Киндербальзам?
Кистер вспыхнул и посмотрел ему прямо в лицо. Маленькие, желчные глазки Авдея Ивановича засветились злобной радостью.
— Я с вами говорю, господин Киндербальзам!
— Милостивый государь, — отвечал ему Федор Федорович, — я нахожу вашу шутку глупую и неприличную — слышите ли? глупую и неприличную.
— Когда мы деремся? — спокойно возразил Лучков.
— Когда вы хотите..., хоть завтра». О любви Бабеля к Тургеневу (в том числе, и в связи с рассказом «Мой первый гусь», но без привлечения подтекста из «Бретера») см. наблюдения А. К. Жолковского: *Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Бабель/Babel*. М., 1994.
8. В первом варианте рассказа квартирьер «предлагал» повествователю и второй вариант поведения, тот, который герой в итоге избрал для себя: «А пограбь вы мало-мало или испорть даму, самую чистенькую даму, — тогда вам от бойцов ласка...»
9. Ср., например, поговорку: «Мужа прилучай, а девичью честь не нарушай» и проч.

10. Нельзя ли предположить, что реакцией на это место в рассказе и дальнейшее убийство повествователем гуся («гусиная голова треснула под моим сапогом») стали знаменитые строки из стихотворения Есенина «Мы теперь уходим понемногу...» (1924): «Счастлив тем, что целовал я женщин, // Мял цветы, валялся на траве, // И зверье, как братьев наших меньших, // Никогда не бил по голове»? О дружбе Бабеля с Есениным см.: Гехт С. У стены Страстного монастыря в летний день 1924 года // И. Бабель. Воспоминания современников. М., 1972. С. 65–76. Упоминается в мемуарах Гехта и только что процитированное есенинское стихотворение.
11. Берштейн Е. Трагедия пола: две заметки о русском вейнингеризме // Эротизм без берегов. М., 2004. С. 76.
12. Обратим внимание и на это «воинственное», «заостренное» слово.
13. Берштейн Е. Трагедия пола: две заметки о русском вейнингеризме. С. 76.
14. Заметим, что гуся в рассказе так и не съедают.
15. Ср., например, финал его одесского рассказа «Король».
16. Ср. с кратким, но блестящим изложением содержания рассказа Бабеля в работе Ю. К. Щеглова: «Это рассказ о желании и его исполнении, обрамленный двумя фундаментальными переживаниями интеллигента 20-х гг.: завистью и раскаянием» (Щеглов Ю. К. Мотивы инициации и потустороннего мира в «Конармии» Бабеля // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 772).

ПОСЛЕДНИЙ ИМПЕРАТОР

Об одном стихотворении В. Маяковского¹

Интересующее нас стихотворение было впервые напечатано в четвертом, апрельском номере журнала «Красная новь» за 1928 год. Поскольку оно не входит в «канон» Маяковского, приведем здесь полностью текст стихотворения:

ИМПЕРАТОР

Помню —

то ли пасха,

то ли —

рождество:

вымыто

и насухо

расчищено торжество.

По Тверской

шпалерами

стоят рядовые,

перед рядовыми —

пристава.

Приставов

глазами

едят городовые:

— Ваше благородие,

арестовать? —

Крутит

полицмейстер

за уши ус.

Пристав козыряет:
— Слушаюсь! —

И вижу —
 катится ландо,
и в этой вот ланде
сидит
 военный молодой
в холеной бороде.
Перед ним,
 как чурки,
четыре дочурки.
И на спинах булыжных,
 как на наших горбах,
свита
 за ним
 в орлах и в гербах.
И раззвонившие колокола
расплылись
 в дамском пiske:
Уррра!
 царь-государь Николай,
император
 и самодержец всероссийский!
Снег заносит
 косые кровельки,
серебрит
 телеграфную сеть,
он схватился
 за холод проволоки
и остался
 на ней
 висеть.
На всю Сибирь,
 на весь Урал
метельная мура.

За Исетью,
 где шахты и кручи,
за Исетью,
 где ветер свистел,
приумолк
 исполкомовский кучер
и встал
 на девятой версте.
Вселенную
 снегом заволокло.
Ни зги не видать —
 как на злб.
И только
 следы
 от брюха волков
по следу
 диких козлов.
Шесть пудов
 (для веса ровного!),
будто правит
 кедров полком он,
снег хрустит
 под Парамоновым,
председателем
 исполкома.
Распахнулся весь,
роют
 снег
 пимы.
— Будто было здесь?!
Нет, не здесь.
 Мимо! —
Здесь кедр
 топором перетроган,
зарубки
 под корень коры,

у корня,
 под кедром,
 дорога,
а в ней —
 император зарыт.
Лишь тучи
 флагами плавают,
да в тучах
 птичье вранье,
крикливое и одноглавое,
ругается воронье.

Прельщают
 многих
 короны лучи.
Пожалте,
 дворяне и шляхта,
короны
 можно
 у нас получить,
но только
 вместе с шахтой.
 Свердловск <1928>²

Стихотворение состоит из трех частей, которые не пронумерованы, а отделены друг от друга пробелами (в журнальной публикации — отчеркиваниями). Эти три части отличаются временем действия (дореволюционное прошлое — советское настоящее — предупреждение для реставраторов прошлого о возможном будущем) и тяготением к трем жанровым формам (I часть — сатирическая сценка; II часть — документальный очерк; III часть — плакат в духе окон РОСТА).

Разбор стихотворения начнем с попытки комментария к третьей его части.

1.

Учитывая, что «Император» был написан спустя многие годы после окончания Гражданской войны, правомерным кажется вопрос: к кому *конкретно* адресуется поэт в третьей части? Кого в 1928 году прельщали «короны лучи»? Кто они — эти «дворяне и шляхта»?

Как кажется, вместо туманного и расплывчатого ответа (некие абстрактные представители белоэмиграции) на этот вопрос можно дать ответ ясный и четкий, вписывающий стихотворение в актуальный газетный контекст эпохи. Заглянем в номер «Правды» (или «Известий», или почти любой другой советской газеты) от 10 марта 1928 года и обнаружим там редакционную передовицу «Об экономической контрреволюции в угольной промышленности», а рядом с ней заявление «От прокурора Верховного суда Союза. Сообщение о раскрытии контрреволюционного экономического заговора». Эти два текста, а также речь А. И. Рыкова на пленуме московского совета 9 марта 1928 года (напечатанная в газетах 11 марта) стали первыми информационными ласточками о так называемом «шахтинском деле», по которому большая группа руководителей и специалистов, работавших в Шахтинском районе Донбасса, была облыжно обвинена во вредительстве и саботаже.

В перечисленных газетных материалах легко отыскиваются и конкретные детали, которые, по нашему мнению, были взяты на вооружение Маяковским при написании концовки стихотворения. В «правдинской» передовице сообщалось, что «ряд крупнейших спецов», фигурантов дела, «был связан не только с бывшими шахтовладельцами, но и с военной агентурой капиталистических государств, Польши, прежде всего»³ — отсюда, вероятно, возникло обращение

Маяковского к «шляхте»⁴. А в речи Рыкова руководители «заговора» были названы «мерзавцами-монархистами»⁵, то есть, как раз теми, кого прельщают «короны лучи».

Получается, что в финале стихотворения Маяковский, как он любил и умел это делать, зло поиграл словами: он напомнил якобы мечтавшим о реставрации монархии *шахтинцам* и их иностранным покровителям о той заброшенной *шахте*, в которую, как считалось, было спущено тело расстрелянного Николая II.

Если мы правы в своих предположениях, то выявленные газетные источники финала стихотворения «Император» позволяют по-новому взглянуть на соотношение чистовика и черновика этого стихотворения.

Как известно, в черновике, набрасывавшемся зимой 1928 года, Маяковский проявил по отношению к несчастному самодержцу почти небывалое для правоверного советского поэта великодушие. Он пробовал такие варианты:

Я вскину две моих пятерни
Я сразу вскину две пятерни
Что я голосую против
Я голосую против
Спросите руку твою протяни
казнить или нет человечьи дни
не встать мне на повороте
Живые так можно в зверинец их
Промежду гиеной и волком
И как не крошечен толк от живых
от мертвого меньше толку
Мы повернули истории бег
Старье навсегда провожайте
Коммунист и человек
Не может быть кровожаден⁶.

Однако в итоговой редакции ото всех этих милосердных строк поэт отказался, предпочтя им кровожадную концовку⁷.

Можно предположить, что прочтя речь Рыкова и другие материалы, связанные с шахтинским делом, он ради «высокой» цели служения родной Партии с привычной ловкостью превратил свое человеколюбивое стихотворение в людоедское.

Так или иначе, но когда летом того же года в стихотворении с характерным заглавием «Вредитель» Маяковский напрямую писал о шахтинцах, то вопрос, «казнить или нет человечьи дни», для него, кажется, не возникал:

Пускай
 статьи
 определяет суд.
Виновного
 хотя б
 возьмут мишенью тира...⁸

2.

Теперь перейдем к комментированию первой части «Императора».

Впрочем, она понятна почти без комментариев. Начинается стихотворение с упоминания об одном из «отмененных» самой историей новейшей России церковных праздников («то ли пасха, // то ли — // рождество»), чтобы дальше перейти к рассказу о визите в Москву «отмененного» самой историей августейшего семейства.

Грубое сравнение, использованное при портретировании царских дочерей («Перед ним, // как чурки, // четыре дочурки») используется, чтобы читатель вспомнил загодя оправдывающую большевиков-цареубийц по-

говорку: «Лес рубят, щепки летят» (чурки неизбежно должны быть расколоты). Сравним чуть выше в первой части «Императора»: «По Тверской // шпалерами // стоят рядовые»^{*} а также во второй части, но уже с уподоблением не людей деревьям, а деревьев — людям: «будто правит // кедров полком он».

В строках Маяковского:

И раззвонившие колокола
расплылись
в дамском писке:
Уррра!

слышится отзвук грибоедовского саркастического:

Кричали женщины: ура!
И в воздух чепчики бросали!⁹

Общий же тон первой части стихотворения напоминает сегодняшнему читателю о сатирической сценке из знаменитых «Стихов о советском паспорте», написанных через год после «Императора». Отыскивается и конкретная текстовая переключка: «Приставов // глазами // едят городовые» в нашем стихотворении; «Глазами // доброго дядю выев» в «Стихах о советском паспорте»¹⁰.

Как и в гимне советскому паспорту, в финале первой части «Императора» юмористическая интонация подкрашивается гневной: свита Николая II вольготно располагается «на спинах булыжных, // как на наших горбах». Вскорости

^{*} В садово-парковом искусстве шпалерами называют ряды подстриженных кустарников и деревьев, высаженные вдоль прямой линии, а также образуемые ими «зеленые галереи» и деревянные конструкции, поддерживающие стволы и ветви. Здесь и далее в статье курсив в цитатах везде мой. — О. Л.

бульжники (оружие пролетариата) пойдут в дело, «горбы» распрямятся, династия Романовых заодно со свитой будет сброшена с трудовых спин.

Октябрь
из шахт
на улицы ринул,
и...
разослала октябрьская ломка
к чертям
орлов Екатерины
и к богу —
Екатерины
потомка.

Так Маяковский обыгрывал присказку «послать к чертям» в стихотворении 1928 года «Екатеринбург — Свердловск»¹¹, используя при этом образы «шахт», гибели императора и романовских, государственных орлов (разговор о которых еще впереди).

3.

Документальная основа эпизода, описанного во второй части стихотворения «Император» такова: будучи в Свердловске в январе 1928 года, Маяковский попросил тогдашнего председателя местного областного Совета Анатолия Ивановича Парамонова о поездке на место захоронения Николая II. Просьба поэта была уважена — 28 января он вместе с Парамоновым на подводе лошадей, управляемой «исполкомовским кучером», отправился разыскивать тайную могилу. По одним сведениям — она была отыскана; по другим — «место захоронения императора в тот день так и не удалось показать Маяковскому»¹².

То есть несколько двусмысленной оказалась уже сама

ситуация, в которую попали Маяковский и его сопровождающие: нашли они место захоронения императора или нет, было, по-видимому, до конца непонятно и им самим.

Все же поэт решился и написал репортажное стихотворение, используя для этого довольно-таки сомнительный информационный повод¹³.

Однако из «репортажа» Маяковского очень трудно понять — как он сам относился к тому факту, что последний русский самодержец был казнен. Отказ от прямой оценки этого события во второй части особенно выразительно смотрится на фоне первой и третьей частей стихотворения (и черновика к третьей части), которые едва ли не для выставления «правильных» оценок и были написаны.

Можно, конечно, усмотреть почти прямую оценку всего произошедшего в заключительных строках второй части:

Лишь тучи
 флагами плавают,
да в тучах
 птичье вранье,
крикливое и одноглавое,
ругается воронье.

Эти строки отчетливо спроецированы на один из финальных микрофрагментов первой части:

свита
 за ним
 в орлах и в гербах...

Подразумевается же у Маяковского во второй части, как представляется, не романовский *двуглавый* орел, а очень похожий на него, но только *одноглавый* — с герба все той же Польши. В соответствии с давней традицией агитационной

поэзии и политических карикатур, имперский орел в стихотворении превращается в вóрона или в ворону на черном, пиратском (вместо красного, польского) флаге: «Лишь тучи // флагами плавают»¹⁴.

С другой стороны, вóроны, кружащие над могилой, — это давний поэтический топос, причем в строках из русской и мировой поэзии, в совокупности образующих этот топос, почти обязательно содержатся мотивы сочувствия к тому, кто покоится в могиле.

Еще меньше проясняют авторскую позицию многочисленные подтексты, которые отыскиваются во второй части «Императора».

Начнем с наиболее очевидной реминисценции, отмеченной еще В. А. Аругчевой. В своем давнем комментарии к стихотворению «Император» она указала, что строки:

у корня,
 под кедром,
 дорога,
а в ней —
 император зарыт.

«являются перефразировкой строк М. Ю. Лермонтова из стихотворения “Воздушный корабль” (1840):

На острове том есть могила,
А в ней император зарыт».¹⁵

Напомним, что следующие после процитированной Маяковским строки стихотворения «Воздушный корабль» (как и все это стихотворение) полны неприкрытого сочувствия к Наполеону и презрения к его врагам:

Зарыт он без почестей бранных
Врагами в сыпучий песок,
Лежит на нем камень тяжелый,
Чтоб встать он из гроба не мог.¹⁶

Казалось бы, лермонтовский подтекст свидетельствует о сочувственном отношении поэта к казненному царю. Но, во-первых, Маяковский в своем стихотворении иронически подменил романтический лермонтовский «воздушный корабль» весьма прозаическим «вороньем»¹⁷, а, во-вторых, скрытые цитаты из Лермонтова, абсолютно утерявшие смысловую связь с первоисточниками и выполняющие исключительно юмористическое, пародическое назначение, встречаются во многих стихотворениях Маяковского 1928 года, таких, например, как «Без руля и без ветрил» и «Лицо классового врага».

Прочитируем также открыто издевательские строки из октябрьской поэмы Маяковского «Хорошо!» (1927), показывающие в наполеоновской подсветке глубоко презираемого автором Керенского:

Забывши
и классы
и партии,
идет
на дежурную речь.
Глаза
у него
бонапартьи
и цвета
защитного
френч.¹⁸

Не слишком помогают выяснить, каким было подлинное отношение Маяковского к казни Николая II и выявленные В. Лукьяниным во второй части «Императора» реминисценции из «Капитанской дочки»¹⁹, функция которых, по-видимому, состояла в указании на давнюю традицию борьбы народа с династией Романовых.

Куда более интересной и многое потенциально объясняющей представляется нам явная переключка микрофрагмента из второй части «Императора» со строками из поэмы Александра Блока «Двенадцать».

У Маяковского:

Вселенную
 снегом заволокло.
Ни зги не видать —
 как на зло́.

У Блока:

Разыгралась чтой-то вьюга,
 Ой, вьюга́, ой, вьюга́!
Не видать совсем друг друга
 За четыре за шага!²⁰

Вспомним, что в седьмой главке «Хорошо!» весь смысл «Двенадцати» едва ли не сведен к символической фигуре Христа, появляющейся у Блока в финале:

Уставился Блок —
 и Блокова тень
глазеет,
 на стенке привстав...
Как будто
 оба
 ждут по воде
шагающего Христа.²¹

Вспомним для того, чтобы высказать самое рискованное и, возможно, даже сомнительное предположение во всей нашей комментаторской заметке: не служит ли в «Императоре» реминисценция из «Двенадцати» сигналом соотнесенности в сознании Маяковского мученической кончины Николая II с распятием Христа? Если это так, то и безрезультатные поиски могилы императора можно было бы осторожно сопоставить с соответствующим евангельским эпизодом: «Его нет здесь» (Матф. 28, 6).

В том, что мы не вовсе не правы, как представляется, убеждает образ «короны лучей» из третьей части «Императора», легко соотносимый с терновым венцом, особенно если вспомнить один из черновых вариантов строки Маяковского о короне:

Корону можно на лоб получить...²²

Корона вместе с шахтой оказывается почти изоморфной надписи «Царь Иудейский» на кресте: царским знакам на месте казни.

Глумливое же снижение высокой параллели «Николай II — Христос» можно обнаружить в первой, сатирической части «Императора», если посмотреть на нее под интересующим нас сейчас углом. Посещение царем Москвы под этим углом воспринимается как пародийный въезд в Иерусалим, а сигналом введения «христианской» темы служит, разумеется, прямое упоминание о Рождестве и Пасхе в зачине стихотворения²³.

Остается отметить, что параллель русский царь — Христос, как показали в своей классической работе Б. А. Успенский и В. М. Живов, была очень прочно вживлена даже не в сознание, а в подсознание россиян. Приводят исследователи и пример, связанный с визитом Николая II в Москву (для коронации 6 мая 1896 г.). В этот день в официальном

органе Синода «Церковном вестнике» говорилось: «Если не устами, то сердцем вся Москва, а за ней и вся Россия воскликала: Благословен Грядый во Имя Господне!». Еще позднее протоиерей Петр Миртов в своей проповеди на день коронации Николая II провозгласил: «Благословен грядый во имя Господне Царь и Самодержец Всероссийский»²⁴.

То есть мы вновь встречаемся с механизмом автоцензуры, уже описанным нами при разговоре о черновике и беловике третьей части стихотворения «Император». Первоначально — в своем сознании — Маяковский вольно или невольно уподобил мученика-царя мученику-Христу, но в процессе работы над стихотворением включился механизм автоцензуры, и поэт беспощадно высмеял у него же самого возникшие сакральные ассоциации.

Спустя два года этот принцип будет отрефлектирован самим поэтом в быстро ставших хрестоматийными строках предсмертной поэмы «Во весь голос»:

Но я
себя
смирал,
становясь
на горло
собственной песне²⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Благодарю О. Сокоренко за стимулирующие мысль споры, а Е. Лямину, А. Немзера и К. Осповата за важные дополнения и исправления.
2. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: в 13-ти тт. Т. 9. М., 1958. С. 27–30.

3. Об экономической контрреволюции в угольной промышленности // Правда. 1928. 10 марта. С. 1. Польский след, как известно, образовался в шахтинском деле потому, что один из ключевых фигурантов этого дела, горный инженер, сотрудник администрации «Донбассуголь» Николай Бояринов поддерживал дружеские связи с эмигрировавшим в Польшу бывшим директором-распорядителем Донецко-Грушевского акционерного общества Дворжанчиком.
4. Не забудем еще, что 7 июня 1927 года именно в Варшаве был убит большевик П. Л. Войков (один из организаторов расстрела царской семьи).
5. Речь тов. А. И. Рыкова на пленуме московского совета 9 марта 1928 года // Правда. 1928. 11 марта. С. 3.
6. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: в 13-ти тт. Т. 9. С. 444.
7. Очевидно, впрочем, что и в черновике намечались не слишком милосердные варианты гипотетической судьбы семьи Романовых: «Живые, так можно в зверинец их // Промежду гиеной и волком».
8. Там же. С. 157. Отметим, что в этом стихотворении Маяковский тоже связал шахтинцев с императором: «мы отдавали // им // последнее тепло, // жилища // отдавали, выловив, // чтоб на стене // орлом сиял диплом // им-ператорского училища» (Там же).
9. *Грибоедов А. С.* Горе от ума: Комедия в 4-х действиях, в стихах // *Грибоедов А. С.* Сочинения. М. — Л., Гослитиздат, 1959. С. 39. Это наблюдение сделано О. А. Сокоренко.
10. См.: *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: в 13-ти тт. Т. 10. М., 1958. С. 68.
11. Там же. Т. 9. С. 19–20. Сопоставление «Императора» с этим фрагментом стихотворения «Екатеринбург — Свердловск» впервые проделано в толковой статье: *Лукьянин В.* Маяковский «сам» и пять его свердловских дней // Урал. 2003. № 1. С. 202.
12. Оба свидетельства принадлежат А. И. Парамонову. Цитируем по: *Лукьянин В.* Маяковский «сам» и пять его свердловских дней. С. 204.

13. Понятно, что именно поездка с Пармоновым послужила главным импульсом к началу работы над «Императором».
14. Ср. в черновиках к стихотворению: «Лишь тучи штандартами плавают» (*Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13-ти тт. Т. 9. С. 444*). Возможно, Маяковский намекает в разбираемых строках и на любимое времяпрепровождение Николая II, многократно обыгранное в агитационной литературе — стрельбу по воронам.
15. *Арутчева В. А. Примечания // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13-ти тт. Т. 9. С. 544.*
16. *Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: в 5 тт. Т. 2. М. — Л., 1936. С. 78.*
17. Ср., особенно, в одном из черновых вариантов: «кружится вверху воронье» (*Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13-ти тт. Т. 9. С. 444*).
18. *Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13-ти тт. Т. 8. М., 1958. С. 240.*
19. *Лукьянин В. Маяковский «сам» и пять его свердловских дней. С. 205.*
20. *Блок А. А. Собрание сочинений: в 8-ми тт. Т. 3. М. — Л., 1960. С. 8.*
21. *Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13-ти тт. Т. 8. С. 266.*
22. Там же. Т. 9. С. 444.
23. Эта же тема заостренно-пародийно звучит в сатирическом стихотворении А. К. Толстого «Бунт в Ватикане», скрытую цитату из которого В. Лукьянин обнаружил в первой части «Императора». См.: *Лукьянин В. Маяковский «сам» и пять его свердловских дней. С. 204.*
24. Обе цитаты приводятся по: *Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 109.*
25. Из поэмы «Во весь голос». *Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13-ти тт. Т. 10. С. 280–281.*

ДЛЯ КОГО УМЕРЛА ВАЛЕНТИНА? О стихотворении Э. Багрицкого «Смерть пионерки»*

Это длинное стихотворение, написанное в апреле — августе 1932 года, неоднократно попадало в поле зрения критиков и литературоведов. Интерпретаторы советского времени ожидаемо видели в «Смерти пионерки» гимн «победе нового над старым»¹, в центре которого — «романтический образ бессмертной юности»². В постсоветскую эпоху прежняя интерпретация была не отменена, а лишь дополнена серией наблюдений разных исследователей, бивших в одну точку. Те, кто теперь писали о стихотворении, стремились показать, что Багрицкий в «Смерти пионерки» просто заменил прежнюю христианскую идеологию на новую советскую и создал своеобразное житие пионерки-атеистки.

Так, Т. В. Артемьева сопоставляет «Смерть пионерки» со стихотворением «Умиряющее дитя» (1810) А. С. Шишкова: «И в том и в другом» произведениях «умирающая девочка совершает некий Сакральный Жест, посрамляя этим недостаточную убежденность взрослых: “пионерка Валя” отвергает крест и отдает пионерский салют, а “малютка Лиза” совершает крестное знамение, упрекая мать в несовершенной вере. “Революционный” поэт Багрицкий и “консервативный”, даже “реакционный” (в оценках своих современников)

* Работа написана в соавторстве с М. И. Свердловым. Авторы статьи сердечно благодарят Р. Г. Лейбова за возможность прочитать его неопубликованную работу о «Смерти пионерки».

Шишков создают совершенно идентичные образы»³. Поэт Сергей Стратановский определяет стихотворение Багрицкого как «произведение о смысле смерти»⁴: «Валя даже ради матери не может изменить тому, во что она поверила. Она верующая; другое дело, что вера ее — темная»⁵. А Елена Михайлик прямо называет «Смерть пионерки» «житием» и пересказывает стихотворение следующим образом: «Благочестивой девице предлагают жизнь ценой отречения от веры, но она, укрепленная небесным видением, отвергает вражьи козни и умирает в истине, становясь частью воинства небесного»⁶.

Парадоксальным образом никто из интерпретаторов стихотворения не обращает внимания на чрезвычайно сильный прием, использованный автором, а, именно, на демонстративное отсутствие героической мотивировки Валиной смерти.

Странность авторской позиции в «Смерти пионерки» бросается в глаза при сопоставлении этого стихотворения с еще одним известным поэтическим произведением Багрицкого, его «Разговором с комсомольцем Н. Дементьевым» (1927). Здесь описывается гипотетическая гибель Багрицкого и Дементьева на будущей войне и, как и в «Смерти пионерки», возникает зловещий образ падальщика-ворона. Однако гибнут герои «Разговора» в бою с врагом («Я — военспецом, // Военкомом — вы», — обращается Багрицкий к Дементьеву), тогда как девочка (!) Валя в мирное время (!) умирает от скарлатины (!) в больнице⁷.

Еще яснее отсутствие героической мотивировки в «Смерти пионерки» выявляется при его кратком сопоставлении с другим знаменитым советским произведением начала 1930-х годов, в центр которого помещен гибнущий ребенок. Мы говорим о «Сказке про военную тайну, Маль-

чише-Кибальчише и его твердом слове» Аркадия Гайдара, выходявшей как отдельным изданием, так и в составе повести «Военная тайна». К обдумыванию этой повести Гайдар приступил в том самом августе 1932 года, которым датировано окончание работы над «Смертью пионерки». Целый ряд мотивов сказки знаменательно перекликается с соответствующими мотивами стихотворения Багрицкого.

И там, и там действия идеологически выдержанных «отрядов» сравниваются с грозой и молнией. В «Смерти пионерки» надвигающаяся на больницу буря уподобляется отрядам пионеров — союзников и соратников девочки. У Гайдара — зеркально по отношению к «Смерти пионерки» — отряды красноармейцев, спешащие на помощь мальчику, уподобляются буре: «... видели ли вы, ребята, бурю? Вот так же, как громы, загрели и боевые орудия. Так же, как молнии, засверкали огненные взрывы. Так же, как ветры, ворвались конные отряды, и так же, как тучи, пронесли красные знамена».

И у Багрицкого в «Смерти пионерки», и у Гайдара в «Мальчише-Кибальчише» в финале смерть маленького героя-протагониста сочетается с мотивом прохождения отряда пионеров и пионерского салюта.

Тем сильнее в глаза бросается решающая разница между двумя произведениями. У Гайдара Мальчиш-Кибальчиш, командующий армией мальчишей-малышей, вступает с войском Главного Буржуина в прямую конфронтацию, в бой, как Багрицкий и Дементьев в «Разговоре». Кибальчиша захватывают в плен, пытаются, убивают, а потом Красная Армия за него мстит. Ничего подобного в «Смерти пионерки» нет: умирающая девочка лишена возможности не только совершить героический поступок,

но и вообще участвовать в той жизни, что кипит за пределами больничной палаты. Однако ее смерть почему-то этой жизни нужна, и какие-то силы призывают ее умереть. *Так зачем же умирает пионерка Валя, для кого — кто добивается ее смерти как жертвы?*

Чтобы ответить на эти вопросы, стоит вчитаться в текст. В начале стихотворения, в трех его первых строфах, разворачивается мотив бессильного сочувствия: ни «умные врачи», ни «плачущая мать» девочке уже не помогут. С каждой строкой зачина мотив тревоги и сострадания («Валя, Валентина, / Что с тобой теперь?»; «Гладят бедный ежик / Стриженных волос») все более и более выхолащивается: в нем нет ни надежды, ни помощи, ни смысла. На три отчаянных анафорических «почему?» — ответа нет:

Воздух воспаленный,
Черная трава.
Почему от зноя
Ноет голова?
Почему теснится
В подъязычье стон?
Почему ресницы
Обдувает сон?

Вместо ответов на эти вопросы в четвертой строфе завязан конфликт, который в дальнейшем будет разворачиваться у одра и в сознании пионерки. Сталкиваются две силы: в больничной палате это мать с «постылыми словами» старого мира; за окном — стихия нового мира, грезящаяся девочке в грозовых тучах. Затверженное и привычное затухает в сетованиях и увещеваниях матери — в дошедшей до бормотанья крестьянской заплачке с едва различимым эхом

некрасовского трехстопного хоря («Кушай тюрю, Яша! / Молочка-то нет!» / — «Где ж коровка наша?» / — «Увели, мой свет»»)⁸. Так допеваётся, сходит на нет уже потерявшая надрывную силу «допотопная» песня о «долюшке». Однако старый мир все же пытается навязать умирающей былые ценности, одурманивая ее бубнящей хорейской скороговоркой, навязчивыми градациями и повторами. И если голос рода срывается в отчаянные, бессмысленные причитания («... Чтоб было приданое, / Крепкое, недраное, / Чтоб фата к лицу — / Как пойдешь к венцу!»), то вкрадчивый голос веры еще тянет к себе девочку, подсовывает ей крест как последний смысл:

Не противься ж, Валенька!
Он тебя не съест,
Золоченый, маленький,
Твой крестильный крест.

Антитеза этим уговорам — миф, врывающийся в больничное окно с грозой и громом в пятой — седьмой строфах стихотворения. Стоит матери только упомянуть о кресте, как девочке является небесное воинство — но не христианское (как в интерпретации некоторых из поздних истолкователей), а несомненно языческое. Поразительно мотивированное предсмертным бредом девочки неразличение небесной стихии и земного порядка: если, например, в гайдаровской сказке про Мальчиша-Кибальчиша параллелизм «воинская масса — буря» последовательно связан повторяющимися союзами («вот так же, как... так же»), то в восьми «грозовых» строфах затерялись всего лишь две сравнительных связки. В седьмой строфе речь еще идет о тучах и ливнях:

От морей ревучих
Пасмурной страны
Наплывают тучи,
Ливнями полны.

В восьмой–девятой строках обычные сравнения (с соответствующими союзами — «как» и «словно») уже вытесняются метафорически слитной образной массой. Пионерские ряды видятся не вдали, а вверху, а эпитет «густой» переброшен от привычных «туч» к «отрядам»:

Над больничным садом,
Вытянувшись в ряд,
За густым отрядом
Двигается отряд.
Молнии, как галстуки,
По ветру летят.

В дождевом сиянье
Облачных слоев
Словно очертанье
Тысячи голов.

Наконец, в десятой–двенадцатой строках сравнительные союзы и вовсе исчезают; «пионерское» и «небесно-грозовое» больше не уподобляются друг другу, а сливаются («... Блузы из сатина / В синьке грозовой»), параллелизм отброшен, метафора реализована. В небе теперь не тучи движутся, а пионерские отряды, мощь неба окончательно присвоена пионерией:

Рухнула плотина —
И выходят в бой

Блузы из сатина
В синьке грозовой.
Трубы. Трубы. Трубы.
Подымают вой.

Над больничным садом,
Над водой озер,
Двигутся отряды
На вечерний сбор.

Заслоняют свет они
(Даль черным-черна),
Пионеры Кунцева,
Пионеры Сетуни,
Пионеры фабрики Ногина.⁹

Так возникает впечатление, что пионерское воинство наступает не *как* буревая стихия — в видении девочки оно и *есть* буревая стихия. Энергия «тысячи» пионеров, слитых в единую силу, соприродна энергии грозы, имеет тот же источник и тот же ресурс. Нарастание этой энергии ощущается в нагнетании поэтических средств. Так, стих «Над больничным садом», начинающий восьмую строфу, подхватывается через пятнадцать строк — в зачине одиннадцатой, а в предшествующей ей десятой строфе трижды повторяется существительное «трубы». Кульминацией всего периода становится его завершающая строфа — с форсированием анафор, дактилических клаузул и патетическим прорывом за пределы четырехстопного хорей, требующим скандирования последнего слова: «Но-ги-на».

От строфы к строфе «грозовой» части все сильнее интонационный нажим: маршевый ритм становится экстагическим, описание переходит в подобие заклинания. Это особенно

странно ввиду невозможности чуда: каким бы мощным ни был порыв небесной пионерии, скарлатину уже не отворотить и девочку не спасти. Если пионеры-тучи движутся не только на общий «вечерний сбор», но и «выходят в бой», тем более остается непонятным, какое отношение этот «бой» за окном имеет к происходящему в больничной палате.

Но ведь именно рядом с умирающей сосредоточена враждебная пионерскому воинству сила. Обратим внимание: повторы строк «Над больничным садом...» симметричны рефрену из монологов матери: «Не противься ж, Валенька, / Он тебя не съест, / Золоченый, маленький, / Твой крестильный крест». Симметрия не случайна: «громовому» заклинанию противостоит скорбное моление, обновляющему волшебству — старый ритуал. В слабых материнских руках и «скудных словах» — сила таинства, еще не побежденная, умноженная упоминанием об интимной, личной вещи девочки, символически хранящей тепло ее тела — «крестильном кресте» Вали. Значит, бой ведется здесь и сейчас — между новым язычеством и христианством, магией пионерских перунов и магией креста. Мать силой креста пытается спасти душу девочки — грозовая пионерия бьется за что-то другое.

К пятнадцатой строфе исход борьбы еще не решен. Настойчивый голос веры еще может переломить ситуацию: девочка слишком слаба, мать слишком близка; молнии-галстуки сверкают где-то там, за окном, а крест протягивается девочке здесь, в больничной палате. И тогда настает время третьей силы — магического, страшного резерва: в решающий момент, перед самой смертью девочки, на помощь небесным отрядам приходят отряды из-под земли. Так соединяются две части магического действия: энергия жизни сходится с энергией смерти; три стихии (воздуха, воды и огня) — с могиль-

ным прахом, верх — с inferнальным низом, будущее — с жертвами прошлого.

С каждой строфой этого второго «видения», от пятнадцатой до двадцать первой, нарастает ощущение необычности поэтического сюжета, вплоть до оторопи и шока. Образы пятнадцатой–шестнадцатой строф еще могут быть восприняты в духе привычной красноармейской героики:

Пусть звучат постылые,
Скудные слова —
Не погибла молодость,
Молодость жива!

Нас водила молодость
В сабельный поход,
Нас бросала молодость
На кронштадтский лед.

Казалось бы, Багрицкий играет теми же мотивами, что и военная поэзия двадцатых годов — «голосом коллективной памяти» («мы», «нас») и «волей персонифицированной молодости», с соответствующими параллелизмами и повторами. Так, зов молодости, ведущий в бой, раздается у Владимира Луговского («Рассвет», 1926–1928: «Ты ли, юность, позвала, / Ты ли полюбила / Вспененные удила, / Боевую силу?»). А хор героического воспоминания звучит, например, уже в названии стихотворения Александра Прокофьева — «Мы» («Огонь, и воду, и медные трубы каждый из нас прошел» — 1930). Это местоимение скрепляет анафорой, скажем, «Игру» Михаила Светлова («Мы играли железом, / Мы кровью играли») и «Разговор по душам» того же Прокофьева (1930):

Нам крышей служило небо, как ворон, летела мгла,
Мы пили такую воду, которая камень жгла.

Мы шли от предгорий к морю — нам вся страна отдана,

Мы ели сухую воблу, какой не ел сатана!

Столь же характерна для двадцатых и отсылка к кровавому подавлению кронштадтского мятежа 1921 года как пределу героического самопожертвования. Одним только упоминанием Кронштадта Багрицкий одновременно задевает несколько устойчивых мотивов. Среди них — «ужасы войны», как в стихотворении Алексея Крайского «Кронштадт (рассказ курсанта)» (1927): «Заколыхался, зашатался лед. / Что было? — Тьма, вода и брызги / Снарядов рвущихся в клочки, / И клочья человеческого мяса, / И горы трупов подо льдом, и крик». Или — «закал воинского братства», как у Маяковского в стихотворении «Который из них?» (1929): «Товарищами / были они / по крови, / а не по штатам. / Под рванью шинели / прикончивши дни, / бурчали/ вдвоем / животом / одним / и дрались / вдвоем / под Кронштадтом».

Однако уже в семнадцатой строфе «Пионерки» знакомые вроде бы мотивы доходят до небывалого прежде парадокса:

Боевые лошади
Уносили нас,
На широкой площади
Убивали нас.

Мало того, что с этой строфы мы осознаем, кем произносятся торжественные слова о молодости, — хором мертвецов. Подобный ходом поэт только заостряет уже

опробованный в двадцатые годы образ «живого героя-мертвеца» — взять хотя бы «Песню» Светлова («Простреленным сердцем / Котовский стучит», 1927) или знаменитую балладу Николая Тихонова «Мы разучились нищим подавать...» («Пересчитай людей моей земли — / И сколько мертвых встанет в переключке», 1921)¹⁰. Но если соединить две идеи: с одной стороны, молодость ведет на смерть («Нас бросала молодость / На кронштадтский лед»; «На широкой площади / Убивали нас»); с другой стороны, молодость не умирает («Не погибла молодость, / Молодость жива»), — то получается, что «молодость жива» именно *благодаря* гибели молодых, жива их смертью. Уже здесь очевидно, что Багрицкий пошел в развитии героической темы дальше современников — в сумеречную область, в загадочное.

В восемнадцатой строфе тьма сгущается, и красноармейская героика решительно сдвигается в сферу готического ужаса:

Но в крови горячечной
Подымались мы,
Но глаза незрячие
Открывали мы.

Погибшим в русской гражданской лирике предоставлялось слово и прежде, в расчете на максимальный поучительный эффект (вспомним «Железную дорогу» Некрасова). Но здесь другое — подвиги и слава демонизируются, им навязываются неожиданные ассоциации с призраками и вампирами. Внезапное восстание трупов, кровавые мертвецы, пугающий взгляд «незрячих» глаз — и все это дано от первого лица и в актуальном прошедшем времени. Так пишут не о доблести,

а о бесовщине (для сравнения — в «Страшной мести» Гоголя: «Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи»).

Дальше — больше; следующая, девятнадцатая строфа поистине ошеломляет:

Возникай, содружество
Ворона с бойцом —
Укрепляйся, мужество,
Сталью и свинцом.

На фоне затверженной политической лексики и в соединении с банальной рифмой («содружество — мужество») — тем острее воспринимается страшный смысл этих строк. Искомое содружество должно возникнуть между бойцом как потенциальным мертвецом и тем, кто сначала является вестником его смерти, а затем будет клевать его труп. Мужество должно укрепляться «сталью и свинцом» — не как метонимией красноармейской атаки, а как метонимией красноармейской жертвы. При этом заклинательный императив строфы вовсе не взывает к воле воинов — он обращен к тайным связям, стихийным «симпатиям» жизни и смерти; пуля-убийца и ворон-падальщик — необходимые элементы разворачивающегося магического действия.

Магия чувствуется уже в первом слове строфы: «Возникай». Это ведь не констатация того, что случилось в революционном прошлом («Возникло содружество...»), а прямой приказ людям настоящего, да еще и отданный мертвецами («Возникай сейчас, в нынешнее, казалось бы, мирное время»). Если исходить из сюжетной логики всего стихотворения, то на место «бойца»-жертвы в любой момент может быть подставлен любой из пионеров (ведь неслучайно

они в десятой строфе тоже «выходят в бой»); сейчас же, в заклинании девятнадцатой строфы, — это пионерка Валя.

Двадцатая строфа стихотворения воздействует на сознание еще сильнее — в своей чудовищной обобщенности. Испуганный читатель убеждается, что ожидаемая смерть девочки — лишь начало грандиозного жертвоприношения, скрепляющего «содружество ворона с бойцом»¹¹, в это действие, как в воронку, вскоре будут втянуты «пионеры Кунцева, пионеры Сетуни, пионеры фабрики Ногина»:

Чтоб земля суровая
Кровью истекла,
Чтобы юность новая
Из костей взошла.

В первом двустишии здесь дано метонимическое условие, во втором — метафорическое следствие. Условие можно понять двояко, причем оба значения сливаются в единую «черную» формулу. Первое — должно умереть как можно больше людей, всю землю вспоить своей кровью; только тогда на этой земле взойдет новая юность. Второе — сама земля должна умереть, истечь кровью; только тогда она возродится в побегах новой жизни.

Неслучайно Багрицкий в беседе с деткорами «Пионерской правды» назвал свое стихотворение «сказкой»¹². Кровь, которой поливают кости, зарытые в землю, — этот магический рецепт перекликается именно с сюжетом русской народной сказки «Крошечка-Хаврошечка»: самоотверженная «коровушка» завещает девочке поливать водою ее «косточки», чтобы из них выросла прекрасная яблонька. Вот и мертвецы в своей песне призывают Валю, подобно «коровушке», добровольно принести свое тело в жертву

революционной стихии. «Дивный, новый мир» должен вырасти из этого мертвого тела, как и «из костей» погибших бойцов. Обновление жизни требует все новых смертей; его чудодейственный ресурс — та энергия, которая рождается из принесения девочкой Валею себя в жертву¹³.

В двадцать первой строфе, замыкающей колдовской круг «смерти-молодости», ужас разрешается радостным апофеозом и тем самым доводится до предела:

Чтобы в этом крохотном
Теле — навсегда
Пела наша молодость,
Как весной вода.

Эти строки находятся под напряжением обоюдострого парадокса. Дело не только в том, что концентрация в строфе жизнеутверждающих эмоций («навсегда», «пела», «молодость», «весна») вызвана как раз стремительно приближающейся смертью пионерки. Важнее другое — в лексике четверостишия переворачивается смысл христианской заупокойной службы: «навсегда» здесь без спасения души, «пела» — без отпевания, «молодость» — без воскресения, «весна» — без преображения. Ритуальное переворачивание сакрального довершено магической двусмысленностью: может показаться, что пионерка Валя должна умереть, чтобы обрести бессмертие («навсегда»), но в третьей строке оно отнято у девочки. И ее брэнное («крохотное») тело, и бессмертие ее души оказываются присвоены некой чародейской силой («чтобы <...> пела наша молодость»): тело должно стать волшебным сосудом, ретортой, перерождающей смерть в вечную энергию обновления. Вместе с тем, по формуле Багрицкого, телу пионерки Вали суждено попасть

в оборот языческих метаморфоз — смешаться с землей, слиться с лежащими в ней мертвецами, превратиться в питающий новые силы перегной и возродиться в безличной хтонической энергии.

К двадцать второй строфе все готово для самого обряда добровольного жертвоприношения. Начинается оно по сигналу «вьющегося знамени» — с ритуального обращения к жертве:

Валя, Валентина,
Видишь — на юру
Базовое знамя
Вьется по шнуру.

Вновь, через двадцать строф, звучит: «Валя, Валентина...», но как далек этот призыв к должной смерти от прежнего голоса сострадания. Теперь обращение по имени есть часть обряда; далее, в двадцать третьей строфе, жреческий голос будет подхвачен голосом языческой стихии:

Красное полотнище
Вьется над бугром.
«Валя, будь готова!» —
Восклицает гром.

Устанавливается вертикаль, связывающая подземный мир (голос мертвецов), приподнятый над землей символ («полотнище» «над бугром») и небесную волю («гром»). Значит, олимпийский верх и стигийский низ соединены, и пора раздаться решающему возгласу божественного грома: «Валя, будь готова!» К чему должна быть готова Валя? К превращению своей «бессмысленной» смерти от скарлатины в добровольную и ритуальную смерть¹⁴. Что пионерка должна

сделать для этого? Совершить триединый символический жест.

В следующих строфах (двадцать четвертой и двадцать пятой) даны контрастные описания такого жеста — это ритуальный пионерский салют как ответ на призыв грома:

В прозелень лужайки
Капли как польют!
Валя в синей майке
Отдает салют.

Тихо подымается,
Призрачно-легка,
Над больничной койкой
Детская рука.

Эти восемь строк построены на антитезе. Сначала читателю может показаться, что «гром» призывает Валю восстать из мертвых — «быть готовой» к новой жизни. В двадцать четвертой строфе пионерка показана на общем плане, зримо и ярко — синим на фоне зеленого, с ударной интонацией и каскадом оптимистических аллитераций-ассонансов («Капли как польют»). Стремительный параллелизм сливает девочку с полной живой энергией стихией: если в десятой строфе синий цвет тучи («в синьке грозовой») скрыто уподоблялся цвету пионерской формы («блузы из сатина»), то теперь «синяя майка» скрыто уподоблена синеве в тучах.

Но крупный план двадцать пятой строфы разительно контрастирует с общим планом двадцать четвертой — и становится ясно: «гром» призывает Валю «быть готовой» к жертвенной смерти. Показанная вблизи пионерка предстает здесь бледным видением («тихо», «призрачно-легка»),

темп описания резко замедляется (единственное действие-глагол в первой строке и дополнение к нему в четвертой). Так Багрицкий концентрирует внимание на парадоксальной подоплеке ритуала: от медленного, трудного, прослеженного от строки к строке движения Валиной руки зависит динамика «молодости» и стихий. Успеет умирающая, почти обездвиженная пионерка на койке отдать салют — и родится новая энергия, сила тысяч Валь. Значит, жест пионерки знаменует присягу языческой стихии, питающей энергию масс.

Автор неслучайно расширил следующую, двадцать шестую строфу до восьми строк — именно тут обрядовое действие достигает своей кульминации:

«Я всегда готова!» —
Слышится окрест.
На плетёный коврик
Упадает крест.
И потом бессильная
Валится рука
В пухлые подушки,
В мякоть тюфяка.

Цель сакрального ответа: «Я всегда готова!» — не в героическом принесении жизни, а в символическом принесении смерти на жертвенный алтарь. Для того, чтобы *просто* смерть стала смертью *ради* мировой революции, необходимо словесно подтвердить свою готовность к жертвенному акту. Стоит обратить особое внимание на наречие «окрест», которое в словарях помечают как «поэтическое» и «книжное». Оно не только придает разворачивающемуся действию особую торжественность и размыкает ограниченное пространство больничной палаты, но и этимологической

рифмой воздействует на двойную силу крестильного креста¹⁵, затягивая его в магический круг уничтожения. Так пионерский девиз становится заклинанием, направленным против креста. Возвышенный архаизм «упадает» придает предсмертному поступку Вали значение решающего ритуального действия: перед последним вздохом девочка успела своей волей отказаться от всякой надежды на спасение души и вечную жизнь. Надо именно рукой умирающего ребенка отвергнуть христианский символ, чтобы эта смерть стала ресурсом магического преобразования мира¹⁶.

Все образы последующих строф возвещают, что ритуальная жертва принята и магия состоялась. Сначала (в двадцать седьмой строфе) проясняется небо и появляется солнце. На смену «синьке грозовой» приходит «синее тепло»:

А в больничных окнах
Синее тепло,
От большого солнца
В комнате светло.

Затем (в двадцать восьмой и двадцать девятой строфах), по контрасту с горем матери, начинают весело петь птицы. В двух этих и в предыдущей строфе крупными мазками («синее тепло», «большое солнце») написана пионерская пастораль, отбирающая у старого мира его волшебные слова («благодать») и обращающая их в новое язычество:

И, припав к постели,
Изнывает мать.

За оградой пеночкам
Нынче благодать.

Любопытно, что только здесь, с появлением поющей пеночки, вполне проясняется смысл эпитафии к стихотворению, радостного и демонстративно не связанного со смертью пионерки:

Грозою освеженный,
Подрагивает лист.
Ах, пеночки зеленой
Двухоборотный свист!

Песня пеночки магически вдохновлена смертью Вали и именно в силу этой смерти воспринимается особенно радостно.

Наконец, в финале стихотворения (тридцатой — тридцать пятой строках), после констатации Валиной смерти («Вот и всё!»), пастораль разрешается радостной песней. Ощущение перелома достигается в том числе и графическими средствами. Полустишие «Вот и всё!» вынесено в отдельную строку-строфу и, соответственно, оставлено без рифмы; особенно длинная пауза после этой обрубленной строки обозначена строфическим пробелом — своего рода указанием на траурное молчание. Зато в последующих строках-двустихиях слово «песня» четыре раза поставлено в позицию рифменного повтора — тем мощнее, с каждой строфой, разгоняется интонация песенного прорыва:

Вот и всё!

Но песня
Не согласна ждать.

Возникает песня
В болтовне ребят.

Подымает песню
На голос отряд.

И выходит песня
С топотом шагов

В мир, открытый настежь
Бешенству ветров.

Так сбывается последнее заклинание призрачного хора (двадцать первая строфа): из смерти девочки («Чтобы в этом крохотном / Теле — навсегда...») действительно рождается песня («...Пела наша молодость, / Как весной вода») — ритуальная смерть девочки высвободила песенный преобразующий поток. Мощная коллективная энергия песни нарастает, распространяется («болтовня» — «голос» — «топот»), в последней же строфе обретает планетарное значение («...мир, открытый настежь...») — в слышании и борьбе с «бешенством ветров».

Стихотворение прочитано, но в нем по-прежнему далеко не все ясно. За подсказками стоит обратиться к вариантам «Смерти пионерки», отброшенным автором. Во-первых, в них гораздо подробнее развернута психология Валиного бреда, отчетливее голос утешения и увещевания:

А из тьмы охотник —
Хлоп! Хлоп! Хлоп!
Вылетает заяц —
Топ! Топ! Топ!

Кто это захопал —
Ставень или град,
Иль тебя встречает
Топотом отряд?

Не волнуйся, Валя —
Это одурь сна...
В комнате прохладно,
Солнце... тишина...¹⁷

Из этих строк складывается впечатление, что первоначально Багрицкий собирался построить «Смерть пионерки» чуть ли не по модели знаменитого стихотворения Федора Миллера про «зайчика», который «вышел погулять», причем без его щадящих маленького читателя фольклорных доделок («Привезли его в больницу, / Отказался он лечиться. / Привезли его домой. / Оказался он живой»).

Во-вторых, финальная версия «Смерти пионерки» переворачивает соотношение героев-красноармейцев и мифологизированной «молодости», намеченное в черновых вариантах. В окончательной редакции активна именно стихия «молодости», а воины лишь подчиняются ее приказам. В подготовительном блокноте эта стихия, напротив, ведома бойцами. Итоговому варианту, в котором активные действия совершают только мертвецы («Но в крови горячечной / Подымались мы...»), предшествовали попытки повернуть тему иначе и представить героев-красноармейцев жизнеутверждающе активными и даже человечными:

Мы водили молодость
В сабельный поход,
Мы бросали молодость
На кронштадтский лед —

Над письмом рыдали мы
Ночью при свече,
У ворот прощались мы,
Плача на плече...¹⁸

В-третьих, в рабочих блокнотах Багрицкого разрабатывался другой план концовки, в котором акцент ритуального действия был перенесен с момента предсмертной агонии на момент посмертной кремации:

Пламя подымается ясней зари,
Тело пионерки, гори, гори!¹⁹

Следующие за этими строки черновика поражают отношением к Вале не как к еще недавно живой, а теперь умершей девочке, но как к жертвенному телу, предназначенному для ритуального сожжения и возрождения энергии «молодости». Даже живую Валу поэт описывает здесь именно как тело или, точнее говоря, как частичку коллективного пионерского тела, используя не женский, а средний род:

Неужели этой еще весной
Топало ногами, впивало зной,
Делало гимнастику и шло в отряд,
Слушало, как трубы вдали горнят...²⁰

Благодаря сличению версий обнажается принцип отбора: Багрицкий последовательно убирает психологические мотивировки и сюжетные связки, отказывается от детализации образов и действия, опускает очевидные ходы или заменяет их загадочными и странными. При сопоставлении итогового текста с вариантами хорошо видно, что поэт прячет и почему. Какой же образ скрывается тщательней всего — все время отодвигается в тень, в облако умолчания, в загадку? Само поэтическое «я»²¹.

В рабочем блокноте линия поэта-рассказчика дана гораздо прямее, а его роль по отношению к Вале и пионерам сюжетно определена. Он предстает здесь в обличье пионер-

ского вожатого, рассказывающего ребятам о героическом прошлом, собирающего отряды, руководящего обрядовыми действиями:

Не моя ли молодость
Начала игру,
Не моя ли [рубашка] форменка
Плещет на ветру,
И не я ль вожатый
В переключке труб.
... ..
Слушайте команду!
Горнисты,
в ряд!
В боевом порядке иди, отряд!..
Эту вот гончарную урну
твою
Мы словно зная
Подыдем в бою...²²

Ничего этого в тексте «Пионерки» не осталось: все следы «я» тщательно вымараны, личному голосу поставлена заглушка. Однако результатом этой системы умолчаний становится не отсутствие в тексте поэта-рассказчика, а его двусмысленная маскировка: местоимения «я» мы не найдем здесь нигде — влияние же, воля «я» угадывается или мерещится везде. Опущение авторских риторических связок и синтаксических вешек на стыках периодов и частей стихотворения, при смене точек зрения и голосов в речи поэта-рассказчика, вынуждает читателя постоянно задаваться вопросами: кто это видит? — кто говорит? — под чьим влиянием?

Уже в середине второй строфы происходит внешне почти незаметный и все же по-настоящему значительный

сдвиг. После слов: «Воздух воспаленный...» — описание извне сменяется описанием изнутри; поэт-рассказчик как бы проникает в сознание умирающей; начинает чувствовать ее нёбом и лбом. Дальнейшее чтение убеждает: это смещение — не частный прием, а тактический ход. Отказавшись от бесполезной борьбы за жизнь девочки, говорящий именно так, посредством поэтической эмпатии, готовится к борьбе за ее смерть. В последующих строфах, пока Валя еще дышит, он видит ее глазами и слышит ее ушами. При этом умирающая девочка вряд ли в состоянии воспринимать пионерскую массу с такой обобщающей четкостью, как, например, в двенадцатой строфе: «Пионеры Кунцева, / Пионеры Сетуни, / Пионеры фабрики Ногина». Возникает сомнение: только ли поэт-рассказчик видит глазами пионерки или еще и переводит увиденное на язык мифа, или, может быть, направляет этот взгляд? Только ли передает восприятие героини или влияет на нее?

Далее: когда в шестнадцатой строфе вступает хор мертвых красноармейцев — как соотносится с ними голос самого поэта? Он один из них и говорит «мы» с ними или за них? Может быть, другое: он только слышит голоса и передает их? Поэт вызвал их или они явились сами? Это привидения или галлюцинаторные образы?

Затем, в момент агонии, с двадцать второй строфы — кто побуждает Валу к совершению ритуальных жестов, только ли гром? Кто обращается к ней: «Валя, Валентина...»?

Наконец, в финальных строфах — кто подает знак начать песню, кто ее ведет?

Эти сомнения не разрешаются в тексте, но тем сильнее ощущение всеприсутствия поэта. Если применить к итоговому тексту «Смерти пионерки» ключ, «забытый»

в черновых вариантах стихотворения, то можно назвать поэта-рассказчика тайным «вожатым» — тем, кто ведет отряды, «начинает игру», изменяет мир. Обезличенный поэт-«вожатый», незаметный, растворенный в событийном и образном материале, исподволь определяет сами события и образы. От взгляда магического «вожатого» не может укрыться ни одна мелочь, он открывает пути в неведомое, прослеживает скрытые связи. Слово поэта проникает в душу, в мозг каждого — чтобы вести массы. Он вездесущий посредник, трикстер, связывающий в магическую цепь низ и верх, прошлое и будущее, жизнь и смерть. Заменяем «вожатого» на «жреца», «игру» на «ритуал» — и получаем предварительные ответы на заданные в начале статьи вопросы.

Для кого и зачем умирает Валя, мы уже сказали: для будущих поколений («молодости», «пионеров»), для обновления великого энергетического ресурса и магического обновения жизни. Теперь же можно ответить и на последний вопрос — кто добивается превращения ее смерти в жертву, жертвы — в миф? Сам поэт: он готовит Валью к совершению обряда, он берет на себя роль жреца, ведущего ритуальное действие, он созывает отряды отпраздновать жертву торжественной песней²⁴. Недаром Исаак Бабель назвал Багрицкого «мудрым человеком, соединившим в себе комсомольца с Бен-Акибой»²⁴, законоучителем I–II веков, — в этих словах угадывается указание на совмещение политического служения («комсомолец») с высшей духовной (поэтической) властью²⁵.

Итак, знаменитая «Смерть пионерки» Багрицкого, вопреки советской традиции, не вмещается в штамп «победы нового над старым» и, вопреки постсоветским интерпретациям, не перелицовывает христианскую идеологию на совет-

ский лад. Задача стихотворения гораздо амбициознее — дать проект новой языческой мифологии, магически преобразовать систему советских (в частности, пионерских) ритуалов²⁶ и предложить себя, поэта-«вожатого», в качестве жреца и мистагога.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Максимов В.* Литературное Кунцево // Сталинское слово. 1954. 28 февраля.
2. *Коваленко С.* Предисловие // *Багрицкий Э.* Стихотворения и поэмы / Сост. Е. П. Любаревой и С. А. Коваленко; подг. текста и прим. С. А. Коваленко. М. —Л., 1964. С. 44.
3. *Артёмьева Т.* Загадка русской души, или Нужна ли нам вечная игла для примуса? // *Фигуры Танатоса, Искусство умирания.* Вып. 4. СПб., 1998. С. 71.
4. *Стратановский С.* Возвращаясь к Багрицкому // *Звезда.* 2007. № 2. С. 203.
5. Там же.
6. *Михайлик Е.* Карась глазами рыбоведа // *Новое литературное обозрение.* № 87. 2007. С. 106.
7. Как известно, обращение к мотиву смерти от болезни связано с жизненной ситуацией самого Багрицкого, с его тяжелой астмой и туберкулезом. См. стихотворение «ТВС» (1929), в котором призрак умершего от туберкулеза Дзержинского вызывает к поэту: «Да будет почетной участь твоя — / Умри побеждая, как умер я».
8. О семантическом ореоле трехстопного хороя в «Смерти пионерки» (без указания на «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова) см.: *Ронен О.* ХЗ ДМДМ // *Ронен О.* Шрам. Вторая книга из города Энн. СПб., 2007. С. 106–123.
9. О пионерском движении и его осмыслении в литературе 1920-х — 1930-х гг. см.: *Келли К.* Товарищ Павлик: Взлет и падение советского мальчика-героя. М., 2009.

10. См. также стихотворение Бориса Лапина «О, поле, поле (Песня английского солдата»: «Солдат, учись свой труп носить, / Учись дышать в петле...»; «...Восстанут эти мертвецы, / А нас покосит меч».
11. О жертвенности как основополагающем понятии сталинской культуры см.: *Кларк К.* Советский роман. История как ритуал. Екатеринбург, 2002.
12. См.: *Багрицкий Э.* Стихотворения и поэмы (Новая библиотека поэта. Малая серия)/ Сост. Г. А. Морева, послесловие М. Д. Шраера. СПб., 2000. С. 289.
13. Об энергетической природе сакрального см.: *Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М., 2014; например: «...сакральное мыслится как особая сверхъестественная или же социальная по своему происхождению сила, подобная энергии тепла и электричества и способная наполнять тела или иные места и объекты» — С. 65).
14. О Вале как о добровольной жертве см.: *Кацис Л.* Смерть карасика (о датировке стихотворения Н. Олейникова) // Солнечное сплетение. 2000. № 12–13.
15. Характерно, что слово «окрест» вызывает не только возвышенно-поэтические, но и прямо церковно-книжные ассоциации. См. пример в словаре Даля: «Окрест боящихся Бога Ангел Господень ополчается».
16. Ср. у Дж. Дж. Фрэзера: «...Жертвы <...> имели своей целью <...> физически обновить запас <...> тепла, света и движения» (*Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1980. С. 94–95).
17. *Багрицкий Э.* Стихотворения и поэмы. М. —Л., 1964. С. 499.
18. Там же. С. 503.
19. Там же. С. 504.
20. Там же.
21. Еще одна функция сочиненного самим Багрицким эпиграфа к «Пионерке» — указать на скрытое присутствие поэта в ритуале. Ср. с фрагментом из воспоминаний Михаила Зенке-

вича о клетках с певчими птицами в кунцевском доме автора «Смерти пионерки»: «Тут был и черный дрозд, взлетевший потом, как ворон Эдгара По, на явор кривобокий в эпитафии “Последней ночи”, и подмосковный зяблик, “предвестник утренней чистоты”, и зеленая пеночка, оплакавшая своим двухоборотным свистом пионерку Валю» (*Зенкевич М.* В углу за аквариумами // Эдуард Багрицкий. Альманах/ под ред. В. Нарбута, М., 1936. С. 299). Пеночка, таким образом, становится эмблемой вездесущего поэта.

22. *Багрицкий Э.* Стихотворения и поэмы. С. 504.
23. В черновиках к стихотворению образ поэта/вожатого/жреца дан прямо — он руководит обрядом кремации Валиного тела: «Слушайте команду! / Горнисты, / в ряд! / В боевом порядке иди, отряд!.. / Эту вот гончарную урну / Твою / Мы словно знамя / Подыдем в бою...» (*Багрицкий Э.* Стихотворения и поэмы. М. — Л., 1964. С. 504).
24. *Бабель И.* Багрицкий // Эдуард Багрицкий. Альманах. С. 160.
25. Ср.: «Сакральный мир — это мир власти» (*Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное. С. 62).
26. См. свидетельство *И. Рахтанова*: «Незадолго до смерти Багрицкий часто спрашивал меня о пионерах. Я рассказал ему обо всем, что видел в лагерях. Он радовался пионерскому ритуалу, — подъем флага, линейка, фанфара — все, что есть в лагере от армии, нравилось Багрицкому» (*Рахтанов И.* Рассказ по памяти // Эдуард Багрицкий. Альманах. С. 309).

К ТЕМЕ: ТЫНЯНОВ И МЕРЕЖКОВСКИЙ¹

В 1924 году Юрий Николаевич Тынянов с упреком писал о Борисе Пильняке: «...в истории у Пильняка плохие источники — например, ни в коем случае нельзя считать авторитетом исторической науки Мережковского, а в “Kneeb Piter Kommondor” Пильняк его пересказывает»².

Три года спустя Михаил Михайлович Бахтин поделился со своей ученицей Р. М. Миркиной впечатлениями о недавно вышедшем романе самого Тынянова: «“Кюхля” носит тот же характер, что и трилогия Мережковского: это собрание материалов по схеме. Но если у Мережковского серьезные материалы, то у Тынянова и материалы плохие и схема плохая»³.

Цель нижеследующей заметки — показать, что активное отталкивание Тынянова-романиста от «схем» Мережковского и усвоение Тыняновым-романистом базовых элементов этих «схем» непротиворечиво соотносятся друг с другом в рамках тыняновской концепции литературной эволюции.

В первую очередь, отдадим должное бахтинской наблюдательности: следы соревнования с Мережковским и в разной степени успешных попыток преодолеть его влияние, действительно отыскиваются в любом художественном произведении Тынянова. Для большей наглядности кратко сопоставим здесь тыняновскую «Смерть Вазир-Мухтара» и «Александра I» Мережковского.

Их сходство и их полемическое различие, исподволь культивируемое Тыняновым, кажется очевидным как в целом, так

и в мелких деталях. Начать можно было бы с того, что второй романист как бы подхватывает первого. Мережковский эффектно обрывает «Александра I» накануне 14 декабря 1825 года — Тынянов берет старт после этого дня. Само событие, ключевое для обоих романов, остается за кадром, но нити, в две стороны протянувшиеся от этого события, составляют основу повествовательной ткани произведений Тынянова и Мережковского.

Героя своего романа, князя Валерьяна Голицына, Мережковский, у которого персонажи всегда отчасти дублируют и отражают друг друга, сделал двойником Грибоедова. Вот Голицын, увиденный глазами романного Александра Одоевского: «...сходство с Грибоедовым <...> в этой... недоброй усмешке давно заметил он в Голицыне и оно не нравилось ему» (Ч. 3, гл. 3). А вот из дневника самого романного Голицына: «Сочинитель Грибоедов живет у Одоевского. Они — друзья. А я не люблю Грибоедова. Иные — ножом, иные — пулей, иные — петлей, а он смехом себя убивает. Я, говорят на него похож. Не дай Бог. Неужели и у меня такой же смех — точно мертвые кости из мешка сыплются? <...> Может быть, я не люблю его, потому что себя не люблю, боюсь его, как двойника своего» («Записки князя Валерьяна Михайловича Голицына», Ч. 3, гл. 6). Герой романа Тынянова — это уже не только реальный Грибоедов, но и в какой-то степени — двойник вымышленного князя Голицына из «Александра I». Показать, что Мережковский схематизировал и обезличил сложный характер Грибоедова — это, как представляется, входило в художественный замысел «Смерти Вазир-Мухтара».

Обоих беллетристов отличало пристрастие к анекдоту, к нелепым пророчествам, к словечкам эпохи — к детали, при-

чудливо выламывающейся из обычного порядка вещей. С известной долей осторожности, поэтику обоих романистов можно было бы назвать *поэтикой кунсткамеры*. Чтобы продемонстрировать отчетливое сходство между Мережковским и Тыняновым в этом отношении, достаточно будет процитировать здесь знаменитые зачины «Александра I» и «Смерти Вазир-Мухтара». «Очки погубили карьеру князя Валерьяна Михайловича Голицына» («Александр I»); «На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой» («Смерть Вазир-Мухтара»). Отсутствие прямых мотивных переключек между двумя приведенными фрагментами лишь оттеняет, на наш взгляд, сходство материала и сходство приема, с помощью которого этот материал подается: мелкая, анекдотическая, но цепляющая внимание деталь («очки» у Мережковского, «прыгающая походка» у Тынянова) и там и там соседствует с масштабным катастрофическим событием (крушение карьеры главного героя у Мережковского; крушение эпохи 20-х годов у Тынянова)⁴.

Весьма симптоматичным, впрочем, представляется то обстоятельство, что в целом ряде случаев Мережковский и Тынянов используют для построения своих романов не просто типологически сходный, а общий — один и тот же материал. Конечно, было бы смешно утверждать, что «Александр I» послужил для автора «Смерти Вазир-Мухтара» главным источником сведений о грибоедовском времени⁵. Речь, на наш взгляд, должна идти о сознательном использовании младшим романистом тех же фактов, которые интерпретировал в своих книгах старший.

Так, и Мережковский (ч. 3, гл. 6), и Тынянов (вступление к роману) цитируют словцо Грибоедова о тайном обществе

в России как о «сотне прапорщиков». И Мережковский (ч. 3, гл. 3), и Тынянов (гл. 5, 22–23) рассказывают историю дуэли между Шереметевым и Завадовским из-за танцовщицы Истоминой и приводят реплику одного из секундантов, гусара Каверина: «Вот тебе, Вася, и репка!» Весьма сходно изображают романисты Ивана Андреевича Крылова: «На своем обычном месте <...> сидит баснописец Крылов <...> лицо жирное, белое, расплзшееся, как опара в квашне» (Мережковский, Ч. 1, гл. 2) — «На почетном месте сидел Крылов, раздувшийся, бледный и отечный» (Тынянов, гл. 2, 34). А также Греча и Булгарина [«Грибоедов называет Булгарина своим Калибаном» (Мережковский)]: «— У тебя журнал, сплетни, хорошая жизнь, Калибан Венедиктович» (Тынянов)], не забывая упомянуть о болгаринской полуводевильной Ганта — «не то теще, не то жениной тетке».

Если мы уже перешли к деталям, перечислим здесь еще некоторые мотивные переключки между «Александром I» и «Смертью Вазир-Мухтара». Стоит, наверное, сразу же отметить, что отсылками к роману Мережковского густо насыщены именно первые страницы романа Тынянова, из чего можно сделать вывод о скрытой полемике с Мережковским как о сознательной тыняновской тактике. К середине романа дух соревнования с автором «Александра I» из «Смерти Вазир-Мухтара» почти выветривается — необходимость решать собственную творческую задачу перевесила изначальную установку.

Тыняновская характеристика декабриста Лунина — «Он не был легкомыслен <...> — он был *легок*»* (вступление к роману) противостоит доминирующему свойству личности того же Лунина, как оно изображено Мережковским:

* Здесь и далее курсив в цитатах везде мой — О. Л.

«...В слишком упорном взоре — что-то *тяжелое* <...> Он смотрел на него своим *тяжелым*, ласковым взором, и никогда еще Голицын не чувствовал так очарование этого взора» (Ч. 5, гл. 4)⁶. Тыняновский коллективный портрет людей 20-х годов — «...у них был такой “масонский знак”, взгляд такой и в особенности усмешка, которой другие не понимали. *Усмешка почти детская*» (вступление к роману)⁷ — восходит к многочисленным сходным индивидуальным портретам людей 20-х годов из романа Мережковского: «— Русские дети взяли Париж, освободили Европу, — даст Бог, освободят и Россию! — восторженно *улыбнулся Рылеев и сделался еще больше похож на маленького мальчика*» (ч. 2, гл. 1); «...*улыбнулся Пестель неожиданной, простодушной улыбкой, от которой лицо его вдруг изменилось, помолодело и похорошело*» (ч. 2, гл. 3); Пестель «налил воды в стакан, насыпал порошок и, прежде чем выпить, *улыбнулся детски беспомощно*» (ч. 5, гл. 5). А тыняновское сравнение «Как затравленный унылый зверь, Грибоедов смотрел на свое черное платье» (гл. 1, 1) вызывает в памяти целую вереницу аналогичных сравнений из романа Мережковского, в котором они оправданы тем, что «Александр I» входит в трилогию «Царство Зверя» о русских императорах и заговорщиках.

К этим примерам можно еще прибавить тыняновское уподобление Николая I женщине, перекликающееся со сравнением «Александр I — женщина» из романа Мережковского [«Он привык, как женщина, много думать о том, что о нем говорят и что думают, и поэтому обращение его было не мужское» (Тынянов) — «Что если вспомнят слова Наполеона: “Александр тонок, как булавка, остер, как бритва, фальшив, как пена морская; если бы надеть на него женское платье, то вышла бы прехитрая женщина”» (Мережковский)].

Тыняновское описание поведения Паскевича: «Он был занят недоверием к окружающим. Он все высматривал не смеются ли над ним» (гл. 5, 10) варьирует соответствующий фрагмент романа Мережковского об Александре I [«Подозрительность его доходила до умоисступления, — рассказывала впоследствии Марья Антоновна Нарышкина: — достаточно ему было услышать смех на улице и увидеть улыбку на лице одного из придворных, чтобы вообразить, что над ним смеются» (ч. 4, гл. 3)].

Возвращаясь теперь к началу нашей заметки, позволим себе сделать следующее предположение: расплывчато говоря своей молодой слушательнице о «серьезных» материалах Мережковского и о «плохих материалах и плохой схеме» Тынянова, Бахтин подразумевал, в первую очередь, метафизическую составляющую романов Мережковского и демонстративное отсутствие таковой у автора «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара».

Неудивительно поэтому, что противопоставление «плохих» и «хороших» схем отсутствует в горестном и жестком высказывании Лидии Яковлевны Гинзбург, которой метафизические устремления Мережковского совершенно не грели душу, как они грели душу Бахтину, но которой был дорог Тынянов — филолог и учитель в науке: «Недавно я заходила к Тынянову по делу; он прочитал мне несколько отрывков из еще не изданной части романа <“Смерть Вазир-Мухтара” — О. Л.> <...> Он с восторгом говорил мне о том, что всех охаял: ни одного порядочного героя, все ошельмованы. “Каково снижение?” — спрашивал он с веселостью изобретателя. И этот человек, литературовед почти гениальный, не понимает, что он показывает публике давно заплесневелый фокус, которому название (обратное общее место) придум-

мал еще И. С. Тургенев. Достаточно посмотреть в Мережковского с его бестолковыми прапорщиками декабристами (в «Ал. I»), обжорливым и льстивым Крыловым, хитрым Жуковским и проч.»⁸.

Здесь важно, что уничижительную параллель между «Смертью Вазир-Мухтара» и «Александром I» провел не сам Тынянов, а Лидия Гинзбург, и провела она эту параллель задним числом. Автор «Кюхли» и «Вазир-Мухтара» воспринимал жанр символистского историсофского романа а la Мережковский как глубоко периферийный для отечественной литературной ситуации конца 1920-х — начала 1930-х гг. «Ахматова говорит, что Мережковский был бульварный писатель» — такова типичная оценка прозы Мережковского из 1931 года⁹.

Почти не рискуя ошибиться, можно предположить, что тыняновское «снижение» должно было стать одним из тех конструктивных приемов, которые привели бы к «смещению системы» (в терминах Тынянова-филолога)¹⁰ и возвращению исторического романа нового типа в центр этой системы, превращению его в «литературный факт». Тынянова в данном случае правомерно было бы сравнить с конан-дойловским Шерлоком Холмсом, который пытается в одном из рассказов совершить благородное преступление, пользуясь, как отмычкой, своим предшествующим сыщицким опытом.

Парадоксальным образом, выразительные «снижения» Мережковского-романиста, бросавшиеся в глаза Лидии Гинзбург, Тыняновым, как близким современником, замечены не были, поскольку оказались начисто заслонены мистикой автора «Александра I». Сравним с оценкой творчества старшего писателя, данной В. Б. Шкловским: «Мистика — плохая мистика Мережковского — должна быть удалена, вы-

черкнута из его романов — и не за то, что она мистика, а за то, что она плохая»¹¹.

Как известно, Мандельштам, прослушав первые главы «Смерти Вазир-Мухтара», сказал: «Это балет»¹². Он, конечно, не знал или не помнил о том, что «философским балетом» обозвал П. С. Коган исторические романы Мережковского еще в 1911 году¹³.

Держал ли это в памяти Юрий Николаевич Тынянов, которому мандельштамовское сравнение «явно не понравилось»¹⁴, и который оскорблялся, когда его сравнивали с Мережковским?¹⁵

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пользуюсь приятной возможностью поблагодарить А. А. Долинина, А. С. Немзера, Р. Д. Тименчика и А. П. Чудакова, принявших участие в обсуждении моего доклада на XII Тыняновских чтениях, положенного в основу настоящей заметки.
2. Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 163.
3. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 тт. Т. 2. М., 2000. С. 410.
4. Не будем упускать из вида того, что с упоминания об очках Голицына начинается развертывание «грибоедовской» темы романа «Александр I».
5. Их аналитический обзор см., прежде всего, в работе: Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // ТТЧ. С. 6–14. Дело будущего — сопоставление исторических романов Тынянова (прошедшего в свое время филологическую выучку у С. А. Венгерова) с русскими историческими романами писателей второго и третьего ряда об Александровской эпохе.
6. Оставляем сейчас за скобками частный, но важный вопрос: насколько для Тынянова было существенным то обстоятельство,

что фигура Лунина в романе Мережковского отчетливо спроецирована на образ Ставрогина?

7. Ср. далее в романе Тынянова: «Грибоедов сказал с открытой, почти детской улыбкой» (Гл. 2, 8).
8. Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 383. См. здесь же сопоставление «пустой многозначительности» «Восковой персоны» Тынянова с «подлинной многозначительностью» Мережковского (Там же. С. 415).
9. Там же.
10. Ср.: Тынянов Ю. Н. Литературный факт // ПИЛК. С. 255 и сл.
11. Шкловский В. Б. О Мережковском (1920) // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — Воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990. С. 112.
12. Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 44. Подробнее об этой мандельштамовской формуле см.: Ронен О. Устное высказывание Мандельштама о «Смерти Вазир-Мухтара» и тыняновский подтекст «Египетской марки» // Тыняновский сборник. Выпуск 4. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.
13. Коган П. С. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. Вып. 3. М., 1911. С. 80.
14. Свидетельство А. В. Федорова (Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983. С. 99).
15. Свидетельство Л. Я. Гинзбург (Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 417).

**ВЛАДИМИР НАБОКОВ:
ПРИНЦИП НЕ СОВСЕМ ОБМАНУТЫХ
ОЖИДАНИЙ**

По рассказу «Весна в Фиальте»¹

Герой сообщает о своей первой встрече с героиней так: «Я познакомился с Ниной очень уже давно, в тысяча девятьсот семнадцатом, должно быть, судя по тем местам, где время износилось. Было это в какой-то именинный вечер в гостях у моей тетки, в ее Лужском имении, чистой деревенской зимой».

Любой хоть сколько-нибудь наблюдательный читатель, разумеется, не может не обратить внимания на — как бы сквозь зубы проговоренную — но исторически чрезвычайно важную дату знакомства героя и героини — зима 1917 года. Очень скоро догадка такого читателя о тайном взрывном подтексте, заложенном в этой дате, получает свое подтверждение. Через абзац после только что процитированной фразы будет (опять — как бы мимоходом) упомянута гипотетическая причина, заставившая гурьбу веселящихся гостей покинуть теплое помещение: «Не помню, почему мы все повысыпали из звонкой с колоннами залы в эту неподвижную темноту, населенную лишь елками, распухшими вдвое от снежного дородства: сторожа ли позвали поглядеть на многообещающее зарево далекого пожара, любовались ли мы на ледяного коня, изваянного около пруда швейцарцем моих двоюродных братьев; но воспоминание только тогда приходит в действие, когда...».

Это, теряющееся в бесконечно разветвляющемся предложении, «многообещающее зарево далекого пожара», тем не менее, содержит внятную подсказку для внимательного читателя (весьма сходные реалии и обстоятельства описаны в романе писателя «Подвиг»: «... В тысяча девятьсот восемнадцатом году <...> сгорела и вся усадьба, которую, по глупости, спалили целиком, вместо того чтобы пожить в обстановкой, мужички из ближней деревни»).

Особо отмеченными заслуживают стать два набоковских эпитета — «многообещающее» и «далекого». Далекого — это не только пространственная, но и временная характеристика (сейчас февраль 1917 года, но подлинный пожар разгорится после далекого пока октября). То же самое относится и к «многообещающему» (зареву), которое, впрочем, обещает не только ужасы октябрьского переворота, но и спровоцированную этими ужасами эмиграцию героя и героини, а значит, — их дальнейшие эмигрантские встречи (в том числе — и встречу в Фиальте, которая подробно описана в рассказе).

Однако по-настоящему внимательный и опытный читатель Набокова не должен удовлетворяться столь легко достигнутым результатом. Для него у писателя припасена гораздо более существенная информация, прячущаяся в сакраментальной дате: сообщив о годе своего знакомства с Ниной, герой затем роняет: «Я только что кончил лицей». Любого российского более или менее культурного человека слово «лицей» обязательно заставит вспомнить о самом прославленном из отечественных поэтов, тем более, что «Весна в Фиальте» густо насыщена реминисценциями из его произведений (о героине, например, говорится, что у нее «пушкинские ножки»). Учитывая, что будущий автор

«Евгения Онегина» кончил лицей ровно за сто лет до героя рассказа — в 1817 году, допустимо, как кажется, усмотреть в переключке этих двух дат сознательное намерение писателя, подкрепленное отчетливо «онегинским» колоритом всего разбираемого эпизода (зима, деревня, именины, ампирный декор). Так соотнесение любимого героя с Пушкиным, осторожно проводимое в рассказе «Весна в Фиальте» (и в целом ряде других набоковских произведений)², обогащается еще одним неброским, но выразительным штрихом.

Кстати сказать, взгляд сквозь пушкинскую призму позволяет и в «многообещающем зареве» набоковского пожара разглядеть далекие отсветы сюжетообразующего пожара из повести Пушкина «Дубровский»: «— Теперь всё ладно, — сказал Архип, — каково горит, а? чай, из Покровского славно смотреть».

Мы начали с этого примера, потому что он представляет собой хорошую иллюстрацию к одному из главных принципов построения рассказа Владимира Набокова «Весна в Фиальте», а пожалуй, что и большинства его прозаических текстов. Чуткому читателю — а интересы другого читателя «русский» Набоков, кажется, совсем не имеет в виду — предлагается следовать за писателем по определенному пути, как вешками, отмеченному намеками или повторяющимися мотивами. И этот путь никогда не оказывается вовсе неправильным, тупиковым³.

Но для идеального читателя Набоков заботливо и с любовью торит второй, а иногда и третий пути⁴, ведущие к куда более важным и сладостным открытиям.

Какой цели он добивался, выстраивая свои произведения таким образом? На этот вопрос мы попробуем ответить, подводя общие итоги работы.

А пока приведем еще два примера того, как принцип не совсем обманутых ожиданий работает в рассказе «Весна в Фиальте». Сначала речь пойдет о настойчиво повторяющемся у Набокова мотиве железной дороги; потом — о заглавии набоковского рассказа.

Впервые мотив движущегося поезда возникает на второй странице «Весны в Фиальте»: «Я приехал ночным экспрессом, в каком-то своем, паровозном, азарте норовившем набрать с грохотом как можно больше туннелей». В последний раз — симметрично — на второй от конца странице: «...огибая подножье, бежал дымок невидимого поезда и вдруг скрылся». Между этими двумя точками железнодорожные реалии и метафоры, как уже было сказано, нагнетаются настойчиво, чтобы не сказать — навязчиво (самой своей навязчивостью возбуждая у внимательного читателя набоковских текстов законное подозрение в их подлинной значимости). С помощью железнодорожных метафор описываются взаимоотношения героя с героиней: «...до самого разъезда так мы с друг дружкой ни о чем не потолковали, не сговаривались насчет тех будущих, вдаль уже тронувшихся, пятнадцати дорожных лет». И — с ее мужем, циничным беллетристом Фердинандом⁵: «За эти десять лет мы и на ты перешли, и оставили в двух-трех пунктах небольшое депо общих воспоминаний» (в скобках отметим, что нашумевший роман Фердинанда называется «Passage a niveau»).

Нину герой часто представляет себе «у прилавка в путевой конторе, ноги свиты, одна бьет носком линолеум, локти и сумка на прилавке, за которым служащий, взяв из-за уха карандаш, раздумывает вместе с ней над планом спального вагона». Одна из знаменательных встреч героя с героиней происходит «в синей тени вагона», а затем мы вместе с ге-

роем наблюдаем, как Нина «влезла в тамбур, исчезла, а затем сквозь стекло я видел, как она располагалась в купе, вдруг забыв о нас, перейдя в другой мир».

Начиная с этого эпизода, функция мотива железной дороги в рассказе «Весна в Фиальте», казалось бы, всё более и более проясняется: перемещение героини с платформы в железнодорожное купе предстает отчетливой метафорой смерти («исчезла», «в другой мир»), тем более многозначительной, что на протяжении всего рассказа герой постоянно намекает на то, что Нину он больше никогда не увидит (описанием ее гибели «Весна в Фиальте» завершается). Далее темы смерти и железной дороги еще более тесно увязываются друг с другом и с образом Нины. В частности, герой вспоминает такой свой сон (здесь и далее курсив в цитатах мой — О. Л.): «...в проходе, на сундуке, подложив свернутую рогожку под голову, бледная и замотанная в платок, мертвым сном спит Нина, как спят переселенцы на Богом забытых вокзалах».

Щедро разбрасывая по своему рассказу косвенные указания на то, что гибель героини состоится в железнодорожных декорациях, автор «Весны в Фиальте» следует вполне определенной традиции. До Набокова к подобному приему прибегал, например, Лев Толстой в «Анне Карениной», где первое, случайное свидание Анны и Вронского разыгрывается на железнодорожном вокзале. После Набокова — например, Александр Солженицын в «Матренином дворе», где в прологе описано движение поездов «по ветке, что идет к Мурому и Казани». Рассказ Солженицына, напомним, завершается тем, что два железных сцепленных паровоза вдребезги разносят сани, на которых ехала героиня⁶.

У Набокова гибель Нины также оказывается следствием транспортного столкновения, но железная дорога, вопреки

всем ожиданиям, оказывается за кадром этого события: Нинин автомобиль «потерпел за Фиальтой крушение, влетев на полном ходу в фургон бродячего цирка».

Тем не менее, мотив железной дороги в рассказе Набокова — это не вовсе тупиковая ветка, поскольку герой узнает о смерти героини из газеты, стоя «на вокзале, в Милане». То есть железная дорога Набокову всё-таки пригодилась, но метафоре — поезд-убийца в итоге был решительно предпочтен образ вокзала — как места публичного одиночества⁷.

Теперь ничто не мешает внимательному читателю еще раз целенаправленно проштудировать рассказ Набокова и убедиться в том, что, во-первых, «вдаль уже тронувшиеся, пятнадцать дорожных лет» могут восприниматься как метафора не только начала движения поезда, но и как уподобление отношений героя и героини движению постепенно набирающего скорость автомобиля. И, во-вторых, — в том, что гибель Нины именно в автомобильной катастрофе с неизбежностью предсказана уже в самом начале «Весны в Фиальте». Здесь читатель натывается на такой портрет героини: «...она на мгновение осталась стоять, полуобернувшись, натянув тень на шее, обвязанной лимонно-желтым шарфом». Зловещий оборот «натянув тень [шарфа] на шее»⁸, как представляется, призван напомнить тому, кто взялся перечитывать «Весну в Фиальте» во второй, третий или n-ный раз, о нелепой и трагической смерти Айседоры Дункан (между прочим, побывавшей замужем за человеком, некоторыми своими чертами весьма напоминавшем набоковского Фердинанда): «...Айседора спустилась на улицу, где ее ожидала маленькая гоночная машина, шутила и, закинув на плечо конец красной шали с распластавшейся желтой птицей, прощально махнула рукой и, улыбаясь, произнесла последние в своей

жизни слова⁹<...> Красная шаль с распластавшейся птицей и голубыми китайскими астрами спустилась с плеча Айседоры, скользнула за борт машины, тихонько лизнула сухую вращающуюся резину колеса. И вдруг, вмотавшись в колесо, грубо рванула Айседору за горло <...> Через два часа, около студии Дункан в Ницце раздался стук лошадиных копыт. Это везли тело Айседоры из морга домой. Ее уложили на софу, накрыли шарфом, в котором она танцевала»¹⁰.

Остается под нужным нам углом рассмотреть такой важный компонент набоковского рассказа, как его заглавие, особое внимание уделив изобретенному писателем топониму «Фиальта». Б. Бойд отмечает, что этот топоним представляет собой «контаминацию названий адриатического Фиюма и черноморской Ялты»¹¹. Сам Набоков о Фиюме умалчивает, на его место подставляя «фиалку»: «Я этот городок люблю <...> во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя внятное, звучание Ялты» (в финале рассказа в руках у Нины появится «букет темных, мелких, бескрыстно пахучих фиалок»).

Однако действие принципа не совсем обманутых ожиданий здесь далеко не сводится к тайной подмене Фиюмом открыто продемонстрированной читателю фиалки (которая, заметим, подсунута отнюдь не жульнически, честно служа своеобразной эмблемой образа главной героини).

Важно обратить внимание на то обстоятельство, что ображаемая Фиальта окружена в рассказе Набокова реальными великими европейскими городами: в произведении упоминаются Париж, Вена, Берлин, Москва и Милан. Тем самым ненавязчиво создается контраст между прошлыми, вполне реальными встречами героя и героини и их послед-

ним свиданием, местом которого оказывается город-фантом. Не теряя почти фотографического сходства с Ялтой («чадом, волнующим татарскую мою память, несло из голых окон бледных домов»)¹², Фиальта предстает у Набокова местом, где причудливо смешиваются самые разнообразные культуры и народы.

Вспомнив, что в одном из эпизодов рассказа автор говорит об «оранжерейно-влажной сущности Фиальты», и сопоставив эту характеристику с тем местом в «Даре», где речь идет об «оранжерейном *рае* прошлого», мы поймем, что набоковская Фиальта — это своеобразный субститут земного рая для героя и героини¹³, от которого они легкомысленно и преступно отказываются. Если принять подобное толкование и внимательно перечитать сцену последнего свидания неудачливых влюбленных в Фиальте, то особое значение, как обычно у Набокова, приобретет мимоходом упомянутая деталь: «У ног наших валялся ржавый ключ». Это не поднятый ключ от не случившегося счастья героев, от того рая, в который они не вошли. Несколькими строками ниже о Нине сообщается, что она, «которая запросто, как в *раю*, произносила непристойные словечки», в момент решительного объяснения смутилась и испугалась.

В заключение — обещанная в начале попытка ответить на важный вопрос: какова главная функция принципа не совсем обманутых ожиданий в русскоязычных произведениях Набокова?

Наиболее правдоподобный, на наш взгляд, вариант ответа: стремление воспитать идеального читателя. Подспудными поисками адекватного читателя для своих текстов автор «Весны в Фиальте» был озабочен, вероятно, более, чем все его современники вместе взятые. «...В произведениях

писательского искусства настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем» («Другие берега»).

Можно сказать, что и в этом случае приводится в действие принцип не совсем обманутых ожиданий: читатель по мере сил вникает в содержание текста и, как правило, не остается разочарованным, но тайной самоцелью текста оказывается тренировка различных уровней читательского внимания; в идеале, — формирование читателя, конгениального автору.

«Часто пишется — казнь, а читается правильно — песнь», — написал однажды Осип Мандельштам, и эта строка отразила один из ключевых принципов его поэтики¹⁴. У Набокова, если пишется «казнь», а «читается правильно — песнь», то про «казнь» читателю также не рекомендуется забывать.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чтобы не перегружать эту работу ссылками на бесчисленное количество набоковедческих исследований, сразу же назовем две лучшие статьи, написанные специально о «Весне в Фиальте»: *Saputelli L. The Long-Drawn Sunset of Fialta // Studies in Russian Literature in Honor of V. Setchkarev. Columbus, 1988; Жолковский А. К. Philosophy of composition (К некоторым аспектам структуры одного литературного текста) // Культура русского модернизма. Статьи, эссе, публикации. В приношение В. Ф. Маркову. М., 1993. Среди общих работ особо отметим исследования А. А. Долинина.*
2. Ср., например, о герое «Дара»: «Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца».
3. Обилием абсолютно «ложных путей, тщательно уготовленных для читателя», Набоков мог восхищаться только вчуже, — как он это делает, например, в «Даре».

4. Так, по-настоящему внимательный читатель набоковской прозы, знакомясь с разбираемым фрагментом, может определить, как герой «Весны в Фиальте» соотносится с автором рассказа — он приходится ему двоюродным братом, у которого, согласно воспоминаниям героя, губернатором служил швейцарец (как и у самого Набокова). Ср. также, запомнившийся герою рассказа «первый знак приближения» к имению тетки — «красный амбар посреди белого поля» со следующей деталью описания имения Набоковых в «Других берегах»: «...гигантские синие сосульки, свисающие с крыши красного амбара».
5. В случае с Фердинандом принцип не совсем обманутых ожиданий также приводится в действие. Рассказчик характеризует мужа Нины, как «венгерца, пишущего по-французски», подразумевает же он поляка, пишущего по-английски, Джозефа Конрада — автора романа о русских народолюбцах «Глазами Запада». Ср. у Набокова о Фердинанде: «...он обратил свои темные глаза на варварскую Москву» (нужно ли уточнять, что действие романа Конрада разыгрывается в Петербурге, и что ко времени предполагаемого свидания с героем рассказа «Весна в Фиальте» он уже 8 лет как умер?). Но для чего Набоков сделал своего Фердинанда именно венгерцем? Не для того ли, чтобы подсказать внимательному читателю имя, замененное на «Фердинанд»? Имя, которое в качестве псевдонима выбрал себе Конрад — «Иосиф» (Джозеф)? Если, конечно, допустить, что Набоков в данном случае мог обыгрывать напрашивающуюся парную ассоциацию: Франц-Иосиф / Франц-Фердинанд — имен императора Австро-Венгерской монархии и его злополучного племянника, наследника престола. Заметим в скобках, что в автопереводе на английский язык набоковского романа «Камера обскура», вышедшем в том же, 1938 году, что и «Весна в Фиальте» под заглавием «Смех в темноте», содержится куда более откровенное указание на имя предшественника-соперника. Там, как все помнят, действует беллетрист

Удо Конрад, некоторыми своими чертами напоминающий отнюдь не Фердинанда, а самого Набокова. Оформлено это указание совсем по-гоголевски («Шиллер, да не тот!»): «Так уж вышло, что однажды вечером Альбинуса посетила прелестная идея. По правде говоря, она не вполне принадлежала ему и была подсказана одним местом у Конрада (не того знаменитого поляка, а Удо Конрада, автора “Мемуаров растяпы” и еще одной вещицы о пожилом фокуснике, испытывавшем наслаждение от своего прощального выступления)».

6. Это событие предсказано таким монологом Матрены: «— Как мне в Черусти ехать, с Нечаевки поезд вылезет, глаза здоровенные свои вылупит, рельсы гудят — аж в жар меня бросает, коленки трясутся».
7. Ср. со сходной функцией вокзала в стихотворении О. Мандельштама 1931 года: «Чтобы нам уехать на вокзал, // Где бы нас никто не отыскал».
8. О функциях мотива тени в творчестве писателя см., например: *Белобровцева И.* Мотив тени у Набокова // *Культура русской диаспоры*: Вл. Набоков — 100. Таллинн, 2000.
9. «...они втроем усаживались, в автомобильных чепцах, улыбаясь и помахивая мне <...> Нинин последний десятипалый привет» («Весна в Фиальте»).
10. *Шнейдер И. И.* Встречи с Есениным. Воспоминания. М., 1965. С. 101–102. Еще один намек на неизбежность автокатастрофы, подстерегающей героиню рассказа, прячется в сравнении машины Фердинанда с «гладким и [пока еще — О. Л.] целым» яйцом.
11. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М., 2001. С. 496–497.
12. Ср. с описанием Крыма в «Других берегах»: «...все было не русское, запахи, звуки, потемкинская флора в парках побережья, сладковатый дымок, разлитый в воздухе татарских деревень <...> все это решительно напоминало Багдад, — и я немедленно окунулся в пушкинские ориенталии». Фиальта,

таким образом, предстает двойником-символом не только набоковского, но и пушкинского Крыма (чем отчасти и оправдывается многочисленность пушкинских аллюзий в рассказе).

13. Не только «оранжерейная», но и «влажная» половинка характеристики Фиальты играет тут свою роль. В начале рассказа герой «шлепает» по улицам городка «навстречу ручьям, без шапки, с мокрой головой». Зато дьяволоподобный Фердинанд шествует героям «навстречу, в абсолютно непромокаемом пальто с поясом».
14. Подробнее см. в одной из лучших мандельштамоведческих работ последнего десятилетия: Успенский Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Новое литературное обозрение. № 7. [1994].

АМЕРИКА И АМЕРИКАНЦЫ В ПОСЛЕДНЕЙ КНИГЕ ИЛЬФА И ПЕТРОВА¹

В сентябре 1935 года Илья Ильф и Евгений Петров в качестве специальных корреспондентов главной государственной газеты СССР «Правда» отбыли в Соединенные Штаты Америки. В 1935–1936 гг. «Правда» напечатала шесть их очерков, представлявших собой большие фрагменты их будущей книги «Одноэтажная Америка».

Все это (время написания, место предварительной публикации фрагментов и самый статус серии заказных очерков) задает совершенно определенные предварительные ожидания от «Одноэтажной Америки». Несмотря на продолжающую оставаться очень высокой писательскую репутацию авторов, книгу начинаешь читать как разоблачительный памфлет против США.

Необходимо сразу же и с облегчением отметить, что эти опасения не сбываются. Мало сказать, что книга Ильфа и Петрова *объективна* — она на удивление *доброжелательна* по отношению к американцам². Но это и не очерки с фигой в кармане, направленной в сторону государства-заказчика, как, скажем, изданный сорок лет спустя американский псевдотравелог Василия Аксенова: Ильф и Петров всегда остаются стопроцентно советскими писателями, решающими на страницах «Одноэтажной Америки» важные пропагандистские задачи, в том числе и те, которые были возложены на них газетой «Правда».

Как подобное совмещение удалось Ильфу и Петрову?

В этом я и попытаюсь разобраться далее.

«Одноэтажная Америка» устроена так: соавторы путешествуют по США в автомобиле, делая непродолжительные остановки. Почти все конкретные американцы, которых они встречают и/или подвозят на своем пути (крупный план, ближний ярус пространства), показаны в книге с очень большой симпатией.

Вот несколько портретов и зарисовок, выхваченных из «Одноэтажной Америки» почти наудачу:

Он так был счастлив помочь нам, с таким жаром объяснял, в каком месте надо свернуть направо, в каком налево и где можно дешево поужинать, что его товарищ чуть не плакал от зависти и все время пытался вступить в разговор (136–137)³;

Или:

Этот человек был создан, чтобы общаться с людьми, дружить с ними. Он испытывал одинаковое наслаждение от разговора с официантом, аптекарем, прохожим, от которого узнавал дорогу, шестилетним негретенком, которого называл “сэр”, хозяйкой туристгауза или директором большого банка (160–161);

Или:

Черт бы побрал этих техасцев! Они умеют пасти коров и выносить удары судьбы. А может быть, примесь индейской крови сделала нашего спутника таким стоически спокойным! Француз или итальянец на его месте, может быть, впал бы в религиозное помешательство, а может быть, проклял бы бога, но американец был спокоен (200);

Или:

...закончив песни и пляски, Агапито Пина вовсе не стал клянчить денег, совсем не пытался всучить нам фотографии. Оказалось, что он желал просто доставить удовольствие своим гостям (215);

Или:

Негр был отчаянно молодой и длинноногий. Ноги у него, казалось, начинались от подмышек. Он танцевал и выбивал чечетку с истинным удовольствием. Руки его как-то замечательно болтались вдоль тела (249);

Или:

Человек в красной рубахе оказался одним из самых интересных людей, каких мы встречали в Соединенных Штатах Америки (263);

Или:

Мальчик был хороший. Он снял свой пыльник и оказался в сером пиджаке и рабочих вельветовых штанах цвета ржавчины... (268)

Подобные примеры можно множить и множить. Среди трех десятков портретов американцев, набросанных в книге Ильфа и Петрова, лишь два (!) — бывшего боксера мистера Шарки и банкира Моргана-младшего, откровенно сбиваются на сатирическую карикатуру⁴.

А вот когда соавторы от портретов конкретных американцев переходят к генерализующим суждениям об Америке (общий план, дальний ярус пространства), они

часто выступают в роли беспощадных критиков государственного устройства той страны, пейзажи и ландшафты которой стремительно сменяют друг друга за окнами их автомобиля.

Приведем несколько выразительных примеров, в которых сугубую конкретику сменяют рассуждения о человеческих единицах:

Официально человека никогда не выгонят за его убеждения. Он волен исповедовать в Америке любые взгляды, любые верования. Он свободный гражданин. Однако пусть он попробует не ходить в церковь, да еще при этом пусть попробует похвалить коммунизм, — и как-то так произойдет, что работать в большом или маленьком городе он не будет (110–111).

Или:

Буржуазия похитила у народа искусство. Но она даже не хочет содержать это украденное искусство (170).

Или:

Ах, какую страшную жизнь ведут миллионы американских людей в борьбе за свое крохотное электрическое счастье! (195)

Или даже:

Толпы еще не взошедших звезд наполняют город, красивые девушки с неприятными злыми глазами. Они хотят славы — и для этого готовы на все. Может быть, нигде в мире нет такого количества решительных и несимпатичных красавиц (351).

И так далее, и тому подобное.

Неслучайно наряду с многочисленными образами конкретных жителей США и Мексики, в книге Ильфа и Петрова возникает формула «средний американец», и вот к этому-то «среднему американцу» соавторы иногда бывают очень строги.

Именно с обобщенной Америкой, населенной «средними американцами» Ильф и Петров предпочитают сравнивать СССР, неизменно отдавая предпочтение стране побеждающего социализма:

Надо увидеть капиталистический мир, чтобы по-новому оценить мир социализма. Все достоинства социалистического устройства нашей жизни, которые от ежедневного соприкосновения с ними человек перестает замечать, на расстоянии кажутся особенно значительными (434).

Или:

Где-то в Чикаго на бойнях били скот и везли его по всей стране в замороженном виде. Откуда-то из Калифорнии тащили охлажденных кур и зеленые помидоры, которым полагалось дозревать в вагонах. И никто не смел вступить в борьбу с могущественными монополистами. Сидя в кафетерии, мы читали речь Микояна о том, что еда в социалистической стране должна быть вкусной, что она должна доставлять людям радость, читали как поэтическое произведение (39).

В последнем примере обратим особое внимание на обезличивающие глаголы: «били», «везли» и «тащили».

Особенно отчетливо разница между двумя способами Ильфа и Петрова показывать читателю Америку и американцев ощущается на тех страницах их книги, где общий и крупный

планы (беглые обобщения-разоблачения и подробные доброжелательные портретные зарисовки) соседствуют в рамках нескольких абзацев.

Таков, например, фрагмент об автомобильном заводе Форда, где сначала, в унисон с литературой и кино того времени, в частности, с «Новыми временами» (1936) Чаплина и зачином «Котлована» (1930) Андрея Платонова⁵, обличается власть машин, подавивших человеческую индивидуальность:

На главном фордовском конвейере люди работают с лихорадочной быстротой. Нас поразило мрачно-возбужденный вид людей, занятых на конвейере. Работа поглощала их полностью, не было времени даже для того, чтобы поднять голову. Но дело было не только в физическом утомлении. Было похоже, что люди угнетены душевно, что их охватывает у конвейера ежедневное шестичасовое помешательство, после которого, воротясь домой, надо каждый раз подолгу отходить, выздоравливать, чтобы на другой день снова упасть во временное помешательство (140).

Затем Ильф и Петров переходят к обобщениям, выявляя, как и положено корреспондентам «Правды», социальную подоплеку представленной ими пугающей картины:

Труд расчленен так, что люди конвейера ничего не умеют, у них нет профессии. Рабочие здесь не управляют машиной, а прислуживают ей. Поэтому в них не видно собственного достоинства, которое есть у американского квалифицированного рабочего. Фордовский рабочий получает хорошую заработную плату, но он не представляет собой технической ценности. Его в любую минуту могут выставить и взять другого. И этот другой в двадцать две минуты научится делать

автомобили. Работа у Форда дает заработок, но не повышает квалификации и не обеспечивает будущего <...> Это удивительная картина торжества техники и бедствий человека (140).

Однако завершается весь этот кусок портретом конкретного американского маляра, в котором классовое сочувствие и негодование сменяются откровенным и неторопливым любованием, без какой бы то ни было социальной подоплеки:

Среди гама сборки и стука автоматических гаечных ключей один человек сохранял величавое спокойствие. Это был маляр, на обязанности которого лежало проводить тонкой кисточкой цветную полосу на кузове. У него не было никаких приспособлений, даже муштабеля, чтобы поддерживать руку. На левой руке его висели баночки с разными красками. Он не торопился. Он даже успевал окинуть свою работу взыскательным взглядом. На автомобиле мышиного цвета он делал зеленую полосу. На апельсиновом такси он провел синюю полосу. Это был свободный художник, единственный человек на фордовском заводе, который не имел никакого отношения к технике, какой-то нюрнбергский мейстерзингер, свободолюбивый мастер малярного цеха (140–141).

Еще более интересным и показательным представляется следующий фрагмент из книги Ильфа и Петрова:

Проезжая городок Лафайет, мы увидели большой, протянутый поперек улицы, плакат с изображением неприятной, самодовольной физиономии и с жирной надписью: “Выберите меня шерифом. Я — Друг народа!” Этот вопль полицейского друга народа из штата Луизиана напоминал

манеру недавно убитого луизианского сенатора Хью Лонга, который тоже считал себя “другом народа”, всего народа, за исключением негров, мексиканцев, интеллигентов и рабочих, и требовал разделения богатств, всех богатств, за исключением пяти миллионов, которые по мысли Хью Лонга, необходимо было оставить каждому миллионеру (406).

О сенаторе Хью Лонге соавторы говорят с явным неодобрением. Но ведь Ильф и Петров никогда не видели этого человека; он для них — фигура-символ с капиталистического горизонта, воплощенный тип циничного американского государственного деятеля. Сходный пассаж Ильф и Петров посвящают в своей книге гангстеру Аль Капоне, которого въяве они тоже никогда не встречали:

В тюрьме Аль-Кaponэ пописывает антисоветские статейки, которые газеты Херста с удовольствием печатают. Знаменитый бандит и убийца (вроде извозчика Комарова, только гораздо опасней) озабочен положением страны и, сидя в тюрьме, сочиняет планы спасения своей родины от распространения коммунистических идей. И американцы, большие любители юмора, не видят в этой ситуации ничего смешного (303).

Однако и «неприятную, самодовольную физиономию» «полицейского “друга народа”» из штата Луизиана Ильф с Петровым видят *только на плакате*, проезжая по городку Лафайет. То есть нам вновь демонстрируют физиономию-обобщение, физиономию — символ «неприятного и самодовольного» полицейского чина из капиталистической страны. Для описания своей *реальной* встречи с американским полисменом соавторы подбирают совсем другие слова:

Занятые осмотром автомобиля, мы не заметили, как к нам приблизился огромный полисмен.

— Вы хозяева автомобиля? — спросил он громовым голосом.

— Иэс, сэр! — испуганно чирикнул мистер Адамс.

— А-а-а! — проревел гигант, глядя сверху вниз на маленького толстенького Адамса. — А вы знаете, черт вас побери, где надо ставить машины в городе Чикаго?

— Но, мистер офицер... — подобострастно ответил Адамс.

— Я не офицер! — заорал полицейский. — Я всего только полисмен. Вы что, разве не знаете, что нельзя оставлять автомобилей перед отелем на такой магистрали, как Мичиган-авеню? Это вам не Нью-Йорк. Я покажу вам, как надо ездить в Чикаго!

Мистеру Адамсу, вероятно, почудилось, что “мистер офицер” сейчас начнет его бить, и он закрыл голову руками.

— Да, да! — орал полицейский. — Это вам не Нью-Йорк, чтобы бросать ваше корыто посредине самой главной улицы!

Он, очевидно, сводил какие-то свои стародавние счета с Нью-Йорком.

— Знаете ли вы, что мне пришлось лезть в ваш паршивый кар, перетаскивать его на это место, а потом два часа следить, чтобы его не украли?!

— Иэс, мистер офицер! — пролепетал Адамс.

— Я не офицер!

— О, о! Мистер полисмен! Ай эм вери, вери сори! Я очень, очень сожалею!

— Уэлл! — сказал полисмен, смягчаясь. — Это вам Чикаго, а не Нью-Йорк!

Мы думали, что нам дадут “тикет” (получающий “тикет” должен явиться в суд), что нас беспощадно оштрафуют, а может быть, даже посадят на электрический стул (кто их

там знает в Чикаго!). Но гигант вдруг захохотал страшным басом и сказал:

— Ну, езжайте. И в другой раз помните, что это Чикаго, а не Нью-Йорк.

Мы поспешно влезли в машину.

— Гуд бай! — крикнул, оживившись, старик Адамс, когда машина тронулась.

— Гуд бай, мистер офицер!

В ответ мы услышали лишь неясный рев (175–176).

Можно было бы предположить, что все дело для Ильфа и Петрова кроется в социальной иерархии, и соавторы изображают простого полисмена («Я не офицер!») с симпатией, а полицейского начальника с брезгливостью («неприятная, самодовольная физиономия»). Но это предположение опровергается многочисленными контрпримерами, в частности, исполненным приязни портретом автозаводчика Генри Форда, с которым Ильф и Петров (что важно) встречались и говорили лично, и который из символа капитализма превратился для них в живого и заслуживающего уважения американца:

У него близко поставленные колючие мужицкие глаза. И вообще он похож на востроносого русского крестьянина, самородка-изобретателя, который внезапно сбрил наголо бороду и оделся в английский костюм (155).

Итак, мы видим, что *люди* изображаются в «Одноэтажной Америке» с любовью, а *государство* — с неприязнью.

Самое интересное и, как кажется, подтверждающее правильность сделанных выше наблюдений состоит в том, что, согласно Ю. К. Щеглову, в дилогии Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» государство и его

граждане соотносятся точно наоборот. Задавшись целью выяснить, как в этих романах искренний восторг перед перспективами страны Советов сочетается с беспощадным высмеиванием недостатков реального социализма, Щеглов выдвинул чрезвычайно остроумную и продуктивную концепцию двухъярусного устройства пространства в произведениях об Остапе Бендере. Дальний ярус — величественный социализм на горизонте — Щеглов определил как утопический; ближний ярус — пространство, заполненное конкретными людьми в советском настоящем — у Щеглова описывается как сатирический⁶.

Но ведь в «Одноэтажной Америке» в роли объекта изображения и авторской рефлексии выступает государство, полярно противоположное СССР.

Соответственно, абсолютный плюс сменяется абсолютным минусом; минус — плюсом. В романах социализм воспевается, граждане высмеиваются и обличаются; в документальной книге — граждане воспеваются; капитализм обличается и высмеивается.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. За участие в плодотворном обсуждении этой статьи сердечно благодарю А. А. Долинина, Ю. Г. Цивьяна и М. О. Чудакову.
2. Очень важно сразу же отметить, что период путешествия двух соавторов по Америке и их работы над обсуждаемой книгой ознаменовался небывалым потеплением взаимоотношений между СССР и США. Подробнее см., например, в увлекательной книге: *Tzouliadis T. The Forsaken: An American Tragedy in Stalin's Russia.* «Penguin Press», New York, 2008. Тем не менее, в советской прессе и в это время об Америке часто писалось, как о едва ли не самом главном идеологическом противнике

Советского Союза. Приведу только одну, но весьма выразительную иллюстрацию, взятую из номера все той же «Правды» от 1 августа 1936 года (№ 210/6816). На первой странице этого издания находим редакционную заметку «Американская газета о советской политике внешней торговли», бодро рапортующую об очередных успехах в советско-американских деловых отношениях. На второй странице — установочную статью полковника В. Кондрашова со зловещим названием «Контуры будущей войны», в которой далеко не последнее место уделяется рассуждениям об особенностях вооружения США.

3. Здесь и далее «Одноэтажная Америка» цитируется по изданию: *Ильф И., Петров Е.* Собрание сочинений: в 5-ти тт. Т. 4. М., 1961, с указанием номера страницы в круглых скобках в основном тексте.
4. Сравним с «Двенадцатью стульями» и «Золотым теленком», где, напротив, на тридцать отрицательных персонажей приходится два-три, изображенных с симпатией (Остап Бендер, инженер Треухов, Зося, комсомольцы — попутчики Остапа etc).
5. «В день тридцатилетия личной жизни Вошеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда» (*Платонов А. П.* Собрание сочинений: в 5-ти тт. Т. 2. М., 1998. С. 308).
6. См.: *Щеглов Ю. К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. 3-е издание. СПб., 2009. С. 7–74.

«СТИХИ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА: ОПЫТ БЫСТРОГО ЧТЕНИЯ

Сложнейшие «Стихи о неизвестном солдате» (1937) — это чаша Грааля, но и камень преткновения для исследователей творчества Мандельштама. Очень многие мандельштамоведы в какой-то момент своей научной биографии решали для себя — «готов!» — и принимались упоенно анализировать самое длинное и самое темное стихотворение поэта. Было сделано множество ценнейших наблюдений, выявлено несколько убедительнейших подтекстов, однако стихотворение в целом продолжает оставаться загадочным и недопонятым.

И вот мы тоже ощущаем, что не в силах более противиться желанию предъявить результаты собственного (недо) понимания этого эпохального текста, так сказать, *urbi et orbi*.

Самым удобным способом интерпретации показалось нам построфное комментирующее чтение стихотворения¹. Отброшенные поэтом строфы и строки для объяснения темных мест не привлекались. Ловлей подтекстов в этой работе мы тоже почти не занимались, а из наблюдений предшественников самыми существенными для нас оказались два — одно более общее, другое более частное.

Более общее — вчитываясь в строки «Стихов о неизвестном солдате», нужно всё время держать в памяти ключевой микрофрагмент из мандельштамовского «Разговора

о Данте» (1933): «Любое слово является пучком, и смысла торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»².

Более частное наблюдение — современники автора «Стихов о неизвестном солдате» хорошо помнили то страшное и символическое впечатление, которое на всё человечество произвело появление в небе аэропланов в годы Первой мировой войны. Теперь и Небо воспринималось не как утешитель и свидетель, а как активный участник кровопролитных сражений. Соответственно, новый смысл обрела привычная для описания войны метафора Апокалипсиса — кары Неба человечеству за его грехи.

Разумеется, очень часто мы будем совпадать в своих гипотезах и выводах с филологами, анализировавшими «Стихи о неизвестном солдате» до нас, а иногда — просто использовать их замечательные находки. После некоторых колебаний и размышлений мы решились в данном варианте работы не загромождать текст бесчисленными ссылками.

Заранее просим прощения у всех без желания обиженных.

* * *

(I) Этот воздух пусть будет свидетелем,
Дальнобойное сердце его,
И в землянках, всеядный и деятельный,
Океан без окна — вещество.

Под «воздухом» здесь, очевидно, подразумевается *небо* в двух его воплощениях: (а) небо над полем битвы со стучащим «сердцем»-военным аэропланом в эпицентре (в которое, возможно, целится дальнобойное орудие, и которое само может выступить в роли дальнобойного орудия) и: (б) небо («воздушный океан»), заполняющее собой окопы

и землянки (в землянках, в отличие от обыкновенных домов нет окон, поэтому и небесное «вещество» изображается у Мандельштама «без окна»).

Почему окопный «воздух» тоже описывается как небо? Потому, что смерть теперь правит бал и на небе, и на земле, и под землей, следовательно, разница между «воздухом» *над* землей и *под* землей утрачивается. Соответственно, оба неба призываются в свидетели на грядущем Страшном Суде (ср. идиому: «Призываю небо в свидетели!»).

(II) До чего эти звезды изветливы!
Всё им нужно глядеть — для чего? —
В осуждение судьи и свидетеля,
В океан без окна, вещество ...

«Судебная» тема развивается. Картина дополняется образом звезд-доносчиц («изветливы» от «навет»). Доносят они Богу на небо, которое раньше выступало в роли «судьи» над воюющими людьми или величественного «свидетеля» кровопролитных битв (ср., например, соответствующие сцены «Войны и мира»), а теперь само оказалось втянутым в мясорубку войны и потому «осуждается».

(III) Помнит дождь, неприветливый сеятель,
Безымянная манна его,
Как лесистые крестики метили
Океан или клин боевой.

Начнем с попытки объяснения 3-ей — 4-ой строк этой строфы: словосочетание «клин боевой» наводит на мысль, что «крестики», метящие воздушный «океан», — это аэропланы с деревянными («лесистыми») крыльями и фрагментами корпуса. Но «лесистые крестики» — это, без

сомнения, и деревянные могильные кресты. Таким образом, небо и земля как место гибели и даже возможного упокоения сражающихся солдат вновь и уже более явственно предстают в стихотворении отраженными друг в друге (еще более прямо об этом будет сказано в V-ой строфе). Если принять эту интерпретацию, то «дождь» из первой строки третьей строфы без насилия над текстом превратится в «неприветливого сеятеля» сбрасываемых с аэроплана бомб, без разбора дарующих свою страшную «безымянную манну» находящимся внизу солдатам. Тогда эпитет «безымянная» (смерть) из второй строки этой строфы встает в один ряд с эпитетом «неизвестный» (солдат) из заглавия всего стихотворения.

(IV) Будут люди, холодные, хилые,
Убивать, холодать, голодать —
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен солдат.

В этой строфе для нас самое интересное — соотношение прошедшего и будущего времен. Ничто не мешало Мандельштаму начать третью строку со слова «хоть», и тогда бы смысл высказывания был предельно ясным: люди всё равно будут убивать друг друга, хотя трагический символ прошедшей войны (могила неизвестного солдата), казалось бы, мог послужить для сражающихся предостережением.

Но у Мандельштама, кажется, речь идет о другом: люди *еще* только «будут» убивать друг друга на полях сражений, а «неизвестный солдат» *уже* «положен» в своей «знаменитой могиле». Подобно тому, как одно пространство (земля) в стихотворении отражается в другом (небе), а небо — в земле, будущее в «Стихах о неизвестном сол-

дате» отражается в прошлом, а прошлое — в будущем (ср. далее в финальной строфе стихотворения: «... и столетья // Окружают меня огнем» — и предшествующие, и грядущие).

(V) Научи меня, ласточка, хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилой
Без руля и крыла совладать.

В этой строфе (где впервые в стихотворении появляется «я») план укрупняется: перед нами уже не обобщенные поле битвы, звезды, дождь и люди, а конкретный падающий самолет и погибающий в нем летчик. Особое внимание обратим на словосочетание «воздушной могилы» из 3-ей строки этой строфы, в котором сконденсировано намеченное ранее со(противо)поставление земли и неба. Поскольку теперь убивают и в небе, прямо там можно хоронить, как раньше хоронили в земле (к которой неуклонно приближается «ласточка»-аэроплан). Не обойтись в данном случае и без указания на многократно отмеченный подтекст — «Демон» Лермонтова с его строками: «На воздушном океане // Без руля и без ветрил // Тихо плавают в тумане // Хоры странные светил».

(VI) И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как горбатого учит могила
И воздушная яма влечет.

Еще один крупный план. Цитата из «Демона» ассоциативно притягивает в стихотворение упоминание о Лермонтове — поэте и воине, за судьбу которого автор (тоже поэт) готов

дать «строгий отчет» погибающей ласточке-аэроплану (или читателю? или Богу на Страшном Суде?) Здесь впервые в «Стихах о неизвестном солдате» намечается собственное местоположение Мандельштама относительно участников всех прошлых и будущих войн. Он — рассказчик о трагических событиях. Авиационный термин уже и того времени «воздушная яма» переключается в строфе с «воздушной могилы» из предыдущего четверостишия.

(VII) Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами
Растяжимых созвездий шатры —
Золотые созвездий жиры...

Здесь — возвращение общего плана. Изображаются звезды — символ карающего неба, доносчики на Страшном Суде («ябеды») и, возможно, — похожие на падающие звезды, сбрасываемые с аэропланов бомбы. Кроме того, поэт развивает возникшую еще в зачине стихотворения тему еды и голода на войне («всеядный» (I) — «манна» (III) — «голодать» (IV) — «виноградинами», «ягодами», «жиры» (VII)). Но, наверное, самое главное для нас — это отметить впервые заявленную в комментируемом фрагменте тему *губительного* света, падающего на землю с неба, не света жизни (традиционная интерпретация этого мотива в поэзии), а света смерти. В VII фрагменте содержится ответ на вопрос II строфы: «для чего» звездам «нужно глядеть» на поле боя? Для того, чтобы угрожать человечеству карой небесной.

(VIII) Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей,
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.

В строфе развивается тема смертоносного света, в 1-ой — 2-ой строках освещающего давние наполеоновские кровопролитные битвы в Египте и добывающего (в 3-ей — 4-ой строках) до современности, бьющего в глаза современному поэту-рассказчику.

(IX) Миллионы убитых задешево
Протоптали тропу в пустоте —
Доброй ночи, всего им хорошего
От лица земляных крепостей.

В строфе, во-первых, возобновляется со(противо)поставление неба (как «пустоты») и земли («землянки» — здесь это и окопы на поле боя, и могилы) и, во-вторых (в 3-ей — 4-ой строках), вводится тема милосердной ночной (и земляночной) тьмы, неброско противопоставленной жестокому свету. В первой строке IX строфы начинает разворачиваться циническая тема коммерческой выгоды войны («задешево»), которая будет продолжена в X, XIV и XVI строфах.

(X и XI) Неподкупное небо окопное,
Небо крупных оптовых смертей —
За тобой, от тебя, целокупное,
Я губами несусь в темноте —

За воронки, за насыпи, осыпи,
По которым он медлил и мглил, —
Развороченных — пасмурный, оспенный
И придымленный гений могил.

Попробуем прочитать эти две, на первый взгляд, очень темные строфы, опираясь на нашу интерпретацию предыдущих фрагментов «Стихов о неизвестном солдате» и тем самым проверяя их на убедительность.

«Небо окопное» — это «воздух» из «землянок» (ср. в I-ой строфе), который образует нерасчленимую целокупность с подлинно небесным «воздухом» (ср. в том же I-ом четверостишии). Целокупность эта складывается потому, что в небе теперь, как и на земле, убивают («небо смертей»).

Эпитеты «неподкупное» и «крупных оптовых» продолжают коммерческую тему, начатую в IX строфе.

Строки «За тобой, от тебя, целокупное, // Я губами несусь в темноте» развивают автометаописательную тему поэта, рассказывающего о войне (ср. в VI строфе) в спасительной тьме (ср. в IX строфе), сменившей апокалипсическую вспышку света (ср. в VII и VIII строфах). А в целом образ несущегося в темном небе над полем битвы поэта, обрамленный мотивами, уже встречавшимися нам в VI-ой, «лермонтовской» строфе «Стихов о неизвестном солдате», как представляется, провоцирует читателя вообразить себе главного героя произведения, цитировавшегося в этой строфе — демона.

(XII) Хорошо умирает пехота,
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка,
И над птичьим копьём Дон-Кихота,
И над рыцарской птичьей плюсной.
И дружит с человеком калека —
Им обоим найдется работа,
И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка —
Эй, товарищество, — шар земной!

В зачине строфы ратный труд солдат-пехотинцев сопоставляется с пением погребального хора (в том числе и хора ночных светил?) и тем самым — с «трудовой деятельностью» поэта, поющего скорбную песнь «над» телами погибших ранее воинов (и одновременно знаковых персонажей истории мировой литературы). Эти войны перечисляются в неслучайном порядке: от новейшего времени (Швейк) к Возрождению (Дон-Кихот) и Средневековью (рыцарь). Во второй половине комментируемого фрагмента литературные ассоциации дополняются живописными в духе Босха или Брейгеля старшего. В финальной строке впервые в стихотворении возникает граждански окрашенная («товарищество») и по сути своей — оптимистическая тема человеческой взаимовыручки.

(XIII) Для того ль должен череп развиться
Во весь лоб — от виска до виска,
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?
Развивается череп от жизни
Во весь лоб — от виска до виска,
Чистотой своих швов он дразнит себя,
Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, сам себе снится —
Чаша чаш и отчизна отчизне —
Звездным рубчиком шитый чепец —
Чепчик счастья — Шекспира отец...

Перевод с темного языка стихотворения на общечеловеческий: для того ль человечество тысячелетиями развивало свой интеллект, чтобы он послужил созданию смертоносного оружия? Нет! Интеллект развивается от служения жизни, а не смерти, и тогда вмещающий его череп становится похожим на храм, вырастая до звезд и порождая таких титанов мысли, как Шекспир.

(XIV) Ясность ясеневая, зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Как бы обмороками затоваривая
Оба неба с их тусклым огнем.

Ясень и явор — это деревья. То есть Мандельштам возвращается к образности III-ей строфы, где изображались самолеты с деревянными деталями корпуса, и V-ой строфы, в которой описывалось падение самолета на землю (хотя, разумеется, детали самолетов *не* делались из ясеня и явора). По-видимому, и в комментируемой строфе речь идет о том, как подбитый самолет «мчится» к земле, к месту, где его изготовили («в свой дом»), «чуть-чуть» красный от стыда за то, что был использован в военных целях. «Обмороками» (смертями) «затовариваются» (опять слово из коммерческого лексикона) «оба неба», читай — и земля, и небо, в котором теперь тоже идет война. «Тусклый огонь» здесь — символ тлеющего огня войны, всегда готового разгореться в яркое пламя (о губительном свете см. в VII и VIII фрагментах).

(XV) Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди не провал, а промер,
И бороться за воздух прожиточный —
Эта слава другим не в пример.

Вероятно, имеется в виду борьба прогрессивной, разумной части человечества (Советского Союза? — ср. «союзно» в 1-ой строке разбираемой строфы) против войны — за «воздух прожиточный», за «мирное небо над головой». В этом небе будут летать не военные бомбардировщики и истребители, а самолеты, перевозящие мирных пассажиров, пусть даже это будет избыточной роскошью в сравне-

нии, например, с железнодорожным передвижением. Такая миролюбивая политика достойна прославления, и только она способна превратить маячащий у человечества впереди «провал» («воздушную яму», «воздушную могилу») в «промер» — четко просчитанный путь (вторая строка строфы).

(XVI) И сознание свое затоваривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?

От разговора о выборе целой страны Мандельштам переходит к разговору о личном выборе конкретного человека. У него теперь появилась возможность жить не в вечном страхе ожидания войны и не губить свой драгоценный интеллект (мозг, «голову») в окопах (или в размышлениях над созданием нового оружия). Строфа завершает страшную тему голода на войне, поднятую еще в зачине «Стихов о неизвестном солдате».

(XVII) Для чего ж заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Если белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчатся в свой дом?

Чуешь, мачеха звездного табора,
Ночь, — что будет сейчас и потом?

Для того ли небо было создано таким прекрасным и мирным, чтобы стать еще одной ареной войны, чтобы с него падали на землю там же и изготовленные самолеты (и бомбы)? Хоть ты, темная ночь, не мать, но мачеха испуска-

ющих яркий губительный свет звезд, подобно гадающей цыганке, ответь: что ждет человечество в ближайшем и отдаленном будущем?

(XVIII) Напрягаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом...
— Я рожден в девяносто втором...
И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья, с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году, и столетья
Окружают меня огнем.

Как и итоговый вариант «Высокой болезни» Бориса Пастернака, страшно темное стихотворение Мандельштама завершается чрезвычайно внятным, прозрачным фрагментом. «Я» утрачивает индивидуальные черты, перестает быть поэтом и вливается в ряды призывников на грядущей мировой войне.

Хотелось бы упредить два почти неизбежных упрека из многих, которые могут возникнуть после прочтения этой заметки.

Первый: в заметке не прослежен сюжет «Стихов о неизвестном солдате», а, в лучшем случае, выявлена лишь вязка мотивов мандельштамовского текста. Соглашусь, но с одной оговоркой: на мой взгляд, сквозного сюжета в стихотворении и нет, а представляет оно собой именно что хаотическое развертывание нескольких мотивов.

Второй упрек: очень многие образы всё равно остаются неясными. С этим соглашусь тоже, но со второй оговоркой:

задача моего быстрого чтения состояла не в попытке прояснения всех образов стихотворения, а в стремлении прочитать текст на одном дыхании, охватить его единым взглядом. Если это хоть в какой-то степени удалось, буду считать свою задачу выполненной.

В заключение отметим, что многие из ключевых мотивов стихотворения Мандельштама сконцентрированы в том абзаце программной статьи Александра Блока «Интеллигенция и Революция» (1918), где поэт отвечает на вопрос: «Что такое война?»: «Болота, болота, болота; поросшие травой или занесенные снегом; на западе — унылый немецкий прожектор — шарит — из ночи в ночь; в солнечный день появляется немецкий фоккер; он упрямо летит одной и той же дорожкой; точно в самом небе можно протоптать и загадить дорожку; вокруг него разбегаются дымки; белые, серые, красноватые (это мы его обстреливаем, почти никогда не попадая; так же, как и немцы нас); фоккер стесняется, колеблется, но старается держаться своей поганой дорожки; иной раз методически сбросит бомбу; значит, место, куда он целит, истыкано на карте десятками рук немецких штабных; бомба упадет иногда — на кладбище, иногда — на стадо скотов, иногда — на стадо людей; а чаще, конечно, в болото; это — тысячи народных рублей в болоте»³.

Соответствие себе в «Стихах о неизвестном солдате» находят мотивы: авиации, губительного света прожекторов, неба как отражения земли (у Блока: «... в самом небе можно протоптать и загадить дорожку»; у Мандельштама: «Протоптали тропу в пустоте»), сочетания красноватого и белого цвета взрывов, сбрасывания с неба бомб, штабной карты, могил, стада людей, а также экономических последствий войны.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Как известно, стихотворение Мандельштама насчитывает множество редакций. Мы разбирали его по тексту, напечатанному в издании: *Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3-х тт. Т. 1. М., 2009. С. 228–231.*
2. *Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3-х тт. Т. 2. М., 2010. С. 166.*
3. *Блок А. А. Избранные произведения. Л., 1970. С. 522.*

СТИХОТВОРЕНИЕ МАНДЕЛЬШТАМА «КОГДА Б Я УГОЛЬ ВЗЯЛ ДЛЯ ВЫСШЕЙ ПОХВАЛЫ...» НА ФОНЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ СТАЛИНИАНЫ 1937 ГОДА¹

У этой работы две взаимосвязанные цели.

Первая состоит в попытке прояснения стихотворения Осипа Мандельштама о Сталине 1937 года, в домашнем обиходе семьи поэта называвшегося «Ода». Сегодня оно воспринимается как темное, полное неясных и сложно сцепленных между собой образов. Но таким ли это стихотворение должно было показаться читателю, для которого предназначалось, то есть — советскому читателю 1937 года, изрядно поднаторевшему в знакомстве с поэтическими текстами, воспевавшими Сталина и его правление? Понять это мы попробуем, сопоставив мотивы мандельштамовской «оды» с ключевыми мотивами всех тех стихотворений и поэм о вожде, которые были выявлены нами в авторских книгах стихов² и тематических сборниках, вышедших в 1937 году.

Корпус поэтической сталинианы будет интересовать нас не в качестве вместилища потенциальных подтекстов для стихотворения «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», а как копилка (коллективными усилиями отобранных, «ничьих») образов, которой по мере надобности пользовались буквально все авторы, писавшие о Сталине, в том числе и Мандельштам.

Соответственно, вторая цель работы заключается в фиксации и системном описании тех мотивов, из которых в совет-

ской поэзии конца 1930-х годов складывался типовой сталинский портрет.

То есть стихотворение Мандельштама и фон этого стихотворения, формирующийся из множества строк поэтов «хороших и разных», будут важны для нас в равной степени.

1.

Начнем с основополагающего для дальнейшего разговора наблюдения: несмотря на то, что качество стихотворных строк о Сталине, отысканных нами в авторских книгах и коллективных сборниках 1937 года, было очень разным, все они в совокупности разворачиваются в удивительно цельный, внутренне непротиворечивый текст. Сталин предстает в нем *богочеловеком*: дозированное перечисление реальных (и/ или считавшихся в 1937 году реальными) обстоятельств биографии «кремлевского горца» соседствует в интересующем нас коллективном тексте с воспеванием сталинских сверхъестественных дарований и свойств³.

Ключевыми событиями биографии отца народов советские предвоенные поэты, судя по их стихам, считали:

- *детство на Кавказе*: «Для веселых птенцов, // Для растущих бойцов // Наша песня о горном орле! // Это было в далеком грузинском селе, // Там, где крепость стоит на скале... // Невелик городок, // Веет с гор холодок, // Тополя разместились в рядок; // Луг блестит от росы, // И во время грозы // Листья падают в горный поток... // Эту землю порой // Бьет подземный прибой — // Вулканической силы раскат... // Но земля, чтоб не сдать, // Расцветает опять, // Наливает огнем виноград! // Там домишко стоит, // Неказистый на вид, // Где семья трудовая жила. // Этот каменный кров // Был и прост и суров, // Как должно быть гнездо у орла. // Там ты —

маленький — рос, // Задал первый вопрос, // Там ты первую книжку открыл, — // И над всею землей // Свежий ветер шумит // От твоих развернувшихся крыл!» (Адалис⁴); «Курá его детство видала, Метех его знал молодым» (Гаприндашвили⁵); «Любо помнить: Сталин... Он с Кавказа... // И тихонько петь аульный стих» (Городской⁶); «Припоминая отрочества годы, // хотел понять я, как в такой глуши // образовался действием природы // первоначальный строй его души, — // как он смотрел в небес огромный купол, // как гладил буйвола, как свой твердил урок, // как в тайниках души своей баюкал // то, что еще и высказать не мог» (Заболоцкий⁷); «Вождь! Ты в том краю родился, // жил в младенческие годы. // Ты хранишь простую мудрость // и покой родной природы» (Машашвили⁸); «Люблю я просторы счастливой земли, // Земли, где его колыбель закачалась» (Т. Табидзе⁹)¹⁰.

- *аресты, тюрьмы и ссылки*: «Метелью Сибирь заровняла // Дороги пройденные им» (Гаприндашвили¹¹); «И сколько, сколько раз бежал ты из неволи» (Гачечиладзе¹²); «Я вижу — через мрачный строй жандармов // Он — юноша еще — шагает с книгой, // И ветер перелистывает страницы» (Гофштейн¹³)¹⁴; «Злая Сибирь им исхожена» (Грузинская народная песня¹⁵).
- *клятву над телом Ленина*: «Тобою говорит трудящийся народ, // Громовый голос ты земли освобожденной, // И потрясет столетий ровный ход // Сталь клятвы Сталина, борьбою закаленной» (Абхаидзе¹⁶); «В день смерти Ленина сердца, на миг остановясь, // Рванулись к солнцу твоему, к железной клятве той» (Зарьян¹⁷); «Такую же стальную, как и сам ты, // Ты клятву дал у ленинского гроба, // Не нарушил ты ее и не нарушишь, // Пускай врага задушит яда злоба» (Шаншиашвили¹⁸).

- создание конституции СССР, принятой VIII внеочередным съездом Советов 5 декабря 1936 года: «Движимая Сталинским законом, // Сильная, веселая страна» (Асеев¹⁹); «И до самой глубокой вечности // будет миру всему знаком — // подымающий человечество // ясный Сталинский наш закон!» (Кирсанов²⁰); «Он дал для народов // Высокий Закон, // Сроднил их великою // Дружбою он» (Купала²¹); «Конституция Сталина. В ней — // Торжествующие силы века» (Леонидзе²²); «Вождь и друг, идущий локоть в локоть, // Автор этой книги золотой» (Ойслендер²³); «Как знамя больших человеческих прав // Ты дал Конституцию — светлый устав, // Написанный мудро и ясно» (Орымбай²⁴); «Он вложил в Закон Великий // Наши думы и мечты» (Ошанин²⁵); «Наша конституция — бессмертна! // Сталинское слово — на века!» (Светлов²⁶); «Самый лучший в мире закон // Это — Сталинская Конституция» (Утеп²⁷); «Слава мудрому! Слава и слава! // Гениальный наш вождь и друг // В Конституции навечно право // Передал нам на труд и досуг!» (Яновский²⁸).

Функцию едва ли не главного атрибута Сталина-человека долгое время выполняла в стихах советских поэтов *солдатская шинель*. К 1937 году этот образ накопил целый набор значений. Вот некоторые из них: Сталин прост — он заботится обо всех советских людях — он гениальный военачальник (с неброской проекцией сталинской шинели на шинель Наполеона) — Сталин стоит за дело мира, он готовит нас к войне: «Спокойный человек в простой шинели» (Адалис²⁹); «Стоит человек в звездоносном Кремле, // Стоит он в походной военной шинели» (Бажан³⁰); «Ты наш стяг, ведешь нас в битву, // шелестят шинели крылья» (Грузин-

ская народная песня³¹); «Не забыть вовеки, как Иосиф Сталин // Собственной шинелью укрывал бойца» (Кольчев³²); «Вышел в сиянии новых лучей. // Гений в шинели простой» (Леонидзе³³); «Человек выходит из Кремля // В памятной шинели боевой» (Решетов³⁴); «Свинцовые тучи висели // В тяжелом дыму и огне. // В широкой военной шинели // Он шел по гремящей стране» (Рывина³⁵); «Тогда я вижу, как подходит он, // В шинели серой и в варяжском шлеме, // В красноармейских старых сапогах...» (Саянов: 54).

Весьма характерно, впрочем, что в верноподданническом стихотворении Паоло Яшвили солдатская шинель Сталина прямо на глазах читателя затвердевает³⁶, преобразуется из суконной в бронзовую, а сам он, таким образом, превращается в памятник самому себе — в бронзовое божество:

Открылся Кремль, и ты в шинели серой.

Массивность бронзы обрело сукно.

(Яшвили³⁷)

Явными признаками божества Сталин наделен почти во всех советских стихотворениях, опубликованных в книгах и сборниках 1937 года.

Он из Кремля видит все, что происходит в окружающем мире — и в настоящем, и в прошлом, и в будущем; и днем и ночью (поэтому Сталин никогда не спит): «Махни мне веткой на разлуку // Увешанный плодами сад! // За нашу дружбу, в знак наград, // Положь мне яблоко на руку. // Я отвезу его туда, // В столицу красную далеко, // Где Сталин бодрствует всегда // И озирает мир широко. // И на тебе его следы. // Так созревай скорее к сроку. // Пусть видятся твои сады // Его недремлющему оку» (Аврущенко³⁸); «Пограничник знает — Сталин // Думает о нем в Кремле» (Гордеев³⁹); «Цветенья жизни радостно и пестро, // Над

ним простерт воздушно-синий зонт, // Но опытен наш
вождь и смотрит остро, // Обозревая горизонт» (Демьян
Бедный⁴⁰); «Словно с башни все ты видишь: // с мира
дымка сна сползает. // Ум твой глубже телескопов // Вдаль
столетий проникает» (Машашвили⁴¹); «Кремль, как башня
мудрости, откуда // Ты глядишь на все, что есть кругом»
(Машашвили⁴²); «Над Кремлем не гаснут звезды, // Значит
вождь в Кремле не спит» (Ошанин⁴³); «Ты вождь и брат
наш смуглый и бессонный» (Сосюра⁴⁴).

Взгляд Сталина проникает сквозь все преграды, его глаза
светятся целебной лаской и прозревают будущее: «Куда с до-
бром красавушки — // Одна другой ловчей — // Цветет под
небом славушка // Заботливых очей. // А очи его черные //
Смотрят мудро столь, // Что мы ему, проворные, // Докажем
на раздоль» (Каменский⁴⁵); «Утро! Утро заревое, // Шелк
твоих золотых лучей // Так не светит всем на свете, // Как
лучи его очей, // Столь любимых, столь хранимых, // Столь
нигде не повторимых, // Полных сил, огня и ласк // Сталин-
ских премудрых глаз» (Каменский⁴⁶); «И лучи его солнечных
глаз // Веселятся со всеми там, где радость зажглась» (Камен-
ский⁴⁷); «На века дорогу видишь // Ты орлиными глазами»
(Машашвили⁴⁸); «Нас ведет родное имя // И спокойный сме-
лый взгляд» (Ошанин⁴⁹); «Взгляд, как меч литой из стали»
(Чиковани⁵⁰); «Видишь ты зори сквозь сумрак! Упорный //
Взор достигает озерного дна» (Чиковани⁵¹); «Знакомый,
волнующий, близкий, родной // Нам сталинский взгляд и су-
ровый и добрый. // Мы в Сталине любим сегодня живой, //
Грядущих веков совершеннейший образ» (Шаповалов⁵²).

Голос Сталина творит чудеса: «И ныне ты в Кремле.
С неутолимой страстью // Набатов голос твой таранит не-
беса» (Гачечиладзе⁵³); «Голос твой звучит спасеньем // или
громом оглушает» (Машашвили⁵⁴).

Улыбка Сталина вселяет в людей бодрость: «Одною своею улыбкой // Без меры он радует нас» (Гаприндашвили⁵⁵); «Озарен твоей улыбкой // лик великого народа!» (Машашвили⁵⁶); «Это Сталин, мудрый, несравненный, // Вождь и друг с улыбкою отца» (Родионов⁵⁷).

Рука Сталина заботлива и наделена сверхчеловеческой силой: «А у руля рука верна // Твоя, великий Сталин!» (Будаев⁵⁸); «Тебя привел к невиданным победам, // Наш большевистский вождь рукой стальной» (Ерикеев⁵⁹); «И план, начертанный рукою исполина, // перед народами открыт» (Заболоцкий⁶⁰); «Ясные, как звезды на Кремле, // Вечные находит он слова. // Вольному народу все права, // Все его победы за века // Начертала Сталина рука» (Решетов⁶¹); «Повсюду явно ощутима // твоя отцовская рука» (Узбекская песня о Сталине⁶²).

Само имя вождя сакрально — оно материально как сталь, без промаха разит врага (как стрела со стальным наконечником) и поддерживает угнетаемый пролетариат во всех уголках земного шара: «Мы имя твое понесем на устах. // Звенит оно, как литье, // Добытое в нежных людских сердцах — // Сталин, имя твое!» (С. Васильев⁶³); «Сто народов имя славят. // Жизнь берет его красу // Поезда бегут на Славянск — // Имя Сталина несут» (Гордеев⁶⁴); «Как знамя, поднимаем мы высоко // Стальное имя нашего вождя» (Ерикеев⁶⁵); «Для врагов смертельно слово — “Сталин”» (Кабардино-балкарская песня⁶⁶); «В том слове — мир! То слово нерушимо, // Оно катилось в битве и огне, // Оно стоит, как горная вершина, // Его в любой увидишь стороне» (Островой⁶⁷); «Ты для врагов — разящая стрела, // Твое имеет имя два крыла, // Вкруг всей земли оно летит на них, // И линия пути его кругла» (Сейфуллин⁶⁸); «Радостью славиться будет // Сталью звенящее имя» (Яшвили⁶⁹).

Сталин вмещает в себя образы всех советских людей: «Как имя миллионов звучит это имя» (Бажан⁷⁰); «Соединились в этом человеке // Все высшие дерзания людей» (Ерикеев⁷¹); «Когда б сердца миллионов слить в одно, // Твое родное сердце было б, Сталин!» (Сосюра⁷²); «Сталина сердце огромно, как мир» (Шаповалов⁷³). Верно и обратное — в каждом из советских людей есть частичка вождя, а все они вместе, как мозаика, складываются в образ коллективного Сталина: «Сталина я вижу в глубине Полесья, // Сталина в крестьянской хате я встречал, // Сталина в народной услышал я песне, // Сталина в дороге сердцем отыскал» (Александрович⁷⁴); «Знаком этот образ, вошедший в века, // Несомый в людском величавом потоке» (Бажан⁷⁵)⁷⁶.

Отсюда уже совсем недалеко до утверждения — Сталин растворен во всем — весь мир, вся природа есть отражение тех или иных его черт и свойств: «Сталин — // Он как мир велик» (Гордеев⁷⁷); «В каждой завязи, в каждом стебле // Имя Сталина мы прочли» (Леонидзе⁷⁸); «Человек, проснувшись, взглянет в синеву // И увидит образ твой любимый» (Мосашвили⁷⁹).

Все прогрессивное человечество объединилось с природой в своей горячей любви к Сталину, в прославлении Сталина: «Товарищ Сталин на трибуне! — // И рукоплещет вся страна. // Товарищ Сталин на трибуне! — // Из уст в уста твердит она. // Селенье говорит селенью, // Гора — горе, звезда — звезде, // Слились в единое стремленье // Все наши мысли о вожде» (Комиссарова⁸⁰); «О нем поют — земля и вод бескрайних дали» (Мицишвили⁸¹).

Разнообразные уподобления Сталина явлениям природы — очень часто встречающийся в стихотворениях советских поэтов 1930-х годов прием: «Он, как ветер с далеких широт»

(Алтаузен⁸²); «С ним дружат и Лена и Волга» (Гаприндашвили⁸³); «Того великого, простого человека, // Чье имя, как гроза во всей вселенной, // Дыханье жизни спертой очищает // И радость будит в сердце подневольном» (Гофштейн⁸⁴); «Как удар ятагана ты // И как гром несмолкающий, // И как солнце к нам глянул ты, // Самый мудрый и знающий, // И ладоням протянутым // Ты как дождь освежающий» (Исиани⁸⁵); «Наша песня весельем полна, // Мудрый Сталин — это весна!» (И. Луговской⁸⁶); «Ты выше, чем самый высокий Саянский хребет. // Ты прозрачней и чище, чем воды Байкала, // Несущие песнь о тебе» (Намсараев⁸⁷); «Ты — стремительность Риона // И Арагвы быстроводной, // Мощь хребта кавказских склонов, // Сердце родины свободной» (Чиковани⁸⁸)⁸⁹.

Впрочем, в большинстве стихотворений Сталин предстает не столько явлением, сколько повелителем природы, управляющим ею по своему божественному усмотрению: «Пред тобою тают // Ледяные горы // И молчит прибой» (Колас⁹⁰); «Покорны тебе гора и река, // Сильней ты всех рек и гор» (Леонидзе⁹¹); «Воздухом синим, течением рек // Помощь пришлет тебе тот человек!» (Михалков⁹²).

Неудивительно, что во многих стихотворениях Сталин косвенно или прямо сопоставляется с садовником (или, может быть, лучше сказать — с Садовником):

Раздвинул он горы крутые,
Пути проложил в облаках.
По слову его молодому,
Сады зашумели густые,
Забила вода ключевая
В сыпучих горячих песках.
(Исаковский⁹³)

Образ Сталина-Садовника позволял советским поэтам неброско совмещать в портрете вождя социальное с сакральным: «Ходит за каждым цветком, за каждой былинкой простой // Сталин — великий садовник нашей страны родной» (Виртанен⁹⁴); «В стране города вырастали, // Земля зацветала во круг. // Привел к этой радости Сталин — // Учитель, товарищ и друг» (Городской⁹⁵); «Земля казахстанская в пышном цвету, // И я, возрожденный, со степью цвету — // Взрастил нам цветы эти Сталин» (Орымбай⁹⁶); «Глядит с мавзолея садовник, слегка улыбаясь» (Полонская⁹⁷); «Он — как садовник у древа бессмертья» (Т. Табидзе⁹⁸); «Все, что рождается: почки дерев, // Все, что растет и становится выше, // Все воды, просторы цветущих лугов, — // Все именем Сталина мудрого дышит» (Т. Табидзе⁹⁹); «Есть великий садовник у нас» (Чачиков¹⁰⁰)¹⁰¹. В функции частной разновидности образа садовника предстает в стихах о Сталине жнец: «Ты высушил топи и дал урожай нам» (Кипиани¹⁰²).

Можно привести очень много примеров из стихотворений поэтов 1930-х годов, в которых Сталин сопоставляется с солнцем. Такие уподобления, как и некоторые другие наши примеры, идеально вписывающие сталинский коллективный текст в многовековую традицию изображения властителя, были весьма удобны для использования в панегирических произведениях о вожде. Они предоставляли удобную возможность сервильным стихотворцам воспеть: а) животворящие тепло и свет, которые Сталин несет человечеству; б) сталинскую сверхчеловеческую способность пребывать одновременно во многих местах; в) его особое, высшее положение в ряду людей и явлений природы.

Иногда сравнение отца народов с солнцем проводилось намеком. Гораздо чаще (особенно в многочисленных стихотворе-

ниях, стилизованных под народную поэзию) Сталин сравнивался с солнцем прямо: «Словно море, глубок и безбрежен могучий разум, // И, как на солнце глядят, глядит на него народ — // На Сталина, что тепло и свет на землю несет!» (Виртанен¹⁰³); «Весь мир ты озарил теплом своих лучей» (Гачечиладзе¹⁰⁴); «Землю красит звон весенний, // Пропасть — мощный гул обвалов, // А страну — большое сердце, // Что для нас, как солнце, встало» (Горгадзе¹⁰⁵); «Солнцем Сталина согреты, // За вождем идя вослед, // Большевицкие советы // Твердо знают путь побед» (Городской¹⁰⁶); «Он нам пути, как солнце освещает» (Ерикеев¹⁰⁷); «Светом ослепительным и новым // Вождь пришел сегодня к нам в дома» (Жаров¹⁰⁸); «Сияешь ты, как солнца яркий лал» (Исиани¹⁰⁹); «Сталин — солнце золотое наше!» (Кабардино-балкарская песня¹¹⁰); «Это говор о том человеке родном, // О любимом на свете, // Кто вошел в каждый дом // И, как солнышко, светит, // Дивной мудростью греет, // Щедрым счастьем дарит // От зари до зари» (Каменский¹¹¹); «Эта жизнь — большевицкая власть // Ну и Сталин, Иосиф свет-Виссарионыч, // Отец родной, и друг, и сват, и брат. // С ним мы на ноги встали, // С ним и живем, // Как в саду виноград. // А солнце в саду — Сталин» (Каменский¹¹²); «Во славе, в чести, во красе, // Зарю ходишь по росе, // Гуляешь солнцем средь проталин // Весны людей. И мы с тобой, // С твоей судьбой. // Ну, как тут не любить тебя, // Любимый Сталин!» (Каменский¹¹³); «Ты как свет неиссякаем» (Машашвили¹¹⁴); «Когда открылся Съезд // И, солнцем восходя, // Поднялся вождь наш на трибуну мира...» (Нур-Баян¹¹⁵); «Немеркнущим солнцем ты, Сталин, горишь, // Тепло излучаешь и счастье даришь» (Орымбай¹¹⁶); «О родине великой спой, // Где солнцем Сталина согреты // Ткачи, художники, поэты, — // Они живут одной семьей» (Полторацкий¹¹⁷); «Чей свет в небе солнца светлей? // Что весны теплей, веселей? // Ярче солнца лю-

бовь вождя, // Ласка Сталина весен теплей» (Токомбаев¹¹⁸); «Рвется песня, над родными // Долами летя, // И горит над нами имя // Друга и вождя» (Шехтер¹¹⁹); «И в блеске дней горит над ней наш Сталин — солнце стран» (Шираз¹²⁰).

Многочисленные величания Сталина в качестве садовника, как и уподобления его разнообразным явлениям природы (в первую очередь, солнцу), позволяли советским поэтам 1930-х годов избегать прямого названия руководителя государства Богом, что кричаще противоречило бы атеизму, агрессивно насаждаемому тогда в СССР. Однако некоторые стихотворцы, особенно те, которые могли себе позволить прикрыться пышными национальными традициями, почти прямо восхваляли Сталина как божество, прибегая к посредничеству перифраз, сравнений и метафор. Поэтому, хотя, разумеется, не только поэтому, столь большая роль в освоении сталинской темы в 1930-е годы была отведена представителям народов СССР. К уже приведенным выше примерам прибавим еще три, взятых из стихотворений соотечественников вождя: «Ты нас выковал» (Горгадзе¹²¹); «И ты недостижимого достиг: // Ты пересоздал ум людей и душу» (Мицишвили¹²²); «Спаяны мы, словно звенья, // Волей вождя непреклонной» (Яшвили¹²³)¹²⁴.

Чуть более тонкий вариант этого же льстивого приема заключался в отождествлении Сталина с едва ли не самым главным в античной мифологии богоборцем — Прометеем: «Он Прометеевым огнем согрел // Тебя, и ты, по старой сказки слову, // Из зуб дракона нижешь тучи стрел, // Орфей, с рабов сдвигающий оковы» (Мицишвили¹²⁵)¹²⁶; «Новые всходы лелея, // Соединяя народы, // С новым огнем Прометея // Стал ты на страже свободы» (Яшвили¹²⁷).

Конечно же, стихи о Сталине-богочеловеке 1930-х годов не могли обойтись без мотива смерти за вождя и героической смерти по приказу вождя: «За тебя, любимый Сталин, // Жизнь отдам без колебання» (Грузинская народная песня¹²⁸); «И те, кого несут в пожар зари // Наполненные газом пузыри, // И те, кто в Арктике, — они умрут, // Лишь скажешь ты — “за родину умри!”» (Сейфулин¹²⁹); «Отец наш, мы жизни свои отдадим, // Умрем если нужно, но мы победим!» (Шаповалов¹³⁰).

Одной из ключевых тем сталинского коллективного поэтического текста 1930-х годов была тема чрезвычайно затрудненной в реальности коммуникации с вождем. О личной встрече со Сталиным мечтали, как о любовном свидании: «Оробел, не знаю, // Как вождю сказать мне про любовь свою» (Александрович¹³¹). Визуальный контакт со Сталиным-божеством описывался как едва ли не самая заветная мечта: «Ласточкой быть желал бы, // Ласточкой быстрокрылой, // Легкой и стройной телом, // Чтоб побывать в Кремле, // Чтобы хоть раз увидеть, // Как улыбнется Сталин, // Слушая речи новых, // Созданных им людей» (Муртазали¹³²).

Отсюда особая функция в поэтической сталиниане 1930-х годов мотива *рукопожатия*, устанавливающего и удостоверяющего тактильную связь простого советского человека с богом: «Стахановцам помнится долго // Пожатие сильной руки» (Гаприндашвили¹³³); «В стороне, где звезды яркие, // Где обилие машин, // Где Великий Вождь — доярке // Руку жмет от всей души» (Гордеев¹³⁴); «Товарищ Сталин улыбнулся тоже // И подошел. Рукопожатьем молча // Они лишь обменялись, и тогда // Впервые в жизни комиссар заплакал» (Саянов¹³⁵); «Сам Сталин принял нас в Кремле, // Мы говорили там с вождем... // Кто мог мечтать у нас в селе, // Что руку мы ему пожмем!» (Шубоссинни¹³⁶).

Всем остальным советским людям оставалось лишь мечтать о сказочном визите Сталина в их городок, колхоз, село: «От Кремля ведут дороги // Прямо к пашням и садам, // И, заботливый и строгий, // Вождь приедет в гости к нам»⁽¹³⁷⁾; «Передай родному // Нашему вождю, // Что казачки Дона // В гости его ждут» (Федоров¹³⁸).

Но вожделенный контакт с вождем мог осуществляться не только прямо, но и через посредничество чудесных помощников, в первую очередь — через повсюду развешанные и расставленные портреты Сталина (как через иконы). Такой способ описан, например, в одном из стихотворений Аделины Адалис:

И два знакомых сердцу человека,
С которыми, как говорится «лично»
Знаком я не был, — но не в этом суть...
Подняв к седеющим вискам ладони,
Приветствуют меня, проводят взглядом —
Спокойный человек в простой шинели,
А рядышком — родной Луганский Слесарь
С суровым, но мечтательным лицом...¹³⁹

Интересно, что Адалис не просто описывает, но и оживляет, анимирует портреты Сталина и Ворошилова — вожди «приветствуют» и «проводят взглядом» лирического героя стихотворения. Приведем еще несколько примеров из произведений советских поэтов, описывающих визуальный контакт со Сталиным через портреты: «Строим школы и театры, // В стройке нам преграды нет. // Как дворец, мой дом сегодня, // В нем рождают яркий свет // Электрическая лампа // И любимый твой портрет» (Грузинская народная песня¹⁴⁰); «А с портретов — дива жди — // Смотрят весело вожди: // Ленин, Сталин; и Калинин, // Каганович и Серго, // Тут

и Молотов в окне, // Ворошилов на коне» (Каменский¹⁴¹)¹⁴²;
«Ласково с портрета смотрит Сталин, — // Сталин любит
маленьких детей» (Полторацкий¹⁴³); «В школах, фабриках,
стадионах // Мы встречаем лицо вождя, // На тетрадках, ков-
рах, знаменах. // В чайхане, там, где чай густой, // И в духане,
где дух чурека, // Мы встречаем портрет простой // Седова-
того человека» (Шемшелевич¹⁴⁴).

Иногда Сталин приходил к советским людям в качестве ге-
роя стихов и песен: «Сталина в народной услышал я песне»
(Александрович¹⁴⁵); «Мы именем твоим полны, как песней.
Вот она // Летит, вызывая к доблести, восторгом окрылив» (За-
рьян¹⁴⁶); «Песни о нем молоды и счастливы» (Рывина¹⁴⁷); «О
Сталине мудром, родном и любимом // Прекрасную песню сла-
гает народ» (Песня о Сталине¹⁴⁸); «Поет о большом и родном
человеке // Страны необъятный простор» (Яницкий¹⁴⁹).

Еще один способ контакта «простого человека» со Ста-
линым — аудиальный — описан в по-своему выразительном
стихотворении Александра Жарова:

В этот час раздвинулись, исчезли
Стены комнаты моей,
Полной торжества такого, если б
Съезд Советов открывался в ней.

Впрочем так оно и было. Помню:
Пел вначале радиоприемник.
Он гремел «Интернационалом».
А потом — приемника не стало.

Тишина слилась в моей квартире
С всесоюзной тишиной.
Я назвал бы первым чудом в мире
То, что Сталин говорил со мной.

Не со мной одним. Пришли к беседе
Мой сынишка, мать, моя жена,
Все знакомые и все соседи,
Все товарищи и вся страна¹⁵⁰.

Однако самый простой и удобный способ решения проблемы контакта со Сталиным-божеством заключался в культивировании в себе вполне религиозного ощущения, при котором вождь будто бы незримо присутствует во всех явлениях окружающего мира. Именно таким образом проблему личной коммуникации со Сталиным разрешил в своем стихотворении абхазский поэт Леварса Квициния:

Гасли закаты, и зори вставали,
Морозы сменяли зной...
Ни разу в жизни товарищ Сталин
Не говорил со мной.

Я видел только его портреты,
А он меня — никогда.
Мне было больно думать об этом, —
Мечтал я о встрече всегда.

.....

Но вдруг я понял, что ошибаюсь,
Только мечтая о нем:
Ведь я каждый день, каждый час встречаюсь
И говорю с вождем.

Я вырос уже, я молод, силен,
Мозг до мельчайших деталей
Лучами созвездия озарен.
И это созвездие — Сталин.

.....

В Минске, в Киеве Сталин живет.
Бакинскими промыслами идет.
Табачных плантаций душистым ковром
Шагает мой Сталин в Сухуме моем¹⁵¹.

Приведем также строки, как всегда, чрезвычайно чуткого к социальному заказу Сергея Михалкова, объединившего в своем стихотворении тактильный мотив рукопожатия с мотивом архетипического присутствия личности Сталина в личности каждого советского человека: «Знай, что в пожатиях тысячи рук... // Лучший товарищ — твой вождь и твой друг!» (Михалков¹⁵²).

Востребованность сталинских портретов, а также стихов и песен об отце народов послужили причиной формирования еще одного, если так можно выразиться, *профессионального* тематического узла в предвоенной поэзии о вожде. Авторы произведений о Сталине обсуждали в своих стихотворениях саму возможность адекватного живописного, скульптурного или словесного портрета богоподобного брата Ленина: «Все, что сделано тобою, // Передать бессильна речь» (Грузинская народная песня¹⁵³); «Опять Гомер и Фирдуси возьмутся горячо, — // Но песням их не исчерпать ваш непомерный свет» (Зарьян¹⁵⁴) — стихотворение обращено к Ленину и Сталину; «Кто твое величье, Сталин, // Дать нам сможет в песнях звучных?» (Чиковани¹⁵⁵); «Не вылепить сравненьями твой образ, // Скульптурней он стиха любого, зорче» (Шаншиашвили¹⁵⁶)¹⁵⁷.

С этой магистральной для стихотворений 1930-х годов темой, органично увязываются и некоторые другие поэтические произведения того времени, в которых трактовалась тема трудности написания портрета современного советского человека.

Таково, например, стихотворение «Ненаписанный портрет» Николая Рыленкова¹⁵⁸, рассказывающее о всевозможных сложностях, поджидавших художника, взявшегося изобразить некоего героя гражданской войны. Таков зачин стихотворения Николая Брауна «Рождение портрета»:

В последний раз он осмотрел подрамник,
Он постучал рукой, как браковщик,
В натянутое чуть ли не до треска,
Певучее, как бубен, полотно.

И он вошел, как в облако, где вещи
В туманной влаге тонут без лица.
Он двинулся на них — и уголь свистом
Березовым запел на полотне.

Он уголь тряс и щупал очертанья,
И шурил глаз и подымал из тьмы
Углов и ромбов и кругов обломки,
И выносил и в новый сноп вязал¹⁵⁹.

2.

Теперь перейдем к разговору о стихотворении Мандельштама «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» и для начала напомним текст этого стихотворения:

Когда б я уголь взял для высшей похвалы —
Для радости рисунка непреложной, —
Я б воздух расчертил на хитрые углы
И осторожно и тревожно.
Чтоб настоящее в чертах отозвалось,
В искусстве с дерзостью гранича,
Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось,
Ста сорока народов чтя обычай.

Я б поднял брови малый уголок
И поднял вновь и разрешил иначе:
Знать, Прометей раздул свой уголек, —
Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!
Я б несколько гремучих линий взял,
Все моложавое его тысячетелье,
И мужество улыбкою связал
И развязал в ненапряженном свете,
И в дружбе мудрых глаз найду для близнеца,
Какого, не скажу, то выраженье, близясь
К которому, к нему, — вдруг узнаешь отца
И задыхаешься, почуяв мира близость.
И я хочу благодарить холмы,
Что эту кость и эту кисть развили:
Он родился в горах и горечь знал тюрьмы.
Хочу назвать его — не Сталин, — Джугашвили!
Художник, береги и охраняй бойца:
В рост окружи его сырым и синим бором
Вниманья влажного. Не огорчить отца
Недобрым образом иль мыслей недобором,
Художник, помоги тому, кто весь с тобой,
Кто мыслит, чувствует и строит.
Не я и не другой — ему народ родной —
Народ-Гомер хвалу утроит.
Художник, береги и охраняй бойца:
Лес человечества за ним поет, густея,
Само грядущее — дружина мудреца
И слушает его все чаще, все смелее.
Он свесился с трибуны, как с горы,
В бутры голов. Должник сильнее иска.
Могучие глаза решительно добры,
Густая бровь кому-то светит близко,
И я хотел бы стрелкой указать

На твердость рта — отца речей упрямых,
Лепное, сложное, крутое веко — знать,
Работает из миллиона рамок.
Весь — откровенность, весь — признанья медь,
И зоркий слух, не терпящий сурдинки,
На всех готовых жить и умереть
Бегут, играя, хмурые морщинки.
Сжимая уголек, в котором все сошлось,
Рукою жадною одно лишь сходство клича,
Рукою хищною — ловить лишь сходства ось —
Я уголь искрошу, ища его обличья.
Я у него учусь, не для себя учась.
Я у него учусь — к себе не знать пощады,
Несчастья скроют ли большого плана часть,
Я разыщу его в случайностях их чада...
Пусть недостойн я еще иметь друзей,
Пусть не насыщен я и желчью и слезами,
Он все мне чудится в шинели, в картузе,
На чудной площади с счастливыми глазами.
Глазами Сталина раздвинута гора
И вдаль прищурилась равнина.
Как море без морщин, как завтра из вчера —
До солнца борозды от плуга-исполина.
Он улыбается улыбкою жнеца
Рукопожатий в разговоре,
Который начался и длится без конца
На шестиклятвенном просторе.
И каждое гумно и каждая копна
Сильна, убориста, умна — добро живое —
Чудо народное! Да будет жизнь крупна.
Ворочается счастье стержневое.
И шестикратно я в сознании берегу,
Свидетель медленный труда, борьбы и жатвы,

Его огромный путь — через тайгу
И ленинский октябрь — до выполненной клятвы.
Уходят вдаль людских голов бугры:
Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,
Но в книгах ласковых и в играх детворы
Воскресну я сказать, что солнце светит.
Правдивей правды нет, чем искренность бойца:
Для чести и любви, для доблести и стали
Есть имя славное для сжатых губ чтеца —
Его мы слышали и мы его застали.

Январь — март 1937
(Мандельштам: 112–114)¹⁶⁰

Легко заметить, что в этом стихотворении используются почти все типовые для поэтических портретов Сталина 1930-х годов мотивы.

В нем упоминаются и/ или подразумеваются: *детство на Кавказе* («И я хочу благодарить холмы, // Что эту кость и эту кисть развили: // Он родился в горах...»); *аресты, тюрьмы и ссылки* («... и горечь знал тюрьмы»; «Его огромный путь — через тайгу»); *клятва над телом Ленина* («На шестиклятвенном просторе»; «И ленинский октябрь — до выполненной клятвы»); *создание конституции СССР* («Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось, // Ста сорока народов чтя обычай»).

Возникает у Мандельштама образ Сталина в *шинели на Красной площади* («Он все мне чудится в шинели, в картузе, // На чудной площади с счастливыми глазами»).

Используются мотивы: *мудрого сталинского взгляда* («И в дружбе мудрых глаз»; «Могучие глаза решительно добры», «Лепное, сложное, лепное веко»; «Глазами Сталина раздвинута гора»); *ободряющей улыбки вождя* («И мужество улыбкою связал»; «Он улыбается улыбкою жнеца»);

его голоса («И я хотел бы стрелкой указать // На твердость рта — отца речей упрямых»); *могучей руки Сталина* («Что эту кость и эту кисть развили»); и его *стального имени* («Для чести и любви, для доблести и стали // Есть имя славное для сжатых губ чтеца — // Его мы слышали и мы его застали»).

Намечается тема *близости Сталина со всеми советскими людьми* («Ста сорока народов чтя обычай»; «И каждое гумно и каждая копна // Сильна, убориста, умна — добро живое — // Чудо народное!») и *готовности каждого советского человека к самопожертвованию ради победы сталинского дела* («На всех готовых жить и умереть...»).

Сталин изображается в стихотворении Мандельштама *повелителем природных явлений, в том числе, осторожно, и солнца* («Глазами Сталина раздвинута гора // И вдаль прищурилась равнина. // Как море без морщин, как завтра из вчера — // До солнца борозды от плуга-исполина»; «Воскресну я сказать, что солнце светит»)¹⁶¹. Также *вождь уподобляется жнецу* («Он улыбается улыбкою жнеца»; «И каждое гумно и каждая копна // Сильна, убориста, умна — добро живое»).

В стихотворении Мандельштама употребляются *значимые для сталинской мифологии 1930-х годов имена Прометей* («Знать, Прометей раздул свой уголек») и *Гомера — воплощения народной любви к вождю* («Не я и не другой — ему народ родной — // Народ-Гомер хвалу утроит»).

Используются в стихотворении «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» *мотивы личного рукопожатия* («Он улыбается улыбкою жнеца // Рукопожатий в разговоре»), *визуального контакта с вождем* («Могучие глаза решительно добры, // Густая бровь кому-то светит близко»)¹⁶² и *воздействия Сталина на советских людей через портреты* («Лепное, сложное, крутое веко — знать, // Работает из миллионов рамок»)¹⁶³.

Что же касается *проблемы взаимоотношений Сталина и изображающего его художника*¹⁶⁴, то она в мандельштамовском стихотворении ставится едва ли не как основная. Интересными и характерными кажутся типологические переключки зачина «оды» Мандельштама с приведенными выше начальными строками стихотворения Николая Брауна «Рождение портрета».

То есть, *не задействованным* у Мандельштама остается лишь образ никогда не спящего вождя¹⁶⁵.

Из всего этого следует, что читателю-современнику, для которого мандельштамовское стихотворение и предназначалось, расшифровать его смысл было гораздо легче, чем нам, читателям послесталинской эпохи, на свое счастье плохо разбирающимся в поэтическом сталинском каноне.

Современнику автора «оды» достаточно было прочесть строки Мандельштама: «Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось, // Ста сорока народов чтя обычай», чтобы понять: в них подразумевается, в первую очередь, сталинская конституция; ему достаточно было встретить в стихотворении упоминание о Прометее, чтобы связать его с воспевающими Сталина-богоборца и Сталина-бога строками других произведений о вожде; читателю-современнику достаточно было прочесть строки: «Лепное, сложное, кругое веко — знать, // Работает из миллиона рамок», чтобы вспомнить о портрете Сталина у себя на столе или на стене своей комнаты; достаточно было дойти до строки: «Глазами Сталина раздвинута гора», чтобы присоединить ее к десяткам стихотворных строк, воспевающих сталинское управление природой; достаточно было прочесть у Мандельштама о «шестиклятвенном просторе», чтобы без запинки перечислить шесть клятв Сталина над гробом Ленина; etc.

При этом, конечно же, нужно принимать во внимание то обстоятельство, что Мандельштам зачастую реформатировал детали типового поэтического портрета Сталина почти до неузнаваемости. «Он улыбается улыбкою жнеца // Рукопожатий в разговоре» — это стилистически, разумеется, нечто совершенно иное, чем: «В ответ, улыбкой просияв, // Вождь крепко руку стиснул мне» (Шубоссинни¹⁶⁶).

Целый ряд канонических деталей поэтического сталинского портрета Мандельштам дополнил собственными, глубоко личными оттенками. Скажем, ни один из поэтов, напечатанных в 1937 году стихи о кавказском периоде биографии вождя, не упоминает его подлинную фамилию, меж тем как автор стихотворения «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» признается: «Хочу назвать его — не Сталин, — Джугашвили». Это был смелый ход, сознательно претендующий на спор с каноном: псевдоним отца народов настолько слился в сознании советских людей с его носителем, что превратился в знак вождя, в его субститут. Привести рядом с этим псевдонимом подлинную сталинскую фамилию не решились даже авторы сборника «Грузинские стихи и песни о Сталине», вышедшего в Тбилиси¹⁶⁷.

Но и многие другие ключевые мотивы стихотворения Мандельштама «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» у остальных создателей советской поэтической сталинианы 1930-х годов были бы просто непредставимы.

Таков автобиографический мотив *личной вины* лирического героя «оды» («Пусть недостойн я еще иметь друзей, // Пусть не насыщен я и желчью и слезами»), очень дальняя параллель к которому при сквозном чтении стихов советских поэтов, изданных в 1937 году, обнаруживается разве что в книге Петра Орешина «Под счастливым небом»:

Да, я отстал
В мечтаниях моих.
Мой слабый ум
Не предвосхитил срока.
О, родина
Рябины и гречих,
Я виноват перед тобой
Жестоко!¹⁶⁸

С мотивом вины у Мандельштама тесно переплетен мотив *самоумаления лирического героя перед величием совершающихся в СССР событий*: «Уходят вдаль людских голов бугры: // Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят», который советскими поэтами конца 1930-х годов тоже почти не использовался. «Почти», потому что слабую вариацию этого мотива мы находим в одном из опубликованных в 1937 году стихотворений Михаила Светлова:

Республика встала
Во весь свой рост
Глухой Кремлевской стеной,
И я перед нею —
Совсем малыш,
С наперсток величиной¹⁶⁹.

Понятно, что в стихах о Сталине 1930-х годов не могло найтись места критике каких бы то ни было сталинских начинаний, даже такой мягкой и с оговорками критике, как в мандельштамовской «оде»: «Несчастья скроют ли большого плана часть, // Я разыщу его в случайности их чада».

Но, пожалуй, самый неожиданный стратегический ход, который Мандельштам делает в стихотворении «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» — это выворачивание

наизнанку типовой для советской поэзии 1930-х годов ситуации — *бойцы красной армии во главе со Сталиным охраняют покой всех советских граждан*. «Пограничник ходит лесом и болотом, // Узнаю героя в каждом патруле» (Александрович¹⁷⁰); «Наш вождь и друг, товарищ Сталин, // С тобой наш фронт непобедим!» (Демьян Бедный¹⁷¹); «В нашей армии единой // Большевистский дух живет. // Мыслью сталинской, орлиной // Мудрый вождь нас всех ведет» (Рыльский¹⁷²); «В тайге ли далекой, на море ли Черном, — // Везде, где границы легли, // Поют о великом и первом дозорном, // О страже великой земли» (Яницкий¹⁷³). У очень и очень многих советских поэтов изображается «бойцов стальная стая», которые «хранят границу, Родину любя» (Адалис¹⁷⁴).

У Мандельштама же не боец должен охранять художника, а, напротив, художник — беречь и охранять не только бойца, но и самого Сталина:

Художник, помоги тому, кто весь с тобой,
Кто мыслит, чувствует и строит.
Не я и не другой — ему народ родной —
Народ-Гомер хвалу утроит.
Художник, береги и охраняй бойца:
Лес человечества за ним поет, густея,
Само грядущее — дружина мудреца
И слушает его все чаще, все смелее.

Отчасти сходный прием был применен Мандельштамом в стихотворении «Если б меня наши враги взяли...» (1937), которое создавалось на фоне многочисленных поэтических и прозаических выступлений советских литераторов на тему: что нам делать со «взятыми» (разоблаченными и арестованными) «врагами»¹⁷⁵.

Вместо подведения общих итогов работы процитируем в заключение единственный сохранившийся письменный отзыв современника о стихотворении Мандельштама «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», в котором, как кажется, отразилось и опознавание этим современником в мандельштамовском тексте типовых мотивов поэтической сталинианы конца 1930-х годов, и его возмущение мандельштамовскими нарушениями канона. В марте 1938 года прозаик Петр Павленко писал в своей «внутренней», предназначенной для НКВД рецензии на поздние стихи Мандельштама: «Есть хорошие строки в “Стихах о Сталине”, стихотворении, проникнутом большим чувством, что выделяет его из остальных. В целом же это стихотворение хуже своих отдельных строф. В нем много косноязычия, что неуместно в теме о Сталине»¹⁷⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Приношу глубокую благодарность А. К. Жолковскому, Е. Е. Земсковой, М. А. Кучерской, Е. Э. Ляминой, А. С. Немзеру, И. З. Сурат за подсказки и уточнения.
2. Готовясь к написанию этой статьи, мы прочли все те авторские книги стихов, вышедшие в СССР в 1937 году, в которых возникают мотивы, связанные со Сталиным. Эти книги мы искали, пользуясь превосходным справочником: *Тарасенков А., Турчинский Л. Русские поэты XX века. 1900–1955. Материалы для библиографии.* М., 2004. Разумеется, сталинский канон начал складываться в советской литературе задолго до 1937 года. Некоторые примеры из текстов более раннего периода взяты нами из работы: *Венявкин И. Опыт создания поэтической биографии вождя: Поэма Ильи Сельвинского «Сталин» // New Studies of Modern Russian Literature and Culture: Essays in Honor of Stanley J. Rabinowitz. Part II, Stanford, 2014.*

3. Нужно при этом помнить, что, канонизируя те или иные факты биографии руководителя советского государства в 1937 году, поэты во многом действовали на свой страх и риск. Они еще не могли опираться на стопроцентно надежный источник: первое издание «жития» Сталина, составленного при его собственном активном участии — «История ВКП (б). Краткий курс», вышло в 1938 году.
4. Адалис А. Братство: Стихи 1936 г. М., 1937. С. 40–41.
5. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 20.
6. Городской Я. Июль. Киев, 1937, с. 63.
7. Заболоцкий Н. Вторая книга: Стихи. Л., 1937, с. 44–45.
8. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 47.
9. Там же, с. 80.
10. Ср., например, в поэме И. Сельвинского «Сталин» (1934): «Иосиф Виссарионович Сталин // Родился в семидесятых годах. // Синие сны его просвистали // Сквозные ветра в гурийских горах» (цит. по: Венявкин 2014: 98).
11. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 20.
12. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 15.
13. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 15.
14. Подразумевается легендарный эпизод из биографии Сталина (будущий вождь проходит сквозь строй жандармов, читая книгу), впервые изложенный в мемуарах С. Верещака. Подробнее см.: Венявкин 2009: 115–122.
15. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 155.
16. там же, с. 12.
17. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 36.
18. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 78.
19. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 50.
20. Там же, с. 26–27.
21. Там же, с. 14.
22. Творчество народов СССР. Альманах. Вып. 1. М., 1937, с. 44.
23. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 66.

24. Там же, с. 16.
25. Там же, с. 46.
26. Там же, с. 28.
27. Там же, с. 18.
28. *Яновский*, Сто миллионов: Стихи. М. — Л., 1937, с. 11.
29. *Адалис А.* Братство: Стихи 1936 г. М., 1937, с. 9.
30. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 24.
31. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 172.
32. *Колычев О.* Песни и стихи. М., 1937, с. 6.
33. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 44.
34. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 15.
35. Там же, с. 17.
36. Ср. в классической работе о культуре сталинской эпохи: «Создаваемое культурой 2 не сжигается, не бросается “как пададь”, напротив, оно мгновенно затвердевает, превращаясь в памятники истории, причем этот процесс затвердевания происходит одновременно с созиданием» (*Паперный В. З.* Культура Два, М., 2006. С. 45–46.).
37. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 82.
38. *Аврущенко В.* Сады. Киев, Одесса, 1937, с. 82.
39. *Гордеев С.* Горячее дыхание. Киев — Харьков, 1937, с. 15.
40. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 10.
41. Там же, с. 50.
42. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 42.
43. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 45.
44. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 72.
45. *Каменский В.* Колхозная честь. М., 1937, с. 7.
46. Там же, с. 55.
47. Там же, с. 32.
48. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 50.
49. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 46.

50. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 90.
51. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 75.
52. Шаповалов И. Время близится: Стихи. Минск, 1937, с. 21.
53. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 15.
54. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 49.
55. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 21.
56. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 50.
57. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 74–75.
58. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 12.
59. Там же, с. 27.
60. Заблоцкий Н. Вторая книга: Стихи. Л., 1937, с. 46.
61. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 15.
62. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 85.
63. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 75.
64. Гордеев С. Горячее дыхание. Киев — Харьков, 1937, с. 94.
65. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 28.
66. Там же, с. 37.
67. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 40.
68. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 68.
69. Там же, с. 93.
70. Там же, с. 9.
71. Там же, с. 28.
72. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 25.
73. Шаповалов И. Время близится: Стихи. Минск, 1937, с. 20.
74. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 6.
75. Там же, с. 9.
76. Ср. у него же: «Я к земле колхозной ухом припадаю — // Сталинского сердца слышу ровный стук» (Александрович, Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 5). Эти строки невольно и комично перекликаются с блоковским: «Я ухо приложил к земле...»

77. *Гордеев С.* Горячее дыхание, Киев — Харьков, 1937, с. 94.
78. Творчество народов СССР. Альманах. Вып. 1. М., 1937, с. 45.
79. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 52.
80. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 16.
81. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 51.
82. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 8.
83. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 20.
84. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 22.
85. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 22.
86. *Луговской И.* Россыпи: Стихи. Иркутск, 1937, с. 7.
87. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 58.
88. Там же, с. 89.
89. Ср., например, в письме художника Е. Кацмана К. Ворошилову (1933 г.) о Сталине: «Он очень напоминает природе — моря, горы, леса, облака, удивляешься, поражаешься, восторгаешься — но знаешь: природа» (цит. по: *Венявкин И.* Опыт создания поэтической биографии вождя: Поэма Ильи Сельвинского «Сталин» // *New Studies of Modern Russian Literature and Culture: Essays in Honor of Stanley J. Rabinowitz. Part II, Stanford, 2014, с. 94*).
90. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 90.
91. Там же, с. 45.
92. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 92.
93. Там же, с. 137.
94. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 16.
95. *Городской Я.* Сто миллионов. Киев, 1937, с. 10.
96. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 15.
97. *Полонская Е.* Новые стихи: 1932–1936. Л., 1937, с. 89.
98. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 80.
99. Там же.
100. Там же, с. 88.
101. Именно с образом Сталина-Садовника, в первую очередь, связаны многочисленные в стихах советских поэтов о вожде

упоминания о зрелых и созревающих плодах. К примерам, приводимым в основном тексте этой статьи, здесь прибавим еще несколько: «Солнечным наливом полнятся колосья» (Александрович, Стихи и песни: 5); «Ты отстоишь и не отдашь врагу ты // Своих побед прекрасные плоды» (Ерикеев, Стихи и песни: 29); «Как зрелый солнечный плод, // В сердце созрела песня» (Сурков: 24).

102. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 31.
103. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 15.
104. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 15.
105. Там же, с. 24.
106. *Городской Я.* Сто миллионов. Киев, 1937, с. 4.
107. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 28.
108. *Жаров А.* Избранная лирика. М., 1937, с. 4.
109. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 26.
110. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 37.
111. *Каменский В.* Колхозная честь. М., 1937, с. 4.
112. Там же, с. 10–11.
113. Там же, с. 14–15.
114. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 47–48.
115. Творчество народов СССР. Альманах. Вып. 1. М., 1937, с. 34.
116. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 15.
117. *Полторацкий В.* Теплый ветер. М. — Иваново, 1937, с. 36.
118. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 83.
119. *Шехтер, М.* Лирика. Харьков, 1937, с. 55.
120. Творчество народов СССР. Альманах. Вып. 1. М., 1937, с. 63.
121. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 24.
122. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 55.
123. Там же, с. 93.
124. Мы здесь намеренно не будем касаться интересного вопроса о переводчиках, как о толмачах стихотворений национальных поэтов, а иногда и создателях этих стихотворений.
125. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 54.

126. О стихотворении Мицишвили в связи с образом Прометея в стихотворении «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» впервые упомянул А. С. Кушнер. См.: *Кушнер А. Аполлон в снегу. Заметки на полях*. Л., 1991, с. 240–241.
127. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 126.
128. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 151.
129. Стихи и песни о Сталине, М., 1937, с. 69.
130. *Шаповалов И.* Время близится: Стихи. Минск, 1937, с. 6.
131. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 6.
132. Там же, с. 56.
133. Там же, с. 19.
134. *Гордеев С.* Горячее дыхание. Киев — Харьков, 1937, с. 94.
135. *Саянов В.* Лирика: Стихи. Л., 1937, с. 55.
136. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 91.
137. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 45.
138. Октябрьский альманах. Ростов-на-Дону, 1937, с. 552.
139. *Адалис А.* Братство: Стихи 1936 г. М., 1937, с. 8–9.
140. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 176.
141. *Каменский В.* Колхозная честь. М., 1937, с. 22.
142. Весьма показательно, что Василий Каменский в этих строках вопреки логике произнесения отделяет Ленина и Сталина точкой с запятой от остальных, более «мелких» вождей.
143. *Полторацкий В.* Теплый ветер. М. — Иваново, 1937, с. 65.
144. Октябрьский альманах. Ростов-на-Дону, 1937, с. 544–45.
145. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 6.
146. Там же, с. 36.
147. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 18.
148. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 62.
149. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 19.
150. *Жаров А.* Избранная лирика. М., 1937, с. 3.
151. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 29–30.

152. Родина счастливых. Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет СССР. М., 1937, с. 36.
153. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 162.
154. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 35.
155. Там же, с. 89.
156. Грузинские стихи и песни о Сталине, Тбилиси, 1937, с. 178.
157. Ср., например, в поэме И. Сельвинского о Сталине 1934 г.: «Нос как нос. Голова. // Я корчусь в своей эстетической пытке... // Как неудачны были попытки // Дать ему перевод на слова» (цит. по: Венявкин 2014: 107).
158. Рыленков Н. Колосья: Стихи. Смоленск, 1937, с. 103–06.
159. Браун Н. Звенья: Стихи. Л., 1937, с. 73.
160. Сохранился один из черновых фрагментов этого стихотворения:

Уходят вдаль людских голов бугры:
Я уменьшаюсь там — меня уж не заметят,
Но в книгах ласковых и в играх детворы
Воскресну я — сказать, как солнце светит...

И в бой меня ведут понятные слова —
За оборону жизни — оборону
Страны-земли, где смерть утратит все права
И будет под стеклом показан штык граненый...

Правдивей правды нет, чем искренность бойца:
Для чести и любви, для воздуха и стали
Есть имя славное простого мудреца —
Его мы слышали и мы его застали...

18 января — 3 февраля 1937
(Мандельштам О. Собрание сочинений:
в 4-х тт. Т. 3. М., 1994, с. 344).

Укажем, ради экономии места, только на одну, но зато важнейшую работу о стихотворении «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» (содержащую обзор литературы вопроса): Гаспаров М. «Ода» Сталину и ее метрическое сопровождение //

в кн.: *Гаспаров М. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года.* М., 1996, с. 78–126. Также см.: *Freidin G. A coat of many colors: O. Mandelstam and mythologies of self-presentation.* Berkeley et al., 1987.

161. В качестве природных явлений Ленин и Сталин предстают в финале стихотворения Мандельштама «Если б меня наши враги взяли...» (1937): «Прошелестит спелой грозой Ленин, // И на земле, что избежит тленья, // Будет будить разум и жизнь Сталин» (*Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 3.* М., 1994, с. 119).
162. В пятой строфе своего стихотворения «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» Мандельштам, кажется, единственный из советских поэтов конца 1930-х годов, описывает групповую фотографию корреспондента «Правды» Н. Кулешова «Товарищ Сталин пожимает руку членам делегации от жен инженерно-технических работников от легкой промышленности, приветствовавшей совещание от жен командиров Рабоче-крестьянской Красной армии». Подробнее см.: *Лекманов О., Поэты и газеты. Очерки.* М., 2013, с. 227–28.
163. Тема прямого визуального контакта с вождем возникает в финальных строках стихотворения Мандельштама «Средь народного шума и сбега...» (1937): «И к нему, в его сердцевину // Я без пропуска в Кремль вошел, // Разорвав расстояний холстину, // Головою повинной тяжел...» (*Мандельштам: 118*).
164. Ср. с наблюдением А. С. Кушнера: «Откуда пришел к» Мандельштаму «этот мотив? Из державинской оды “Изображение Фелицы” (в комментариях к мандельштамовской оде, которые мне приходилось читать, об этом ничего не сказано): “Рафаэль, живописец славный, / Творец искусством естества, / Рафаэль чудный, бесприкладный, / Изобразитель Божества! / Умел ты кистию свободной / Непостижимость написать — / Умей моей богоподобной / Царевны образ начертать” и т. д. В мандельштамовской оде 84 стиха, в державинской — 464! Зато Державин, в отличие от Мандельштама, и добился того,

чего хотел: императрица избавила его от судебного процесса, который грозил ему в 1789 году самыми тяжелыми последствиями, — дело Державина расследовал Сенат! Уж коли речь идет о спасении жизни, не жалея краски!» (Кушнер А. Не дерево, а роща. Беседу ведет Т. Бек // Новый мир. 2004. № 6, с. 185).

165. Возможно, этот мотив возникает в мандельштамовской «Четвертой прозе» (1930): «Вий читает телефонную книгу на Красной площади. Поднимите мне веки. Дайте Цека...» (Мандельштам: 179).
166. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 92.
167. Об «опасных» оттенках фамилии «Джугашвили» см.: *Тоддес Е.* Антисталинское стихотворение Мандельштама (к 60-летию текста) // Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения. Рига — М., 1994. С. 206–207.
168. *Орешин П.* Под счастливым небом. М., 1937, с. 19.
169. *Светлов М.* Стихотворения. М., 1937, с. 94.
170. Стихи и песни о Сталине. М., 1937, с. 6.
171. Там же, с. 10.
172. Там же, с. 65.
173. Родина. Стихи и переводы ленинградских поэтов. Л., 1937, с. 19.
174. Братство: Стихи 1936 г. М., 1937, с. 43.
175. Сходные мотивы возникают в пастернаковских стихах о Сталине. Напрашивающейся темы «Мандельштам и Пастернак» мы в этой работе касаться не будем.
176. Цит. по: *Нерлер П.* «С гурьбой и гуртом...»: хроника последнего года жизни О. Э. Мандельштама. М., 1994, с. 14–15.

НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ — РЕДАКТОР

Тема, вынесенная в заглавие, многоаспектна.

Можно, например, взглянуть на редактировавшиеся Олейниковым детские рассказы и стихи, как на копилку потенциальных подтекстов для его собственных взрослых стихотворений.

Прочитанный под таким углом, обратит на себя особое внимание, в частности, следующий крохотный фрагмент из рассказа Бориса Житкова «Микро-руки», без подписи автора опубликованного в седьмом номере «Ежа» за 1929 год: «Я поймал таракана, я повалил его микро-руками, как свинью»¹. Этот фрагмент, без сомнения, послужил источником образности для строк о жестоком вивисекторе из знаменитого олейниковского «Таракана» (1934):

И проткнувши, набок валит
Таракана, как свинью ...

Отметим, что выявление подтекста из Житкова способно значительно скорректировать интерпретацию «Таракана». Именно это стихотворение усилиями исследователей превратилось в своего рода «гуманное» место олейниковской поэзии². «История мученика науки, как Олейников называет таракана, оказывается результатом методов и следствий уродливого и кровавого социального эксперимента, в котором таракан — объект бесчеловечного и псевдонаучного опыта организации общества» (С. В. Полякова)³; «Сквозь искривленные маски, буффонаду, галантерейный язык с его

духовным убожеством пробивалось очищенное от “тары” слово о любви и смерти, о жалости и жестокости» (Л. Я. Гинзбург)⁴. Но ведь в «Микро-руках» роль протагониста выполняет отнюдь не насекомое, а ученый; тон деловито-нейтральный; пафоса «любви» или «жалости» к жертве нет и в помине; в частности, только что процитированный фрагмент продолжается так: «Затем я аккуратно потрошил и разглядывал его внутреннее устройство»⁵. А далее жестокое любопытство ученого стремительно нарастает: «<Я> ворвусь в такую мелкоту жизни, которую только видели, но где еще никто не распорядился своими руками <...> Я жил уже в другом мире, где все было иное: невиданный материал, невообразимые звери вроде тли, которой я на днях размозжил глаз ударом молотка. <...> Мне нужно было поймать инфузорию-коговратку, чтобы из ее шкуры сделать перчатки <...> Я взял микро-руками приготовленную мной острогу в три крючковатых зуба и весь собрался, чтобы вовремя успеть вонзить мое оружие в эту резвящуюся тварь, что носилась мимо, как птица в воздухе <...> Острога скользила, отскакивала, и наконец я набрался сил и уж в полной ярости саданул острогой и на этот раз так ловко и сильно, что вертящаяся тварь застряла на зубьях, вертелась, каналья, но уже поздно»⁶.

То есть Олейников как редактор был вполне готов дать возможность автору встать не на сторону «мученика науки» — таракана, а на сторону вивисектора в его борьбе с копошащимися насекомыми.

Можно было бы сделать ход противоположного свойства и попытаться среди материалов, печатавшихся в детских журналах и альманахах под редакцией Олейникова, отыскать блестящие его «взрослого» остроумия.

Так, в первом выпуске сборника «Советские ребята» за 1926 год было помещено короткое стихотворение «мальчика Василия Панова»:

Когда мне было лет двенадцать,
Я в школу поступил одну;
Когда мне стало лет тринадцать
Перевели меня в другу⁷.

Это четверостишие подозрительно напоминает следующий опус из тетрадошки Олейникова, в которую он еще с юности бережно заносил образцы графоманской поэзии:

Когда мне было лет семнадцать,
Любил я девочку одну,
Когда мне стало лет под двадцать,
Я прислонил к себе другу⁸.

Видимо, Олейников получил особое удовольствие от того иронического эффекта, который возник при наложении рифмовки и интонации жестокого романса на стилизацию детской стенгазеты.

В этом же выпуске альманаха его редактор разместил свою издательскую короткую переписку с незадачливым взрослым читателем, Николаем Петровичем Телегиным: «Телегин придумал для нас несколько шарад. Вот одна из них: “Мое первое — от, // А второе — ряд, // Мое целое вот: // Отряд”. Мы для Телегина тоже придумали шараду. Вот она: “Мое первое — не, // А второе — напечатаем, // Мое целое вот: // Не напечатаем”».

Но нас сегодня будут интересовать (в первую очередь) главные цели, которые преследовал Николай Олейников в качестве редактора и идеолога детских изданий, и (во вторую очередь) пути, которыми он следовал к этим целям.

Напомню, что Олейников приехал в Ленинград в 1925 году и очень быстро оказался в орбите Самуила Яковлевича Маршака, как раз в это время вместе со своими ближайшими соратниками (Борисом Житковым, Виталием Бианки и М. Ильиным) приступившего к строительству новой советской литературы для детей.

Во вступительной коллективной заметке к первому номеру журнала «Воробей», издававшегося этой группой, декларируется: «Каждый вдумчивый педагог, каждый родитель знает по опыту, что перед ним совершенно новый ребенок, к которому нельзя подходить с теми методами и приемами воспитания, которые применялись к тому же возрасту детей в период довоенный. Знает об этом литератор и художник. Для них ясно, что волшебною сказкою, феями, эльфами и королями не заинтересуешь современного ребенка. Ему нужна другая литература — литература реалистическая, литература, черпающая свой источник из жизни, зовущая к жизни»⁹.

Соответственно, Житков, М. Ильин и Бианки вместе с их вдохновителем Маршаком предприняли форсированную и во многом удавшуюся попытку (в полном соответствии с концепцией Ю. Н. Тынянова) переместить детскую словесность с глубокой периферии в самый центр «литературного сегодня», сделать ее живым «литературным фактом». *Старой*, «сиропной» литературе для детей они противопоставили *новую*, главными козырями которой стали: предельная лаконичность, занимательность (ударное место, «фокус» в каждом тексте), а также информативность, полезность всех материалов, противопоставленная сугубой литературности даже лучших из предшествующих журналов и книг для детей. «Предмет (или человек) должен быть описан как впервые увиденный — а не назван с отсылкой ко всем из-

вестному», — так формулирует один из принципов строившейся Маршаком литературы пронизательная современная исследовательница¹⁰. «Стиль схемы», — вот определение, которым, вслед за Б. Я. Бухштабом, воспользовался М. Л. Гаспаров, говоря о поэтике детских стихов Маршака и прозы представителей его школы¹¹.

Понятно, что Олейников с его опытом газетного репортера, да и просто с очень богатым для двадцатисемилетнего человека жизненным и профессиональным багажом, вписался в команду Маршака идеально. Однако очень скоро, как это почти всегда бывает с компанией творческих амбициозных людей, делающих общее дело, первоначальная идиллия дала непоправимую трещину. Вспоминает Евгений Шварц: «Начав со страстного увлечения Маршаком — “что будет, если он умрет”, — сказал <Олейников> однажды в ужасе в первые месяцы нашей совместной работы, когда Маршак захворал, — он вскоре отрезвел, и взял того, кого только что так любил, под подозрение»¹².

В чем именно Олейников стал «подозревать» Маршака? Шварц отвечает на этот вопрос коротко, не вдаваясь в подробности: «То, что делал Маршак, казалось Олейникову подделкой, эрзацем»¹³. «Самуил Яковлевич питается сырыми куриными кишками», — так Олейников глумился над вкусами (надо думать, не только гастрономическими) Маршака в разговоре с Николаем Харджиевым¹⁴.

О более конкретных причинах тогдашнего раздражения Олейникова (и примкнувшего к нему Бориса Житкова) против Маршака мы можем судить по житковскому письму к Елизавете Бахаревой от 25 ноября 1927 года. Автор «Багажа» и «Почты» обвиняется в этом письме в капризности, в любви к дешевой славе, а главное, в склонности к дидак-

тике, снижающей литературное качество текста, к тому, что Олейников впоследствии саркастически назовет педагогическим «катехизисом»¹⁵. «Мы тут учредили Ассоциацию детских писателей при Доме Печати, — сообщал Житков своей корреспондентке. — Начали дело мы с Колькой Олейниковым. Хотим выработать новую детскую. Мне вся детская литература недетской кажется. Не по тем путям ассоциаций идет книжная мысль, что у детей <...> Это дело мы затеяли без Маршака. Беда Маршака в том, что он всюду хочет быть первым и единственным, и всякий визит обращается в его юбилей <...> Поэтому его приглашать можно только митрополитом. А я и Колька — другой веры. Приглашаем молодого поэта Хармса, Женьку Шварца и художников Пахомова и Соколова. Поглядим, что из этого выйдет: выработаем хоть одну действительно детскую книгу. Мы откидываем всякую мораль, всякую педагогическую задачу. Как для взрослых: неужели все время пишется учительная повесть. Захлестывают и заворачивают такое, что ну! И ничего. Никто не стонет. Мы не собираемся развращать детей, но толочь им в нос и затылок, что надо умыться и не хорошо рвать книг — как бы это ни было восхитительно написано — давно пора бросить или отправить на Риджен-стрит»¹⁶.

Итак, Олейников и Житков мечтали перенести акцент с «полезности» текста для читателя-ребенка на его «детскость» («не по тем путям ассоциаций идет книжная мысль, что у детей»). На практике это вылилось в многократное усиление игровой стихии текста, в ведение в нем игры ради наслаждения игрой, не отягощенное никакими, сколь угодно, «благородными», педагогическими задачами.

Стремление освободить детскую литературу от дидактики, настойчиво насаждавшейся не только в дореволюционную

эпоху, но и в пореволюционное время, не только «старыми» детскими писателями, но и группой Маршака, спровоцировало Олейникова сделать самый главный и оказавшийся удачным тактический ход в его редакторской карьере. По свидетельству Игоря Бахтерева, «именно Олейникову» «ранней весной 1927 года» пришла в голову счастливая мысль предложить «написать что-нибудь для детей» группе молодых поэтов-авангардистов (Хармсу, Введенскому, Заболоцкому и самому Бахтереву). «Это предложение горячо поддержал Шварц, а затем — литературный консультант отдела Госиздата Самуил Яковлевич Маршак»¹⁷.

Характерно, что Маршак, вспоминая многие годы спустя свое сотрудничество с обэриутами, не удержался от педагогических, дидактических интонаций. «Требовалось их дисциплинировать, чтобы причуды приняли определенную форму», — писал он¹⁸. Не только от пресса советской идеологической машины, но и от пресса «педагогического» воздействия Маршака стремился оградить своих ставленников и единомышленников обэриутов редактор Николай Олейников. Это, само собой, вело его к постоянным конфликтам с властолюбивым, желающим контролировать все и вся литературным консультантом отдела Госиздата. «Теперь у Маршака много неприятностей, — 11 февраля 1929 года злорадно записал в дневнике Корней Чуковский. — Ушел из-за него Олейников, проведенный им в редакторы “Ежа”. Олейников, донской казак, ленивый и упрямый, очень талантливый, юморист по природе, был счастлив, когда дорвался до возможности строить журнал без М<аршака>. Он сразу пригласил художников не лебедевской партии, ввел туда свой стиль — и работа закипела. Но М<аршак> “вмешался” — и О<лейников> подал в отставку»¹⁹.

Но когда этого требовали интересы дела, Олейников-редактор был вполне способен идти на компромисс со своим некогда обожаемым, а теперь чуть ли не презируемым шефом. Хорошей иллюстрацией может послужить тактика, избранная Олейниковым в конце того же 1929 года, во время так называемой «дискуссии о детской литературе».

Как известно, конец лета — осень этого года ознаменовались для участников тогдашней литературной жизни печально известной «дискуссией» о Пильняке и Замятине», положившей начало коренной перестройке советских писательских организаций. 26 августа «Литературная газета» напечатала большую статью известного партийного деятеля Бориса Волина «Недопустимые явления». В этой статье руководителям Московского и Ленинградского отделений Всероссийского Союза писателей — Борису Пильняку и Евгению Замятину инкриминировалось сотрудничество с заграничными «белоэмигрантскими» изданиями. Затем к шельмованию Пильняка, Замятина и других писателей-«попутчиков» быстро и слаженно присоединились «Правда» и «Известия». Часть оппозиционно настроенных поэтов и прозаиков (Пастернак, Ахматова, Булгаков) в знак протеста подали заявления о выходе из Союза. Однако в целом советские литераторы продемонстрировали абсолютную готовность к безоговорочному послушанию власти. К началу 1930 года они были деморализованы настолько, что Сталин и его подручные, почти не опасаясь общественного мнения, могли приступить к формовке новой писательской организации как огромной и тщательно отлаженной пропагандистской машины с единым руководящим центром²⁰.

Нужно заметить, что представлять советскую литературу для детей конца 1920-х — начала 1930-х годов не бо-

лее чем филиалом советской литературы для взрослых было бы недопустимым и обидным упрощением. Довольно долго в детской литературе главенствовали куда более либеральные законы, чем во взрослой. Однако в конце 1929 года ленинградским детским писателям, группировавшимся в ГИЗе, досталось почти так же сильно, как взрослым, причем прямая связь атаки на писателей для детей с кампанией против Пильняка и Замятина ясно осознавалась и хулителями, и хулимыми. «Если в области современной литературы мы имеем целый ряд крупных достижений, имеем кадры действительно пролетарских писателей, научились распознавать врага и бить Пильняков и Замятиных, — разглагольствовал в феврале 1930 года некто А. Свердлов, — то в области детской книги картина диаметрально противоположна. Пролетарского детского писателя, особенно для ребят младшего возраста, почти нет»²¹.

Стартовал разговор о положении дел в современной литературе «для ребят младшего возраста» вроде бы вполне мирно. 16 декабря 1929 года на первой странице все той же «Литературной газеты» появилась установочная статья С. Болотина и В. Смирновой «Детская книга в реконструктивный период». Некоторые из положений этой статьи были более чем очевидными или демагогическими, под некоторыми — с охотой подписался бы не только Маршак, но и Хармс с Введенским и Олейников с Житковым. Однако на второй странице номера за этот же день «Литературная газета» опубликовала хлесткий фельетон Д. Кальма «Против халтуры в детской литературе. “Куда нос его ведет?”», второй и третий пункты которого были специально посвящены «разоблачению» Маршака и близких к нему писателей²².

Начинает Кальм усыпительно вежливо, за здравие: «С. Маршак принадлежит к числу крупнейших знатоков детской книги, он один из самых популярных детских писателей»²³. «Но кроме того, — спешит прибавить критик, — он заведует детским сектором Ленгиза и является единственным литературным консультантом отдела детской книги Гиза в Москве». Дальше обвинения начинают сыпаться как из рога изобилия: «То, что в Гизе много болтают — факт <...> Когда молодые писатели предлагают Гизу книгу на современную и социально-значимую тему, ее часто бракуют за якобы недостаточную художественность. В то же время Гиз не только не перестает наводнять рынок детской книги массовыми изданиями Чуковского, но издает и переиздает произведения многочисленных, но менее талантливых его подражателей. В Гизе выходят собрания сочинений К. Чуковского и С. Маршака. Гиз культивирует “бессмысленку”. Гиз выпускает непонятные, нелепые, чудовищные вещи, вроде “Во-первых” Д. Хармса, которые ни по формальным признакам, ни тем более по своему содержанию ни в какой мере не приемлемы <...> Если Гиз далек от того, чтобы воспитывать материалистическое мировоззрение в детских авторах, то он по крайней мере должен заняться воспитанием его в наших детях».

Как и в случае с травлей Пильняка и Замятина, литераторы из партии охранителей попытались выступить единым фронтом. В 12 номере ортодоксального рапповского журнала «Октябрь» появилась грубая статья детского писателя Бориса Шатилова «Еж». Годом раньше, в седьмом номере «Ежа» он опубликовал рассказ «Джалиль-Непокупай». Больше Шатилову напечататься в этом журнале не удалось, и вот теперь у обиженного автора появился реальный шанс отомстить «высокомерным» ленинградским редакторам.

Сделал он это так (приведем выразительную нарезку микрофрагментов из его статьи): «Писатели, и в особенности группа ленинградских писателей (Маршак, Чуковский и их сподвижники) провозгласили примат формы над содержанием. Аристократическую форму они противопоставили грубой демократии содержания, как нечто враждебное друг другу <...> Читатель — безусый или с усами — всегда мещанин, любитель дешевых эффектов. Следовательно, и покорять его надо такими же дешевыми мещанскими методами. Побольше таинственности (“Таинственные следы”, “Таинственное изобретение Ивана Топорышкина”, “Таинственные фокусы таинственной тети Анюты”), побольше чудес бульварного тона (“Чудеса на экране”, “Чудо”, “Чудесная доска”, “Горючий снег”, “Светящийся полицейский”, “Львы на улице”, “Страшный корабль”), побольше приключений храбрцов (“Путешествия храброго Ван-Гугена”, “Приключения храброго Фридриха Фрея”, “Удивительные приключения Макара Свирепого”, “Приключения врунов” и т. п.), побольше курьезов, “фантастики” Чуковского, побольше дешевой литературщины, — словом, надо пустить в ход весь арсенал бульварной журналистики, — и у читателя дух займется и глаза вылезут на лоб! <...> Проснитесь гр. Маршак! Кошачьего уюта уже нет <...> Маститым подпевают их поэтические отпрыски: Введенский и Хармс — эти близнецы детской литературы <...> Неужели Главсоцвос серьезно думает, что эти курьезы, эта библиотечная гниль — есть орудие классового воспитания?»²⁴. Отметим, что в пасквиле Шатилова, в отличие от фельетона Кальма, был лично задет в печати и Олейников — автор статьи «“Еж”» мимоходом обругал серию картинок с подписями «Приключения Макара Свирепого», которую курировал он.

Реакция советских поэтов и прозаиков на фельетон Д. Кальма (статья Шатилова была ими просто проигнорирована) ясно показывает, что детские писатели в 1929 году были сплочены гораздо теснее, чем взрослые, и что они отнюдь не собирались сдаваться без борьбы (привлекая взрослых на свою сторону в качестве союзников). На второй странице «Литературной газеты» от 30 декабря 1929 года появилось несколько возмущенных коллективных писем-ответов Кальму, напечатанных под шапкой «За действительно советскую литературу!» Среди подписантов значились В. Бианки, В. Каверин, Ю. Тынянов, Б. Бухштаб, Д. Хармс, Н. Заболоцкий, Г. Белых, Л. Пантелеев, Б. Житков, Е. Шварц, А. Введенский, Н. Тихонов, К. Федин, М. Слонимский, М. Зощенко, Б. Пастернак и другие писатели. И хотя в этом же номере Кальм ответил оппонентам еще более резкими обвинениями в адрес Маршака и его группы, а рядом была напечатана развязная статья председателя комиссии по детской книге НКП РСФСР Е. Флериной «С ребенком надо говорить всерьез», констатировать безоговорочное поражение детских писателей из Гиза в борьбе с «Литературной газетой» и стоявшими за нею силами не приходится. Главные бои были еще впереди.

Олейникова среди тех, кто напечатал протестные письма в «Литературной газете», мы не найдем. Но это не означает, что редактор «Ежа» в данном случае решил отмолчаться и на предъявленные Гизу обвинения не ответил. В 6-ом (декабрьском) номере журнала «Книга детям» за 1929 год была опубликована программная и весьма пространная «Декларация ленинградской группы детских писателей-коммунистов», которую помимо Олейникова подписали Георгий (Юрий) Дитрих, Вера Кетлинская и сотрудник «Ленинградской правды» Беленко.

Текст этой «Декларации» способен изрядно удивить всякого, кто не слишком закален чтением советской прессы конца 1920-х — 1930-х годов.

В отличие от Шварца, Тихонова, Федина и других писателей, выступивших в «Литературной газете», Олейников и его партийные товарищи решили не защищаться, а сами пошли в атаку, действуя на том же идеологическом, то есть с неизбежностью демагогическом поле, что и Кальм.

Они повели себя как опытные шахматисты, жертвующие одной фигурой ради сохранения другой, более, по их прикидкам, важной. Такой разменной фигурой для авторов «Декларации» стал Корней Чуковский — потому что он не был организатором литературного процесса. С выведения Чуковского и некоторых других, менее значительных прозаиков и поэтов из дружного ряда советских детских писателей декларация начинается: «Детская литература в опасности. Общее обострение классовой борьбы в стране отразилось и в детской литературе. Классовый враг пытается укрепиться и захватить детскую книгу в свои руки. В наступлении участвуют представители самых разнообразных течений. Здесь и резко выраженные буржуазные и мелкобуржуазные писатели, открыто ориентирующиеся на буржуазного ребенка (К. Чуковский, С. Федорченко, Н. Агнивцев, Гименс, Холодов, Мих. Андреев и др.), и приспособленцы всех цветов и оттенков»²⁵. Ближе к финалу декларации имя Чуковского возникает вновь и тоже в весьма негативном контексте: «Большой ошибкой Гиза была покупка у “Радуги” всей продукции К. Чуковского. На некоторых книгах Гиза, особенно на изданных в первые годы существования отдела детской литературы, лежит отпечаток увлечения исключительно формальным мастерством в ущерб социальной значимости»²⁶.

Складывается впечатление, что Олейникову и другим авторам «Декларации» было важно разорвать устойчивую для критических статей о ленинградских детских писателях связку «Чуковский — Маршак», а потом — непрямо, но отчетливо противопоставить одного поэта другому. Впрочем, говоря «поэта», я не совсем точен: Маршак брался под защиту Олейниковым, Дитрихом, Кетлинской и Беленко прежде всего не как поэт, а как глава детского отдела Гиза. Поэтому в тексте декларации он предстает не в реальной своей роли полноправного хозяина детской ленинградской литературы (так раздражавшей Олейникова), а в функции едва ли не рядового гизовского редактора: «Приспособленцы очень много места в своих нападках отводят одному из гизовских редакторов — С. Я. Маршаку. Прекрасно зная, что работа на детской книге ведется по директивам партийных организаций, приспособленцы намеренно игнорируют это обстоятельство и стремятся изобразить Маршака в виде диктатора и монополиста, захватившего в свои руки всю детскую литературу. На самом деле Маршак является лишь частью большого и сплоченного коллектива редакторов, включающего наряду с ним и партийных товарищей и представителей пролетарско-писательской организации»²⁷.

Соответственно и в отчете об успехах детского отдела Госиздата и «Ежа», который представлен в декларации, упор сделан не на фигуре Маршака, а на коллективных усилиях его соратников и сотрудников, причем авторы этого текста вставляют в список подлинно советских детских писателей имена Александра Введенского и Николая Заболоцкого.

Напрямую о статье Кальма в «Литературной газете» речь заходит лишь в четырех финальных абзацах декларации, причем Олейников и его товарищи с легкостью разворачивают против

критика его же собственное главное оружие. Эти абзацы густо насыщены зловеще громыхающими газетными штампами эпохи. Мы встречаем в них и «справедливую отповедь», и «беспринципные наскоки», и «нездоровую атмосферу вокруг детской литературы», и «ложное впечатление о работе Гиза в широких общественных массах», и, наконец, неизбежный общий вывод: «Партийным организациям и советской общественности необходимо сказать здесь свое веское слово»²⁸.

С легкостью идя на непринципиальные уступки, Олейников упорно гнул свою главную линию: он отстаивал необходимость присутствия в детской советской литературе игровых произведений обэриутов. «Если говорить по совести, то хороших детских книжек у нас не больше полутора десятка. Кого можно здесь назвать? Кроме бесспорных Маршака и Чуковского, я бы назвал Заболоцкого, Хармса, Введенского, да еще двух-трех поэтов из молодежи». Так Олейников оценивал творчество своих соратников в статье 1934 года «На дошкольную тему», представлявшей собою ни больше, ни меньше как соразмышления к докладу Маршака на Первом съезде советских писателей²⁹. Напомню, что Хармс и Введенский к этому времени уже пережили арест и ссылку, а Заболоцкий подвергся сокрушительному разному за выпущенную им в 1929 году книгу взрослых стихов «Столбцы».

Не отказался Олейников от решительной защиты своих соратников и в страшном 1936 году, выступая (3 апреля) на «дискуссии о формализме»: «Почему детское издательство не ведет работу с Хармсом? <...> То же самое можно сказать о Введенском <...> Почему Детгиз, заказывая ему Гримм, совершенно игнорирует его творческие возможности? <...> Почему Детгиз отказался от издания» детских стихотворений Заболоцкого «и почему он игнорирует Забо-

лоцкого как поэта? <...> Нужно прямо сказать, что прежнее руководство ленинградской детской литературой немало потрудилось для того, чтобы изгнать детских писателей из детской литературы <...> Я сам, после долгого перерыва, начал писать только в позапрошлом году»³⁰.

Остается констатировать, что ставка на обэриутов, верность обэриутам в итоге Олейникова и погубили. Ведь не кто иной, как сломленный Введенский на допросе 15 декабря 1931 года подложил часовую бомбу под жизнь своего друга. Он убийственно для Олейникова связал его имя с именем главного сталинского врага: «Я слышал, что Олейников проявлял повышенный интерес к Троцкому»³¹.

Впрочем, уже в составленной за три года до этого, 31 января 1928 года, и до сих пор не публиковавшейся анонимной справке о работниках ленинградского отдела ГИЗа, об Олейникове как о редакторе говорится тоном если и не прокурорским, то уж точно — строгим, учительским: «Работает в Госиздате с ноября 1925 г. Детскую литературу знает, но не совсем крепко идеологически тверд. Иногда подпадает под влияние беспартийных специалистов. Нуждается в твердом идеологическом руководстве, каковое должно исходить от Главного редактора»³².

О Маршаке в этой справке сказано совсем по-другому: «Взгляд его с точки зрения марксистской не всегда приемлемый, но он политически — чуткий»³³.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. <Житков Б.> Микро-руки // Еж. 1929. № 7. С. 11.
2. Пользуемся формулой Б. М. Эйхенбаума. См.: *Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О поэзии. О прозе. Сборник статей. Л., 1986. С. 55.*

3. Полякова С. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 16.
4. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 503.
5. <Житков Б.> Микро-руки. С. 11.
6. Там же. С. 11–14.
7. Советские ребята. 1926. Вып. 1. С. 74.
8. Четверостишие приводится в мемуарах об Олейникове, написанных Николаем Чуковским: Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 255.
9. Воробей. 1923. № 1. С. 4.
10. Чудакова М. Москва — Петербург / Ленинград и русская беллетристика советского времени. Соображения к теме // The real life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexandr Dolinin. P. 2. Stanford, 2007. С. 405.
11. Гаспаров М. Маршак и время // Гаспаров М. О русской поэзии. Анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001. С. 417.
12. Шварц Е. Житие сказочника. Из автобиографической прозы. Письма. Воспоминания о писателе. М., 1991. С. 65.
13. Шварц Е. Живу беспокойно... (из дневников). Л., 1990. С. 240.
14. Харджиев Н. Из последних записей / Публ. М. Мейлаха // Studi et scritti in memori a di Marzio Marzaduri. Padova, 2002. С. 57.
15. Олейников Н. На дошкольную тему // Литературный Ленинград. 1934. 27 августа. С. 3.
16. Цит. по: Черненко Г. «Я ему был рад так же, как и он мне» (Даниил Хармс в письмах Бориса Житкова) // Хармсиздат представляет: Советский эрос 1920-х — 1930-х годов. СПб., 1997. С. 15.
17. Бахтерев И., Разумовский А. О Николае Олейникове // День поэзии. Л., 1964. С. 154.
18. Маршак С. Дом, увенчанный глобусом // Новый мир. 1968. № 9. С. 177.

19. Чуковский К. Дневник. 1901–1921. М., 1991. С. 467.
20. О деле Пильняка и Замятина см., прежде всего: Галушкин А. Дискуссия о Б. А. Пильняке и Е. И. Замятине в контексте литературной политики конца 1920-х — начала 1930-х гг. Диссертация... кандидата филологических наук. М., 1997.
21. Свердлов А. Против «старушек» и «крокодилов» // Юный коммунист. 1930. № 4. Февраль. С. 54.
22. Ср. с важными соображениями в пионерской работе: Устинов А. Дело Детского сектора Госиздата 1932 года (предварительная справка) // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 125–138.
23. Кальм Д. Против халтуры в детской литературе. «Куда нос его ведет?» // Литературная газета. 1929. 16 декабря. С. 2. Далее статья Кальма цитируется по этому источнику без указания номера страницы.
24. Шатилов Б. Еж // Октябрь. 1929. № 12. С. 184, 188, 189.
25. Дитрих Ю., Олейников Н., Беленко, Кетлинская В. Декларация ленинградской группы детских писателей-коммунистов // Книга детям. 1929. № 6. Декабрь. С. 2.
26. Там же. С. 5.
27. Там же.
28. Там же. С. 6.
29. Олейников Н. На дошкольную тему. С. 3.
30. Цит. по: Кобринский А. Даниил Хармс и Николай Олейников на дискуссии о формализме 1936 года // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996 (1998). Vol. II. № 4. С. 338–342.
31. Следственное дело № 4246–31 г. 1931–1932 годы. Публ. Н. Ковина. Подготовка текста и примеч. В. Сажина // «... Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2-х тт. Т. 2. СПб., 2000. С. 537.
32. См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 3. Д. 97. Л. 16.
33. ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 3. Д. 97. Л. 52.

РАССКАЗ Ю. КАЗАКОВА
«ВОН БЕЖИТ СОБАКА!» (1961):
ЗАГАДКА ЗАГЛАВИЯ

Напомним фабулу этого замечательного рассказа. Главный герой, Крымов, ночью едет в междугороднем автобусе, чтобы три дня в одиночку порыбачить «в своем особом тайном месте». Рядом с ним в автобусном кресле сидит и тоже не спит случайная попутчица, чьего имени Крымов не знает и так и не узнает. Незнакомку с самого начала рассказа что-то мучает, какая-то грустная, а может быть, страшная тайна, однако герой, эгоистически погруженный в мечты о предстоящей рыбалке, упорно не хочет этого замечать.

Вот первый портрет крымовской попутчицы: «... соседка его не спала неизвестно почему. Сидела неподвижно, прикрыв ресницы, закусив красные губы, которые теперь в темноте казались черными». А дальше указания на очередные знаки смятения и тоски знакомки будут чередоваться с описаниями ее робких попыток завязать контакт с толстокожим попутчиком. «— У вас есть закурить? — услышал он шепот соседки. — Страшно хочу курить»; «... было в ее шепоте что-то странное, а не только благодарность, будто она просила его: “Ну, поговорите же со мной, познакомьтесь, а то мне скучно ехать”»; «— Куда же вы едете? — спросила она, и опять в ее шепоте Крымову почудилось что-то странное, какой-то еще вопрос».

Наконец автобус прибывает в точку, нужную герою, он выходит, собирает свои вещи, и тогда знакомка предпри-

нимает последнюю, отчаянную попытку достучаться до попугайчика: «—Вы счастливый! — сказала она, жадно затягиваясь. — В такой тишине три дня проживете. — Она замолчала и прислушалась, снимая с губы табачную крошку. — Птицы проснулись. Слышите? А мне надо в Псков.

“Идти или не идти? — колебался Крымов, не слушая ее. Но уйти сразу теперь было уже неудобно. — Погожу, пока они уедут, не час же будут стоять!” — решил Крымов и тоже закурил.

— Н-да... — сказал он, чтобы что-нибудь сказать.

— А знаете, я давно мечтаю в палатке пожить. У вас есть палатка? — сказала она, рассматривая Крымова сбоку. Лицо ее внезапно стало скорбным, углы губ дрогнули и пошли вниз. — Я ведь москвичка, и все как-то не выходило.

— Н-да... — сказал опять Крымов, не глядя на нее, переминаясь и смотря на пустынное шоссе, в лес, куда ушел шофер.

Тогда она затянулась несколько раз, морщась, задыхаясь, бросила сигарету и прикусила губу».

Далее следует эпизод, объясняющий заглавие всего рассказа: «Как раз в эту минуту из придорожных кустов показалась собака и побежала по шоссе, наискось пересекая его <...>

— Вон бежит собака! — сказал Крымов, машинально, не думая ни о чем. — Вон бежит собака! — медленно, с удовольствием повторил он, как повторяют иногда бессмысленно забывшуюся стихотворную строку».

Автобус уезжает: «...на Крымова прощально посмотрело изнутри рассветно-несчастное лицо, а он слабо махнул рукой, улыбнулся, слез с насыпи и пошел напрямиком к реке». Три отпускных дня герой наслаждается одиночеством и единением

с природой, причем случайно произнесенная им вслух фраза превращается в лейтмотив счастливой жизни: «—Вон бежит собака! Вон бежит собака! — нараспев повторял он про себя, идя дугом и подлаживаясь произносить слова в ритм шагам <...> — Вон бежит собака! — повторял он, как заклинание. — Вон бежит...»

И только вернувшись на место недолгой стоянки автобуса, Крымов внезапно вспоминает о своей недолгой попутнице, и его накрывает запоздалое чувство стыда и раскаяния: «—Что это было с ней? — пробормотал он и вдруг затаил дыхание. Лицо и грудь его покрылись колючим жаром. Ему стало душно и мерзко, острая тоска схватила его за сердце.

— Ай-яй-яй! — пробормотал он, тягуче сплевывая. — Ай-яй-яй! Как же это, а? Ну и сволочь же я, ай-яй-яй!... А?»

Напрашивающийся вопрос: почему герой пять с половиной раз повторяет фразу «Вон бежит собака!», а автор делает эту фразу названием рассказа? Напрашивающийся ответ, который, вероятно, дал бы сам Казаков: рациональные причины отсутствуют, случайное сочетание из трех слов *почему-то* концентрирует в себе важнейшие смысловые обертоны текста.

И только филолог, кажется, может внятно объяснить — *почему...*

Ключ к загадке содержится в уподоблении в рассказе предложения «Вон бежит собака!» стихотворной строке. Это уподобление потом поддерживается и усиливается подчеркиванием ритмической структуры фразы про собаку: герой снова и снова произносит ее «нараспев», «подлаживаясь произносить слова в ритм шагам» ...

И действительно, фраза «Вон бежит собака!» представ-

ляет собой строку трехстопного хоря — стихотворного размера, оваянного в русской поэзии совершенно определенными *семантическими ореолами*.

Напомню, что отечественная стиховедческая школа усилиями, прежде всего, К. Ф. Тарановского и М. Л. Гаспарова, убедительно доказала: «в звучании каждого размера есть что-то, по привычке (а не от природы) имеющее ту или иную содержательную окраску» (формулировка Гаспарова). Соответственно, можно понять, какой окраской обладает та или иная разновидность того или иного размера, проанализировав возможно большее количество конкретных стихотворных текстов, написанных интересующим исследователя размером. Это и проделал Гаспаров в своей увлекательной книге «Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти» (М., 1999). Есть в ней и глава, в которой обследован русский трехстопный хорей.

Так вот, наиболее частотными темами отечественных стихотворений, написанных этим размером, являются: *путь, отдых, природа, ночь и смерть*. Все они представлены в одном из главных, по Гаспарову, русских стихотворений, написанных трехстопным хореем — восьмистишии Лермонтова 1840 года:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;

Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Темы пути, отдыха, природы и ночи заявлены в рассказе Юрия Казакова «Вон бежит собака!» открыто. Тема смерти, как, кстати, и в стихотворении Лермонтова — прикровенно. Обнажить ее, сделать внятной как раз и позволяет вписывание хореического заглавия казаковского рассказа в русскую поэтическую традицию. Стоит только понять, что тема смерти почти с неизбежностью должна возникнуть в рассказе, названном строкой трехстопного хоря, как мы сможем совсем по-новому взглянуть на странное поведение попутчицы главного героя. По-видимому, для нее обретение контакта с новым, не из прежней жизни человеком и гипотетическая возможность провести три дня наедине с ним и с природой были действительно вопросом жизни и смерти. Приведем теперь еще одну цитату из финала рассказа Казакова: «Что-то большое, красивое, печальное стояло над ним, над полями и рекой, что-то прекрасное, но уже отрешенное, и оно сострадало ему и жалело его».

При этом Казакову, разумеется, совсем необязательно было знать или помнить что-нибудь о семантических ореолах русского трехстопного хоря. Гаспаров в подзаголовке к названию своей книги недаром употребил формулу «механизм культурной памяти». Этот механизм запускается в подсознании каждого читающего человека, в том числе героя и автора рассказа сам собой, безо всякого участия воли и сознательных авторских намерений: «Вон бежит собака! — медленно, с удовольствием повторил он, как повторяют иногда бессмысленно запомнившуюся стихотворную строку».

Напомним, что сам Казаков описывал работу этого механизма так: «Рассказ “Вон бежит собака!” начался с названия. Давным-давно, стоя у окна со своим знакомым, я услышал простую его фразу. “Вон бежит собака”. Был в ней какой-

то ритм, застрявший во мне и лишь через некоторое время всплывший и вытянувший за собой замысел».

Через два года после произведения, которое мы только что обсудили, Юрий Казаков напишет еще один рассказ, для заглавия которого он выберет строку трехстопного хорея — «Плáчу и рыдаю...» (1963). Надеюсь, можно не уточнять, что темы природы, отдыха, пути, ночи и смерти станут центральными и на этот раз.

ПЛЕШИВЫЙ ЩЕГОЛЬ

Из комментария к памфлетному мемуарному роману В. Катаева «алмазный мой венец»*

*...все лишнее отвергнуто. Оставлен
«Алмазный мой венец». Торопясь
к фонтану, я его готов надеть на свою
плешивую голову.*

«НАБОР НИЗКОПРОБНЫХ СПЛЕТЕН» ИЛИ «ИСПОВЕДЬ БОЛЬШОГО МАСТЕРА»?

Впервые напечатанный в шестом номере «Нового мира» за 1978 год, «Алмазный мой венец» Валентина Петровича Катаева до сих пор не дождался ни объективного, филологического разбора, ни трезвых критических оценок. С одной стороны, некоторая часть нашей гуманитарно ориентированной интеллигенции по-прежнему склонна видеть в катаевском произведении лишь «набор низкопробных сплетен, зависти, цинизма, восторга перед славой и сладкой жизнью»¹.

С другой стороны, у «Алмазного венца» есть защитники, которые отсчитывают свой стаж чуть ли не с момента первой публикации произведения. Например, пламенный националист Н. Переяслов: «Я хорошо помню, сколько негодования, возмущения и споров вызвали в свое время напечатанные в «Новом мире» художественные мемуары Валентина Катаева «Алмазный мой венец» <...> что бы там кто ни говорил и ни писал об этой книге, а для меня она и по сей день остается одной из самых горячо любимых и перечитываемых»². И эмигрант-западник А. Гладилин: ««Алмазный мой венец» вызвал, мягко говоря, недовольство прогрессивной интелли-

* Работа написана в соавторстве с М. А. Котовой.

генции. До Парижа доходили слухи: Москва возмущена! <...> В советской прессе появились ядовито-кислые рецензии. Парадокс: классика отечественной литературы защищала только <радиостанция> «Свобода» в лице вашего покорного слуги»³.

Эти и подобные им ретроспективные суждения имеют очень мало отношения к действительности. А точнее будет сказать: достаточно многочисленные частные нелицеприятные оценки «Венца» лишь в нескольких случаях преобразились в печатные отклики на новое произведение Героя социалистического труда (1974), автора официально канонизированных «Сына полка» и «Маленькой железной двери в стене».

Все же нужно признать, что журнал «Дружба народов» опубликовал жесткую статью о «Венце» Н. А. Крымовой: «На удивление постоянное, первое и нескрываемое движение героя «Алмазного венца» — встать рядом, сесть рядом <со своими великими умершими друзьями>»⁴. Но эта рецензия, по испытанной советской методе, была уравновешена апологетическим откликом на «Алмазный мой венец» Евгении Книпович, помещенным в том же номере журнала. Книпович писала о «безупречном чувстве меры» Катаева, о его умении говорить о прошлом «с улыбкой и подначкой»⁵.

«Вопросы литературы» откликнулись на выход «Алмазного венца» язвительной рецензией В. Кардина: «Картинки, подкрепляющие обиходные истины типа «слаб человек», «все люди, все человеки», портреты писателей «в туфлях и в халате», чаще всего потакают обывательским вкусам»⁶. Однако в этом же году журнал напечатал аналитический обзор Д. Затонским советской романистики, где произведение Катаева было включено в ряд новаторских современных ро-

манов: «...Стрелки творческой фантазии перемещаются от образной перестройки, перекомпоновки факта к образному же его прочтению»⁷.

Остальные оценки катаевского произведения в советских журналах и газетах были и того выше. В. Баранов: писатель «воссоздает такие картины, которые, может быть, читать сегодня и больно, но в истинности которых усомниться мы не имеем ни малейших оснований»⁸. В. Перцовский: «Его задача — не высмеять, не развенчать, а просто быть правдивым до конца»⁹. Н. Поляков: «Алмазный мой венец» — «исповедь большого мастера»¹⁰. Решительно взял Катаева под защиту от «примитивных» читателей и критиков Н. Шамота: тем, кто видит в «Венце» лишь «сценки из писательского быта», «надо начинать с азбуки эстетического подхода к произведениям художника»¹¹.

Особо следует отметить отзыв в главной советской государственной газете, где, помимо всего прочего, указывалось, что «вопреки кажущемуся алогизму» «Венца», «композиция произведения выверена весьма придирчиво и строго»¹².

Осторожно скептически оценил «Алмазный мой венец» в своей малотиражной книге о советской литературе В. Лавров: «При всем своеобразии катаевской прозы есть в новом произведении писателя существенные идейно-художественные изъяны»¹³. Но и это суждение соседствует в советской и постсоветской критике с комплиментарными оценками произведения Катаева: начиная от статьи Дм. Молдавского 1986 года: «Книга эта — рассказ о приобщении художника к Революции»¹⁴, а также страниц, посвященных «Венцу» в жизнеописании Б. Е. Галанова «Валентин Катаев. Размышления о мастере и диалоги с ним» (М., 1989), и завершая главой из не так давно вышедшей монографии М. А. Литовской

«Феникс поет перед солнцем. Феномен Валентина Катаева» (Екатеринбург, 1999).

Провинциальная советская пресса также отозвалась на публикацию «Венца»: «Вечерняя Одесса» 13 октября 1978 года напечатала добродушную пародию Семена Лившина «Алмазный мой кроссворд (по Валентину Катаеву)». В 1983 году в той же Одессе была защищена кандидатская диссертация по творчеству Катаева, где о «Венце» говорилось: «В. Катаев стремится вернуть читателю, нашим современникам, память о поэтах той поры, своих друзьях и соратниках, причем рассказать о них без приукрашивания»¹⁵.

Другое дело — свободный от цензурного пресса тамиздат, отреагировавший на выход «Венца» памфлетом Майи Каганской «Время назад!»: «...Каинова печать на катаевском лбу проступает куда более явственно, чем алмазный нимб над его головой»¹⁶.

Самиздат также не остался в стороне. Пример далеко не самой резкой инвективы в адрес «Венца», циркулировавшей в самиздате, — статья Б. М. Сарнова «Величие и падение «мовизма»» 1978 года, которую ее автору довелось напечатать лишь десятилетия спустя¹⁷.

Уже из приведенных откликов на «Алмазный мой венец» вполне очевидно, что основная полемика развернулась вокруг отношения Катаева к персонажам своего произведения и (шире) — о степени соответствия событий, описанных в «Венце», реальным фактам московского, одесского, ленинградского и харьковского литературного быта конца 1910-х — конца 1950-х гг. Сам автор ясности в этот вопрос не внес. В одном из интервью он заявил однозначно и категорично: «...Все — правда <...> Все, что я написал, за каждое слово я могу отвечать»¹⁸. В другом — Катаев воспользовался

куда более обтекаемыми формулировками: «Это свободный полет фантазии, основанный на истинных происшествиях, быть может, и не совсем точно сохранившихся у меня в памяти. В силу этого я избегал подлинных имен и даже выдуманных фамилий»¹⁹.

Главная цель нашей работы как раз и состояла в возможно более доказательном и беспристрастном проведении границы между «истинными происшествиями», запечатленными Катаевым в «Венце», и «свободным полетом» его фантазии. Поскольку провести такую границу на каждой отдельной странице катаевского произведения в рамках объема журнальной статьи просто невозможно, да и не нужно, мы попробуем лишь перечислить и детально описать те *приемы*, которыми пользовался автор «Алмазного венца», реконструируя события прошедшей эпохи в своем «памфлетном мемуарном романе»²⁰. Сделать это нам поможет репрезентативная подборка микроанализов некоторых фрагментов «Венца».

Важным методологическим подспорьем и образцом послужило для нас то классическое исследование Ю. М. Лотмана, которое (может быть — не случайно), было впервые напечатано через год после дебютной публикации «Алмазного венца»²¹.

ЧУЖИМИ ГЛАЗАМИ

Медленное чтение романа и тщательное сличение его текста с мемуарными источниками и документами эпохи позволяет со всей ответственностью утверждать: в произведении Катаева нет ни одного полностью вымышленного эпизода. Даже самые мало достоверные, на первый взгляд, сюжетные линии «Венца» в итоге выдерживают проверку на подлинность.

Например, Н. А. Крымова в уже упоминавшейся рецензии на роман недвусмысленно усомнилась в том, что Катаев был знаком с Велимиром Хлебниковым (в «Венце» — «бюджетлянином»): «...Об отношениях автора «Растратчиков» с поэтом-бюджетлянином, если не ошибаюсь, ничего до сих пор не было известно»²². Между тем, в альбоме «Футбаза IV-а», составленном хорошо знавшим и Хлебникова, и Катаева Алексеем Крученых в конце 1920-х гг., под одной из фотографий великого бюджетлянина помещен такой комментарий автора «Растратчиков»: «Встречался с Хлебниковым в <1>922 году в Москве. Гениальный человек. И еще более гениальный поэт-речетвор. Вал. Катаев»²³. Приведем также отрывок из недавно опубликованных записей Юрия Олеши: «Я Хлебникова не видел. У меня такое ощущение, что я вошел в дом и мог его увидеть, но он только что ушел. Это почти близко к действительности, так как он бывал в квартире Е. Фоминой в Мыльниковом переулке, где жил Катаев и где я бывал часто. Катаев его, например, видел и именно у Е. Фоминой»²⁴.

Благожелательно настроенный по отношению к автору «Алмазного венца» Евгений Евтушенко счел «плодом безудержно щедрой фантазии»²⁵ Катаева тот эпизод его романа, где описана пьяная драка Катаева и Есенина в квартире Николая Асеева. Чуть дальше нам предстоит убедиться, что и в данном случае автор «Венца» опирался на реальные факты.

И даже присутствие Катаева на одном из первых чтений пастернаковского «Доктора Живаго» — событие, сегодня кажущееся почти невероятным!²⁶ — подтверждается следующим отрывком из «Воспоминаний» Зинаиды Николаевны Пастернак: «Работа над романом подходила к концу. Боря собирал людей и читал им первую часть. На первом чтении присутствовали Федин, Катаев, Асмусы, Генрих Густавович,

Вильмонт, Ивановы, Нина Александровна Табидзе и Чиковани»²⁷.

Однако, рассказывая в «Венце» о подлинных в своей основе событиях, Катаев умело пользовался целым арсеналом уловок, способных преобразить реальные факты почти до неузнаваемости. Главные среди этих уловок: превращение отрывков чужих мемуаров в подсобный материал для строительства своего собственного текста; резкое смещение акцентов и психологических мотивировок при описании тех или иных событий; и, наконец, — сознательное умолчание о тех обстоятельствах, которые препятствовали автору «Алмазного венца» показывать читателю прошлое в нужном ему, автору, свете.

Самый невинный и бесхитростный из перечисленных приемов — это опора на чужие воспоминания: никак не оговариваемая подмена собственного взгляда на людей и их поступки взглядом другого человека. Так, например, завязка ключевого эпизода «есенинского» сюжета «Венца» — Есенин-«королевич» просит Катаева ответить его к Маяковскому — по всей видимости, позаимствована из мемуарного очерка Бориса Пастернака «Люди и положения» (1956–57). Пастернак: «Есенин в период недовольства имажинизмом просил меня помирить и свести его с Маяковским, полагая, что я наиболее подхожу для этой цели»²⁸. Катаев: «...королевич <...> загнал меня в угол и вдруг неожиданно стал просить помирить его с Командором» (= Маяковским) (115–116)²⁹.

А «вкусное» катаевское изображение угощения в московской пивной, куда они пришли вместе с Есениным и Багрицким, без сомнения, вышито по канве того фрагмента мемуаров Семена Гехта, где описан аналогичный по-

ход в пивную Есенина, Гехта и Исаака Бабея. Гехт: «Пил Есенин мало, и только пиво марки Корнеева и Горшанова, поданное на стол в обрамлении семи розеток с возбуждающими жажду закусками — сушеной воблой, кружочками копченой колбасы, ломтиками сыра, недоваренным горошком, сухариками черными, белыми и мятными»³⁰. Катаев: «Половой <...> подал нам три бутылки пива завода Корнеева и Горшанова и поставил на столик несколько маленьких стеклянных блюдечек-розеток с традиционными закусками: виртуозно нарезанными тончайшими ломтиками тараньки цвета красного дерева, моченым сырым горохом, крошечными кубиками густо посоленных ржаных сухариков, такими же крошечными мятными пряничками и прочим в том же духе доброй старой, дореволюционной Москвы. От одного вида этих закусок сама собой возникала дьявольская жажда» (62).

Куда более изощренными и, зачастую, менее невинными представляются нам попытки автора «Алмазного венца» отретушировать прошлое, а в этом прошлом — свое собственное поведение. Таков, например, катаевский рассказ о драке с Есениным в квартире Николая Асеева (выведенного в «Венце» под прозвищем «соратник»).

О ТАМ, КАК ОДИН БЕЛЛЕТРИСТ МАЛЯРОВ ПОДГОВАРИВАЛ

Сначала процитируем соответствующий обширный фрагмент из произведения Катаева: «— Какими судьбами! — воскликнула хозяйка и назвала королевича уменьшительным именем. Он не без галантности поцеловал ее ручку и назвал ее на «ты».

Я был неприятно удивлен.

Оказывается, они были уже давным-давно знакомы и принадлежали еще к дореволюционной элите, к одному и тому же клану тогда начинающих, но уже известных столичных поэтов.

В таком случае при чем здесь я, приезжий провинциал, и для какого дьявола королевичу понадобилось, чтобы я ввел его в дом, куда он мог в любое время прийти сам по себе?

<...>

— А где же Коля? — спросил королевич.

— Его нет дома, но он скоро должен вернуться. Я его жду к чаю.

Королевич нахмурился: ему нужен был соратник сию же минуту.

<...>

Лицо королевича делалось все нежнее и нежнее. Его глаза стали светиться опасной, слишком опасной синевой. На щеках вспыхнул девичий румянец. Зубы стиснулись. Он томно вздохнул, потянув носом, и капризно сказал:

— Беда хочется вытереть нос, да забыл дома носовой платок.

— Ах, дорогой, возьми мой.

Лада [Оксана Асеева — О. Л., М. К.] взяла из стопки стирального белья и подала королевичу с обаятельнейшей улыбкой воздушный, кружевной платочек <...>

— О нет! — почти пропел он ненатурально восторженным голосом. — Таким платочком достойны вытирать носики только русалки, а для простых смертных он не подходит.

Его голубые глаза остановились на белоснежной скатерти, и я понял, что сейчас произойдет нечто непоправимое. К сожалению, оно произошло.

Я взорвался.

— Послушай, — сказал я, — я тебя привел в этот дом, и я должен ответить за твое свинское поведение. Сию минуту извинись перед хозяйкой — и мы уходим.

— Я? — с непередаваемым презрением воскликнул он. — Чтобы я извинялся?

— Тогда я тебе набью морду, — сказал я.

— Ты? Мне? Набьешь? — с еще большим презрением уже не сказал, а как-то гнусно пропел, провыл с иностранным акцентом королевич.

Я бросился на него, и, разбрасывая все вокруг, мы стали драться как мальчишки <...> Мы с королевичем вцепились друг в друга и покатались вниз по лестнице» (117–121).

Сопоставим этот отрывок из «Венца» с мемуарной новеллой Николая Асеева «Три встречи с Есениным» 1926 года. Согласно ей, «соратник» с женой познакомились с Есениным зимой 1924 года в имажинистском кафе «Стоило Пегаса»³¹. «Затем я увидел Есенина в редакции «Красной нови». Он сидел в кабинете А. К. Воронского совершенно пьяный, опухший и опустившийся», — вспоминает Асеев³².

Далее у него следует рассказ о том событии, которое описано в «Венце»: «Однажды в последних числах октября 1925 г. мне пришлось вернуться домой довольно поздно. Живу я на девятом этаже, ход ко мне по неосвещенной лестнице. Здоровье жены, долго перед тем лечившейся, которое за последнее время пошло на поправку, явно ухудшилось. Она рассказала мне. Днем, в мое отсутствие, забрались ко мне наверх двое посетителей: С. А. Есенин и один беллетрист. Пришел Есенин ко мне в первый раз в жизни. Стали ждать меня. Есенин забыл о знакомстве с женой в «Стоиле Пегаса». Сидел теперь тихий, даже немного застенчивый, по словам жены <...> Сидел он, ожидая меня, часа четыре.

И переговорив все, о чем можно придумать при малом знакомстве с человеком, попросил разрешения сбегать за бутылкой вина. Вино было белое, некрепкое. И только Есенин выпил — начался кавардак. Поводом послужил носовой платок. У Есенина не оказалось, он попросил одолжить ему. Жена предложила ему свой маленький шелковый платок. Есенин поглядел на него с возмущением, положил в боковой карман и начал сморкаться в скатерть. Тогда «за честь скатерти» нашел нужным вступить пришедший с ним беллетрист. Он сказал ему:

— Сережа! Я тебя привел в этот дом, а ты так позорно ведешь себя перед хозяйкой. Я должен дать тебе пощечину.

Есенин принял это, как программу-минимум. Он снял пиджак и встал в позу боксера. Но беллетрист был сильнее его и меньше захмелел. Он сшиб Есенина с ног и они клубком покатались по комнате. Злополучная скатерть, задетая ими, слетела на пол со всей посудой. Испуганная женщина, не зная, чем это кончится, так как дрались с ожесточением, подняла крик и полунадорвавшись, заставила их все-таки прекратить катанье по полу. Есенин даже успокаивал ее, говоря:

— Это ничего! Это мы боксом дрались честно!

Жена была испугана и возмущена; она потребовала, чтобы они сейчас же ушли. Они и ушли, сказав, что будут дожидаться на лестнице»³³.

Наиболее существенное различие между этими двумя версиями заключается в том, что «катаевский» Есенин явно ведет двойную игру. Он глумится не столько над Оксаной Асеевой, сколько над «приезжим провинциалом», доверчиво приведшим своего друга знакомиться с и без того прекрасно знакомыми ему людьми. В асеевской новелле Есе-

нин и Катаев действуют заодно — поведение беллетриста, вступившегося «за честь скатерти», столь же нелепо и оно также негативно отражается на здоровье жены Асеева, как и хамская выходка Есенина.

Однако еще резче в изображении Катаева и Асеева различаются следствия визита поэта и беллетриста в квартиру «соратника». У Катаева история примирения всех троих литераторов описана умильно идиллически: «...через два дня ко мне в комнату вошел тихий, ласковый и трезвый королевич. Он обнял меня, поцеловал и грустно сказал:

— А меня еще потом били маляры <...>

В этот миг раздался звонок и в дверях появился соратник <...> Оказывается, королевич уже успел где-то встретиться с соратником, извиниться за скандал, учиненный на седьмом этаже³⁴, и назначил ему свидание у меня, с тем чтобы прочитать нам еще никому не читанную новую поэму, только что законченную» (120–121).

У Асеева история примирения двух поэтов (безо всякого участия беллетриста) изложена куда реалистичнее. Есенин просит в телефонном разговоре: «— Я должен к тебе приехать извиниться. Я так опозорил себя перед твоей женой»³⁵. «Я ответил ему, что лучше бы не приезжать извиняться, так как дело ведь кончится опять скандалом»³⁶.

Упоминаются в воспоминаниях Асеева и маляры, но совершенно в ином, чем у Катаева, контексте. Здесь пьяный Есенин, затащивший Асеева в пивную, жалуется ему на Катаева: «...маляры. Они подговорены. Их Н. [Катаев — О. Л., М. К.] подговорил меня побить. Ты не знаешь. Как мы вышли от тебя — жена твоя осердилась, ну, а нам же нужно было докончить: мы же ведь честно дрались — боксом. Вот мы и зашли туда, где был ремонт. Я бы его побил, но он подго-

ворил маляров, они на меня навалились, все пальто в краску испортили, новое пальто, заграничное»³⁷.

Еще более отчетливо катаевское желание отредактировать прошлое в выгодном для себя свете, сказалось на тех страницах его произведения, которые посвящены рассказу о взаимоотношениях автора «Венца» с Михаилом Михайловичем Зощенко (=«штабс-капитаном»).

ЗАБЛУДШАЯ ОВЦА И МАТЕРЫЙ ВОЛК

С автором «Аристократки» Катаев познакомился не позднее января-февраля 1926 года, в Москве³⁸. Летом этого же года оба писателя отдыхали в Крыму. В альбоме, составленном Алексеем Крученых и посвященном Катаеву, под одной из групповых фотографий литераторов имеется разъясняющий комментарий катаевской рукой: «В Никитинском Ботаническом саду под Ялтой летом 1926 года. Крайний слева — я, четвертый — Зощенко». Еще ниже приписка рукой Зощенко: «Действительно, как будто я. М. Зощенко»³⁹.

В романе «Алмазный мой венец» со вкусом рассказывается о визитах компании московских писателей под предводительством Юрия Олеши в Ленинград, к Зощенко, во второй половине 1920-х годов: «Случалось, что мы, его московские друзья, внезапно ненадолго разбогатеи, совершали на «Красной стреле» набег на бывшую столицу Российской империи. Боже мой, какой переполох поднимали мы со своими московскими замашками времен нэпа!» (196). Колоритные подробности одного из таких «набегов» содержатся в неопубликованном письме-отчете Зощенко к Олеше от 7 апреля 1930 года: «Засим — прибыл в новом костюме — конь [Катаев — О. Л., М. К.]. В любом

кармане у него деньги. Он усталой ручкой выгребает оттуда червонцы и кидает куда попало <...> Приехал в Европейку, остановился в 8а. Сразу потребовал черноморских устриц. Жрет их ежедневно. Дела вокруг немислимые. Левушка Никулин со своим членом остановился рядом в роскошных апартаментах. Господин Сметанич [писатель и переводчик Валентин Стенич — О. Л., М. К.] почувствовал трубные звуки разгула победителей жизни и ринулся на все прелести существования <...> Конь от жирной пищи вовсе очумел. И от прежних девушек воротит морду <...> он увел из чьих-то конюшен прелестную девушку. <...> Словом этот драматург и автор нашумевшей оперы «Универмаг», этот жуткий Катаев такую отхватил девушку, что народ ахнул. Девушка по всем видимостям принадлежит коню. Левушка колбасится не меньше коня. Вообще дым стоит коромыслом. А обо мне ведайте, что жизнь эта мне недорога. Я не вхож в ихние дела»⁴⁰.

Тем не менее, выступая на собрании московских писателей в 1946 году, после опубликования печально известного постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград»», Катаев предал своего давнего и близкого друга. Произведения Зощенко автор «Сына полка» оценил следующим образом: «Отвратительное содержание и жалкая форма. Он деградировал как литератор»⁴¹. Приведем также неопубликованный фрагмент речи Катаева: «Зощенко был моим большим другом в течение многих лет <...> но у нас было разное отношение к литературе <...> Когда Зощенко в последнее время начал готовить книгу «Перед восходом солнца», он мне показывал куски книги, и я сказал: или ты сумасшедший, нельзя эту книгу выпускать. Это неприлично. Там не только апо-

литичность, как у Ахматовой, а скрытое злопахательство, какая-то патология <...> Я развел руками. Я до сих пор не уверен, что Зощенко не просто больной человек. Нельзя в твердом уме и доброй памяти так писать. Он стал деградировать, как художник»⁴².

По воспоминаниям В. А. Каверина, «через полгода [после постановления — О. Л., М. К.] (или раньше) пьяный Катаев, вымаливая прощение, стоял перед ним на коленях <...> Зощенко простил его и даже (судя по манере, с которой это было рассказано мне) отнесся к этому поступку с живым интересом»⁴³.

Более подробно эта сцена, также со слов Зощенко, описана в мемуарах Сильвы Гитович и в дневнике Всеволода Иванова. Гитович: «Он нам рассказывал, как в Ленинград приехал Валентин Катаев, позвонил ему и бодро закричал в телефонную трубку: «Миша, друг, я приехал, и у меня есть свободные семь тысяч, которые мы с тобой должны пропить. Как хочешь, сейчас я заеду за тобой <...> Действительно, очень скоро катаевская машина появилась перед домом. В открытой машине, кроме него самого, сидели две веселые раскрашенные красотки в цветастых платьях, с яркими воздушными шариками в руках <...>.

— Миша, друг, — возбужденно говорил Катаев, — не думай, я не боюсь. Ты меня не компрометируешь.

— Дурак, — сказал Михаил Михайлович, — это ты меня компрометируешь.

«Вот в этом-то и сказалась вся темная душа Вальки Катаева», — грустно усмехнувшись, сказал Михаил Михайлович»⁴⁴. Всеволод Иванов: «Катаев и Зощенко в Ленинграде. Катаев позвонил: «Миша. У меня есть 10 тысяч, давай их пропьем». Приехал на одной машине, она ему не понравилась».

лась — велел найти «Зис — 110». Нашли. За обед заплатил 1200. Уезжая, вошел в купе и поставил три бутылки шампанского. — Объясняя свое поведение в инциденте с Зощенко, Катаев ему сказал: «Миша. Я думал, что ты уже погиб. А я — бывший белый офицер»»⁴⁵.

Спустя короткое время Катаев вновь отрекся от Зощенко. В своей депутатской речи по поводу принятия Верховным Советом государственного бюджета РСФСР на 1947 год, он, не называя имен Ахматовой и Зощенко, снова подверг Анну Андреевну и Михаила Михайловича резкой критике: «В нашу крепкую литературную среду стали проникать нездоровые, враждебные настроения. Появились произведения упадочнические, аполитичные, полные тошнотворного мещанского пессимизма, сугубо эстетские. А иногда были и просто хулиганские выходки против советских людей»⁴⁶.

В романе «Алмазный мой венец» рассказ о постановлении 1946 года выстроен довольно сложно. Для не очень внимательного и малоинформированного читателя об этом постановлении говорится почти в лоб: Зощенко «был в несправедливой опале» (199). А для изощренного читателя Катаев припас более тонкий ход: изображая свои визиты в Ленинград, к Зощенко, автор «Венца» прибегает к многочисленным, явным и скрытым цитатам из стихов зощенковской «подельницы» — Анны Ахматовой: «...здесь лежала его треуголка и растрепанный том Парни...» (197) — это цитата из стихотворения Ахматовой «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (1911); «Город, переживший девятистодневную блокаду <...>, уже почти полностью залечил свои раны...» (198) — ср. в стихотворении Ахматовой «Прошло пять лет, — и залечила раны...» (1950): «Прошло пять лет, —

и залечила раны, // Жестокой нанесенные войной, // Страна моя»; «...любуюсь <...> «смуглым золотом» постепенно уходящего в землю Исакиевского собора» — ср. в стихотворении Ахматовой «Долго шел через поля и села...» (1915): «А над смуглым золотом престола // Разгорался Божий сад лучей».

Таким образом достигается эффект парного портрета антигероев ждановского доклада на страницах «Венца».

При этом честный рассказ о своем поведении по отношению к опальному Зоценко Катаев подменяет глухими намеками на собственные беды сходного рода: «С Ленинградом связана моя последняя встреча со штабс-капитаном совсем незадолго до его исчезновения <...> Мы поцеловались и тут же по традиции совершили прогулку на машине, которую я вызвал через портье. Я чувствовал себя молодцом, не предвидя, что в самом ближайшем времени окажусь примерно в таком же положении» (198–199).

Действительно, опубликованный в № 6–8 «Нового мира» за 1949 г. роман Катаева «За власть Советов» подвергся нешуточной критике в печати. Так, известный проработчик В. Ермилов указывал в своей рецензии, что «из романа выпало главное: формирование сознания, характера, психологии людей партии большевиков <...>, отсутствие этого решающего звена является серьезной идейно-художественной ошибкой автора.<...>Застилизовав пятидесятилетнего Гаврика под одесского дореволюционного мальчика, автор не заметил, что он исказил облик партийного работника [курсив Ермилова — О. Л., М. К.]»⁴⁷. Еще более сильно по Катаеву и его роману ударила разносная статья М. Бубеннова, напечатанная с продолжением (!) в двух номерах «Правды» (за 16 января и 17 января 1950 г.): «...чтобы это произведение вообще могло

жить в литературе, его нужно подвергнуть коренной, решительной, глубокой переделке. Валентин Катаев не должен жалеть для этого ни времени, ни труда»⁴⁸.

Как известно, санкцию на публикацию этой рецензии в «Правде» дал лично И. В. Сталин: «— Я прочитал вашу статью, — сказал Сталин [Бубеннову — О. Л., М. К.], — мне кажется, статья правильная, дельная статья. Впечатляет место, где вы пишете о так называемом Гаврике. Правильно пишете. Гаврик по-русски — это мелкий жулик, мелкий мошенник. Встает вопрос — случайно ли такое имя, Гаврик, товарищ Катаев дал партийному руководителю?»⁴⁹.

Автор опального романа поспешил печатно признать правоту своих зоилон: «После появления критических статей, справедливо указавших мне на недостатки моего романа «За власть Советов», я в письме в редакцию «Правды» заявил, что считаю для себя делом чести исправить эти недостатки»⁵⁰.

Вторая редакция «За власть Советов» была официально признана удачей его автора. Из статьи о Катаеве в Большой Советской энциклопедии (1953): «После значительной переработки, в новом варианте романа (1951) автор правдиво показал оборону Одессы в Великой Отечественной войне, организацию партизанской борьбы под руководством Коммунистической партии»⁵¹.

Но даже и критическая компания против первой редакции романа «За власть Советов» не идет ни в какое сравнение с теми мучениями и унижениями, которым подвергли в 1946 году М. Зощенко и А. Ахматову. О Катаеве писали как о заблудшей овце. О Зощенко — как о матером волке-вредителе.

КОЕ-ЧТО О ЮЖНО-РУССКИХ

Справедливости ради нужно отметить, что, ретушируя действительность, Катаев далеко не всегда стремился к реабилитации и возвеличиванию, задним числом, собственной персоны. В «Венце» он иногда обходил молчанием не только те свои поступки, которые не делали ему чести, но и те, которыми он мог по праву гордиться.

Так, в одном из финальных эпизодов романа, изображающих самое начало 1920-х годов, появляется некая одесская «поэтесса, красавица, еще так недавно стоявшая на эстраде нашей «Зеленой лампы» как царица с двумя золотыми обручами на голове» (166).

Название «Зеленая лампа» носил одесский поэтический кружок, образованный в 1918 году по инициативе Катаева, Ю. Олеси и Э. Багрицкого. Карикатурные портреты всех троих набросаны в шуточном стихотворении «(Поэтическое содружество) Зеленая лампа», автором которого был молодой Лев Славин:

Небритый, хмурый, шепелявый
Скрипит Олеша лилипут.
Там в будущем — сиянье славы
И злая проза жизни — тут.

За ним, кривя зловеще губы,
Рыча, как пьяный леопард,
Встает надменный и беззубый
Поэт Багрицкий Эдуард.

Его поэмы — совершенство.
Он не марает даром лист.
И телеграфное агентство
Ведет, как истинный артист.

Но вот, ввергая в жуткий трепет,
Влетает бешеный поэт —
Катаев — и с разбега лепит
Рассказ, поэму и сонет.
*Экзакустодиан Пшенка*⁵²

А упоминаемая Катаевым «поэтесса» — это «муза» «Зеленой лампы» Зинаида Константиновна Шишова (1898–1977), в чьей последующей судьбе автор «Алмазного венца» сыграл бескорыстную и благородную роль (о чем в романе не сказано ничего). Поэтому предоставим слово самой Шишовой: «В 1934 г. я умирала от белокровия <...> Катаеву написали об этом в Москву. Мы не виделись много лет, но в молодости товарищи находили у меня кое-какие способности. Катаев выслал мне деньги на поездку в Москву. Я оставила сына у родственников и поехала. После очень трудной и горькой жизни я впервые попала в человеческие условия. Катаев устроил меня в санаторий, на несколько месяцев снял для меня комнату. От белокровия моего не осталось и следа. Даже беспокойство о сыне не мешало мне быть счастливой»⁵³.

Другой, но может быть еще более впечатляющий пример в интересующем нас сейчас роде позволяет привести микроанализ «бабелевских» страниц катаевского романа.

С Исааком Эммануиловичем Бабелем (в «Венце» — «конармейцем») Валентин Петрович также познакомился в своем родном городе. «Помню, что написал Бабелю в Одессу письмо, в котором была такая фраза: «Слава валяется на земле. Приезжайте в Москву и подымите ее». Что Бабель и сделал. В<. > Кат<аев> <1>928 год. Ноябрь. Москва»⁵⁴.

Если верить роману «Алмазный мой венец», Бабель ставил прозу земляков-одезитов (Катаева и Олеси-«ключика»)

не слишком высоко: «У меня сложилось впечатление, что ни ключика, ни меня он как писателей не признавал <...> Впрочем, он не чуждался нашего общества и снисходил до того, что иногда читал нам свои рассказы» (207).

Однако Катаев не мог не читать впервые опубликованную в 1964 году стенограмму одного из выступлений Бабеля, которое состоялось 28 сентября 1937 года. Отвечая на вопросы аудитории о лучших современных прозаиках, автор «Конармии» тогда сказал: «Высоко я очень ставлю Валентина Катаева, который, считаю, будет писать все лучше и лучше, который проделал очень правильную эволюцию, который, делаясь старше, делается серьезнее, и книгу которого «Белеет парус одинокий» я считаю необыкновенно полезной для советской литературы.<...> У нас почти не умеют показать вещь, а о ней очень многословно рассказывают, причем техника ужасающая. Я лично считаю, что Валентин Катаев на подъеме и будет писать все лучше и лучше. Это одна из больших надежд <...> Мое мнение о Юрии Олеше очень высокое. Я его считаю одним из самых оригинальных и талантливых советских писателей»⁵⁵.

Кроме того, в «Венце» сообщается, что Бабель избегал посещать Катаева в его квартире на Чистых прудах, в Мыльниковом переулке: «В Мыльниковом он совсем не бывал, как бы стесняясь своей принадлежности к “южнорусским”» (208).

Об отношении Бабеля к «южнорусским» красноречиво свидетельствует следующее высказывание писателя на вечере 28 сентября 1937 года: «Это все земляки, это так называемая одесская, южно-русская школа, которую я очень ценю»⁵⁶.

Но и утверждение Катаева о том, что Бабель у него дома никогда не бывал, косвенно ставится под сомнение собствен-

ным катаевским письмом к Бабелю из квартиры в Мыльниковом переулке: «Милый Бабель, мне необходимо с Вами поговорить по весьма важному делу, касающемуся Лефа. Я очень занят и не имею времени Вас разыскивать. Приходите ко мне (Мыльников 4 кв 2) завтра или послезавтра до 11 утра или в районе 5 часов вечера. Куда Вы пропали? Ваш Валентин Катаев. 28 октября 1923 г. Чист[ые] пруды»⁵⁷.

Стремясь представить Исаака Бабеля литератором-одиночкой, чья поэтика была диаметрально противоположна «мовизму» самого Катаева, автор «Алмазного венца», как видим, пошел на то, чтобы исказить факты отнюдь не в свою пользу. Очевидно, что в данном случае он постарался не «встать рядом, сесть рядом» с Бабелем, но, вопреки истине, — расположиться подальше от него.

Как и от близкого друга Бабеля, изобретателя термина «южно-русская школа» Виктора Борисовича Шкловского, которому в «Венце» досталось по первое число.

НЕ НАЗЫВАЯ ИМЕН

Здесь самое время напомнить, что некоторые герои «памфлетного мемуарного романа» Катаева фигурируют в «Венце» под своими настоящими именами и фамилиями: А. В. Луначарский, В. Я. Брюсов, Н. К. Крупская... Большинство — под более или менее легко раскрываемыми «псевдонимами»: Командор — В. В. Маяковский, королевич — С. А. Есенин, ключик — Ю. К. Олеша, мулат — Б. Л. Пастернак, синеглазый — М. А. Булгаков....

Однако кое-кто не удостоился даже и прозвища. Например, Алексей Николаевич Толстой, о котором в «Венце» говорится так: «А где-то неподалеку от этого священного места [царскосельского памятника Пушкину — О. Л., М. К.]

некто скупал по дешевке дворцовую мебель красного дерева, хрусталь, фарфор, картины в золотых рамах и устраивал рекламные приемы в особняке, приобретенном за гроши у какой-нибудь бывшей дворцовой кастелянши или швеи» (198). Как известно, Алексей Толстой, после возвращения в советскую Россию из эмиграции в 1923 году, летние месяцы 1924–27 гг. проводил в Детском (бывшем Царском) Селе. В мае 1928 года Толстой с семейством переехал в Детское Село на постоянное жительство. Сначала он поселился в верхнем этаже дома Цыганова (ул. Московская, 8/13), потом — в отдельном большом особняке по ул. Церковной, дом № 6⁵⁸.

Намеренно лишен индивидуальных черт в произведении Катаева известный литературовед и критик Владимир Яковлевич Лакшин, о котором заходит речь в «булгаковском» эпизоде «Венца»: «Впоследствии один из биографов синеглазого написал следующее:

«Он поверил в себя как в писателя поздно — ему было около тридцати, когда появились первые его рассказы».

Думаю, он поверил в себя как в писателя еще на школьной скамье, не написавши еще ни одного рассказа» (67)⁵⁹.

На этот выпад В. Я. Лакшин ответил Катаеву злой пародией на «Алмазный мой венец», распространявшейся в самиздате.

Но, может быть, наиболее интересно проследить за тем, как автор «Алмазного моего венца» сводит счеты со своим давним недругом — выдающимся филологом Виктором Борисовичем Шкловским.

Знавшая обоих литераторов Инна Гофф вспоминала об «их ожесточенном взаимном неприятии. Оно сочеталось с жгучим и взаимным интересом одного к другому»⁶⁰. А Лиля Юрьевна Брик 6 мая 1967 года писала бывшей возлюбленной

Шкловского Эльзе Триоле после выхода в свет мемуарной катаевской «Травы забвения»: «...«Среднего размера карлика — страшного новатора» (стр.104) Шкловский принял на свой счет (Вася [Катанян — О. Л., М. К.] говорит, что он именно его имел в виду. У них старые счеты) и недавно в Политехническом отстегал, говорят, автора»⁶¹. Речь идет о следующем фрагменте катаевских мемуаров «Трава забвения»: «Был [в окружении Маяковского — О. Л., М. К.] даже среднего размера карлик — страшный новатор, формалист и революционер в искусстве, разумеется, превратившийся с течением времени в самого вульгарного, благонамеренного наукообразного строчкогона-консерватора, имеющего репутацию большого знатока литературы: фельдшер, выдающий себя за доктора медицины» (375).

В романе «Алмазный мой венец» в Шкловского метят такие строки: «Какой-то пошляк в своих воспоминаниях, желая, видимо, показать свою образованность, сравнил ключика с Бетховеном.

Сравнить ключика с Бетховеном — это все равно, что сказать, что соль похожа на соль» (98–99). В мемуарах Шкловского о Юрии Олеше говорится: «Он был похож, я убедился, на Бетховена»⁶².

Однако основным объектом для катаевских нападок в «Венце» послужила вторая жена Шкловского — Серафима Густавовна Суок (Шкловская) (1902–1982). За Виктора Борисовича она вышла замуж в 1956 году, успев до этого побывать супругой Н. И. Харджиева, а до этого — поэта Владимира Нарбута, а еще до этого — Юрия Олеси. Катаев спрятал Серафиму Густавовну под кличкой «дружочек», но написал о ней отнюдь не дружески, а совсем даже наоборот.

Ограничимся здесь единственным, но весьма выразительным примером. Изображая в «Венце» одесский период своей биографии, Катаев не забывает рассказать «забавную историю брака дружочка с одним солидным служащим в губпродкоме. По первым буквам его имени, отчества и фамилии он получил по моде того времени сокращенное название Мак <...> Он был постоянным посетителем наших поэтических вечеров, где и влюбился в дружочка <...> ...в один прекрасный день дружок с веселым смехом объявила ключику, что она вышла замуж за Мака и уже переехала к нему. Она нежно обняла ключика, стала его целовать, роняя прозрачные слезы, объяснила, что, служа в продовольственном комитете, Мак имеет возможность получать продукты и что ей надоело влачить полуголодное существование, что одной любви для полного счастья недостаточно, но что ключик навсегда останется для нее самым светлым воспоминанием, самым-самым ее любимым дружином, слоником, гением и что она не забудет нас и обещает нам продукты <...> Ключик в роли кавалера де Гриё грустно поник головой. Он прочитал Толстого и был непротивленцем. Я же страшно возмутился и наговорил дружочку массу неприятных слов» (105–106).

Сравним этот эпизод с фрагментом недавно опубликованных записей Г. И. Полякова, сделанных в 1935 году со слов С. Г. Суок, Л. Г. Суок-Багрицкой, Ю. К. Олеси и самого Катаева. Сравним и убедимся в том, что автор «Венца» намеренно демонизировал в своем произведении именно Серафиму Суок (предоставив ей отдуваться за шалости всей компании): «Познакомились на одном из литературных вечеров с одним бухгалтером, который питал слабость к стихам и даже сам пописывал стихи под псевдонимом Мак (на-

чальные инициалы). Попавши к Багрицким и Олешам <...>, он сразу влюбился в Симу <...>, бывшую в то время женой Олеша. В это время Багрицкие и Олеша успели уже распродать почти все вещи, и становилось туго, у бухгалтера же водились кое-какие запасы продовольствия — он служил и получал паек. Решили использовать знакомство с ним для того, чтобы подкормиться. Вначале у него несколько раз были в гостях одни сестры, затем они привели с собой мужей, причем бухгалтеру не было известно, что они являются мужьями сестер <...> В дальнейшем любовь бухгалтера настолько возросла, что он предложил Симе руку и сердце. Легкомыслие компании было настолько велико, что для того, чтобы позабавиться и как следует «погулять», решено было согласиться на это предложение, причем сам Олеша совершенно не протестовал против такого оборота»⁶³.

Согласно свидетельству В. Ф. Огнева, «прочитав «Алмазный мой венец», С. Г. <...> плакала, Катаев в романе расправился и с ней самой. Шкловский кричал, что «пойдет бить ему морду». Вытерев нос и сразу перестав плакать, С. Г. сказала: «Этого еще не хватало! Пойдем спать, Витя»»⁶⁴.

Все же, Виктор Борисович по-своему отомстил Катаеву — именно ему традиционно приписывается тяжеловесная эпиграмма на автора «Алмазного венца»:

Из десяти венцов терновых
Он сплел алмазный свой венец.
И оказался гений новый —
Завистник старый и подлец.

«Умоляю читателей не воспринимать мою работу как мемуары. Терпеть не могу мемуаров» (68), — писал хитрый Катаев в своем романе о своем романе.

Увы, у филолога нет права и возможности внять этой требовательной мольбе: если в рамках своего произведения автор оказывается «соседом» исторически существовавшего лица, комментатор и интерпретатор *argiōi* обязан перевести всё произведение в разряд биографических источников сведений об этом лице. И уже только второй напрашивающийся шаг — это «литературоведческое расследование» (Б. Я. Бухштаб)⁶⁵, итогом которого должен стать вывод о достоверности или недостоверности выявленного источника.

Фрагментом такого «литературоведческого расследования» как раз и правомерно счесть эту нашу статью.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Из письма Давида Самойлова к Л. К. Чуковской, полученного адресаткой 7 июля 1978 г. (См.: Знамя. 2003. №5. С. 169).
2. Литературная газета. 2003. 22–28 января. С. 14.
3. Литературная газета. 1997. 29 января. С. 12.
4. Дружба народов. 1979. № 9. С. 238.
5. Там же. С. 249.
6. Вопросы литературы. 1978. № 10. С. 75.
7. Вопросы литературы. 1978. № 12. С. 158.
8. Литературная газета. 1978. 26 июля. С. 4.
9. Октябрь. 1979. № 4. С. 220.
10. Ленинский путь. 1980. 1 марта. С. 4.
11. Знамя. 1980. № 1. С. 236.
12. *Хворощан А.* Звенья памяти. Заметки критика // Правда. 1980. 27 января. С. 3.
13. *Лавров В.* Человек. Время. Литература. Концепция личности в многонациональной советской литературе. Л., 1981. С. 91.
14. Звезда. 1986. № 6. С. 198.
15. *Шевченко И.* Повести В. Катаева 60-х — 70-х гг. и проблема совр. лирической прозы: АКД. Одесса, 1983. С. 14.

16. Синтаксис. <Paris>, 1979. № 3. С. 106.
17. См.: Октябрь. 1995. № 3.
18. См.: Земскова Т. Писатель в нашем доме. Заметки тележурналиста. М., 1985. С. 231.
19. Литературная газета. 1984. 7 ноября. С. 4.
20. Определение жанра принадлежит В. Б. Шкловскому. См.: Шкловский В. Тогда и сейчас (1929) // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 130.
21. См.: Лотман Ю. М. К проблеме работы с недостоверными источниками // Временник Пушкинской комиссии, 1975. Л., 1979. С. 93–98.
22. См.: Дружба народов. 1979. №9. С. 237. В ответ автор апологетической монографии о Катаеве заявил, что беда небольшая, «даже если и не был Хлебников в Мыльниковом переулке», где жил будущий автор «Венца» (См.: Галанов Б. Е. Размышления о мастере и диалоги с ним. М., 1989. С. 205).
23. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 1091. Л. 10.
24. Олеша Ю. К. Книга прощания. М., 2001. С. 112. Возможно, речь у Олеша идет о студентке графического факультета ВХУ-ТЕМАСа Елене Николаевне Фоминой, 1902 г. рождения. Ее личное дело см.: РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 1. Ед. хр. 2641.
25. См.: Литературная газета. 1997. 12 февраля. С. 13.
26. 27 октября 1958 года Катаев резко выступил против Б. Л. Пастернака и его романа на том совместном заседании президиума правления Союза писателей СССР, бюро Оргкомитета Союза писателей РСФСР и президиума правления Московского отделения Союза писателей, где было принято решение исключить автора «Доктора Живаго» из Союза писателей. Но еще 27 июня 1958 года, в письме к П. П. Сувчинскому, Пастернак назвал Катаева «негодяем» (См.: Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. М., 2002. С. 544).

27. Пастернак З. Н. Воспоминания. М., 1993. С. 357. У Катаева: «Все было в традициях доброй старой русской литературы: застекленная дачная терраса, всклокоченные волосы седеющего романиста, слушатели, сидящие вокруг длинного чайного стола» (202–203). Здесь и далее «Алмазный мой венец» цитируется по изданию: Катаев В. П. Трава забвения. М., 2000, с указанием номера страницы в круглых скобках.
28. См.: Пастернак Б. А. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 457.
29. Ср. с наблюдением из дневника композитора Георгия Свиридова 1978 года: очерк Пастернака «Люди и положения» «является конспектом [курсив Свиридова — О. Л., М. К.] несравненно более талантливым и несравнимым в художественном отношении с романом Катаева «Алмазный мой венец». В этой последней книге, как выясняется, нет ни одной собственной мысли. Все оценки взяты из статьи Пастернака» (Свиридов Г. Музыка как судьба. М., 2002. С. 308).
30. См.: И. Бабель. Воспоминания современников. М., 1972. С. 66.
31. Асеев Н. Три встречи с Есениным // Сергей Александрович Есенин. Воспоминания. М.-Л., 1926. С. 184.
32. Там же. С. 186.
33. Там же. С. 189–190.
34. Не седьмого, а девятого. Бессознательная (или сознательная) ошибка Катаева, возможно, восходит к шутке Н. Асеева, запомнившейся, например, П. Железнову: «Я знал корпус, где на «верхотурье», как он сам говорил: «на седьмом небе», жил Асеев» (Воспоминания о Н. Асееве. М., 1980. С. 95). Ср. в «Венце» о квартире Асеева: «с поднебесной высоты седьмого этажа» (120).
35. Ермилов В. 36. Асеев Н. Три встречи с Есениным. С. 190.
36. Там же. С. 190–191.
37. Там же. С. 192.
38. См.: Ардов В. Е. Михаил Зощенко // Воспоминания о Михаиле Зощенко. СПб., 1995. С. 301.

39. РГАЛИ. Ф. 1723. Оп. 3. Ед. хр. № 1. Л. 29.
40. РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 730. Л. 1–2.
41. Литературная газета. 1946. 7 сентября. С. 3.
42. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 782. Л. 123.
43. Каверин В. А. Эпилог. М., 1989. С. 61–62.
44. Гитович С. Из воспоминаний // Воспоминания о Михаиле Зощенко. С. 284.
45. Иванов Вс. Дневники. М., 2001. С. 389.
46. Правда. 1947. 27 июня. С. 2.
47. Новый роман Валентина Катаева // Литературная газета. 1949. 8 октября. С. 2.
48. Бубеннов М. О новом романе В. Катаева «За власть Советов» // Правда. 1950. 17 января. С. 4.
49. Рыбаков А. Н. Роман-воспоминание. М., 1997. С. 221.
50. Литературная газета. 1950. 31 декабря. С. 1.
51. Большая Советская энциклопедия. Т. 20. М., 1953. С. 347.
52. РО ГЛМ. Ф. 139. Оп. 1. Д. 20. Л. 5.
53. РО ГЛМ. Ф. 349. Оп. 1. Д. 1152. Л. 6.
54. РГАЛИ. Ф. 1723. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 125.
55. И. Бабель. О творческом пути писателя/ Публ. Вяч. Нецаева // Наш современник. 1964. № 4. С. 98, 99. Ср. также со свидетельством И. Л. Лившица: «Из всех одесситов Бабель больше всех ценил В. Катаева» (Вопросы литературы. 2001. Март-апрель. С. 205).
56. И. Бабель. О творческом пути писателя. С. 99.
57. РГАЛИ. Ф. 1723. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 125.
58. Согласно свидетельству Э. Л. Миндлина, А. Н. Толстой, вернувшись, в Россию, «вообще не отпускал Катаева от себя» (Миндлин Э. Л. Необыкновенные собеседники. Литературные воспоминания. М., 1968. С. 138). См. также письмо автора «Аэлиты» к Катаеву от 2 января 1924 г.: «Милый Катаев, с Новым Годом. Спасибо Вам за письмо. Вы думаете, неприглядно, когда хвалят — очень приглядно. Возьмите в Госиздате

«Аэлиту» отд[ельное] изд[ание], прочтите и напишите мне по совести. Мне нужно Ваше мнение. Сейчас у меня острый роман с «Бунтом машин» — пьесой, которая идет здесь в феврале, в Москве — в марте.

Театр, театр,— вот угар.

Из Вас выйдет <очень> хороший драматург, если только Вы серьезно возьметесь за работу.

Серьезность работы складывается из следующих основных вещей:

1) архитектура 3) разработка характеров

2) динамика 4) чувство зрителя.

Архитектура — это есть последовательное развитие сюжета по линии нарастающих: страсти и интереса. Всякая скидка в сторону болезненна.

Динамика — это есть непрерывно увеличивающиеся: страсть и интерес. Падение на минуту интереса производит впечатление чудовищной скуки. Уменьшение страсти — верное обеспечение провала пьесы.

Разработка характеров: в пьесе всегда одно главное лицо, фокус пьесы. Остальные разработаны в степени отдаления перспективы. Вести сюжет пьесы может не главное лицо, но второстепенное. Но храни Вас боги Олимпа, чтобы внимание (фокус) перескочил с одного на другого.

Чувство зрителя. Это основа. Тайна тайн, энергия пьесы. Вы должны быть во время написания пьесы одновременно автором. Актером и зрителем.

Автор — творческая сила.

Актер — материал, к которому сила прилагается.

Зритель — это непреставаемый проверщик, корректор, советчик и моралист.

Драматург должен сотворить (из действительности) своего зрителя и, когда он сотворен, взять его в сотрудничество. Все-лите в себя призрак идеального зрителя.

Все что пишу — это найдено — много из своего опыта. Может быть Вам пригодится.

Я редактирую «Звезду», лит[ературную] часть. Присылайте рассказ. Передайте Булгакову, что я очень прошу его прислать для [«]Звезды[»] рукопись. Я напишу ему в ту минуту, когда буду знать его адрес.

Обнимаю Вас, целую мадам Мухе руки.

Наташа [нрзб.] Вам шлет привет.

Всегда Ваш. А. Толстой.

(РГАЛИ. Ф. 1723. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 95–96). К этому посланию, вклеенному в альбом, составленный А. Е. Крученых, Катаев позднее сделал шутивную приписку: «Спасибо! Научил на свою голову. В. Кат[аев] [1]929 г.» (Там же). «Мадам Муха» — первая жена Катаева, Анна Сергеевна Коваленко.

59. Сравним с начальной фразой предисловия Лакшина к «Избранному» Булгакова: «Булгаков поверил в себя как в писателя поздно — ему было около тридцати, когда появились первые его рассказы» (Лакшин В. Я. О прозе Михаила Булгакова и о нем самом // Булгаков М. А. Избранная проза. М., 1966. С. 3).
60. Гофф И. На белом фоне. Рассказы. Воспоминания. М., 1993. С. 11.
61. Лиля Брик — Эльза Триоле. Неизданная переписка. (1921–1970). М., 2000. С. 509.
62. См.: Воспоминания о Юрии Олеше. М., 1975. С. 299. Интересно, что в 1933 году Шкловскому довелось защищать Олешу от нападок... Катаева. В «Литературной газете» от 17 мая 1933 года Катаев обвинил автора «Зависти» в злоупотреблении метафорами. Спустя несколько номеров газета опубликовала заметку В. Б. Шкловского «Простота — закономерность», где констатировалось: «Катаев отказывается от метафор Олеша, сам уходя от метафор» (Литературная газета. 1933. 5 июня).

С. 2). А. П. Чудакову Шкловский много позднее говорил о Катаеве: «Он попал под влияние Олеси и никогда не мог от него освободиться» (Чудаков А. П. Спрашиваю Шкловского // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 96).

63. Цит. по: Спивак М. А. Посмертная диагностика гениальности. Э. Багрицкий, Андрей Белый, В. Маяковский в коллекции Института мозга (материалы из архива Г. И. Полякова). М., 2001. С. 179.
64. Огнев В. Ф. Амнистия таланту. Блики памяти. М., «Современный писатель», 2001. С. 259.
65. См.: Бухштаб Б. Я. Литературоведческие расследования. М., 1982.

«БЕДНОЕ МУЖЕСТВО МУЗЫКИ»: О ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ ГАНДЛЕВСКОГО

Предисловие к книге избранных стихотворений большого поэта, наверное, должно послужить для читателя своеобразным «кратким путеводителем» по его творчеству. Есть несколько проверенных способов составления такого «путеводителя». Один из них — разговор о ключевых, часто повторяющихся в стихотворениях поэта мотивах: ведь недаром же он возвращается к ним снова и снова.

Есть такие мотивы и у Сергея Гандлевского. Не буду сейчас претендовать на исчерпывающую полноту, а просто перечислю некоторые из них. Это мотивы скитаний по огромной стране, мельканья киноленты, сна, зеркала, первого снега, музы и музыки...

Вот об эволюции мотива музыки у Гандлевского я и поговорю чуть подробнее, одновременно попытавшись обозначить главные вехи творческого пути поэта.

Программное стихотворение с названием «Музыка» есть у одного из любимых авторов Гандлевского — Владислава Ходасевича. Напомним, что в этом стихотворении Ходасевич полухуотливо противопоставляет себя обывателю, а именно — своему милейшему соседу «Сергею Иванычу». Поэт слышит (или делает вид, что слышит) волшебную музыку, доносящуюся откуда-то сверху, а обыватель — нет:

... Сергей Иваныч
Перестает работать, голову слегка
Приподымает, ничего не слышит,

Но слушает старательно... «Должно быть,
Вам показалось», — говорит он. — «Что вы,
Да вы прислушайтесь. Так ясно слышно!»
Он слушает опять: «Ну, может быть —
Военного хоронят? Только что-то
Мне не слышать». Но я не унимаюсь:
«Помилуйте, теперь совсем уж ясно.
И музыка идет как будто сверху.
Виолончель... и арфы, может быть...
Вот хорошо играют! Не стучите!»

У Гандлевского таинственная музыка издалека и сверху
начинает звучать очень рано, в стихотворениях первого пери-
ода его творчества, датированных 1970-ми годами: «Я сам
себе далек и дорог, // Как музыка издалека». Или: «Пусть
в небе музыка играет...» Или: «О, если бы я мог, осме-
лился на йоту // В отвесном громыхани аллей // Вдруг
различить связующую ноту // В расстроенном звучанье
дней!».

Однако уже у раннего Гандлевского противопоставление
«высокого», «поэтического» и «низкого», «обыватель-
ского» решительно снимается. Выразительный пример —
стихотворение «Друзьям — поэтам» 1974 года. Его герои
изображены шаржировано-гротескно, во многом, ради
того, чтобы в ударном месте, в финале, автор смог бы не без
удивления констатировать: именно эти «уродцы» одарены
свыше волшебною музыкой.

Боже! Я дышу неровно,
Глядя в реки и ручьи,
Я люблю беспрекословно
Все творения Твои.
Понимаю снег и иней,

Но понять не хватает сил,
Как Ты музыкаю синей
Этих троллей наделил!

Это стихотворение обращено к трем сотоварищам Гандлевского по группе «Московское время», основанной в самом начале 1970-х годов студентами МГУ и выпустившей несколько самиздатовских альманахов с одноименным названием. Основатель «Московского времени» Александр Сопровский учился с Гандлевским на филологическом факультете, Алексей Цветков и Александр Казинцев — на факультете журналистики, Бахыт Кенжеев — на химфаке. Кроме того, в группу входила жена Сопровского Татьяна Полетаева, которая студенткой университета не была. В советских подцензурных изданиях авторы «Московского времени» долго не печатались. В частности, первые публикации Гандлевского состоялись в эмигрантских журналах «Континент», «Стрелец», «22» и «Эхо», а также в парижской газете «Русская мысль».

Каждый из перечисленных поэтов прекрасно понимал, что в условиях всеобщего советского разложения 1970-х годов пошло и глупо противопоставлять каких-то особых, не затронутых коррозией Гениев остальным гражданам страны. В позднейшем эссе-манифесте Гандлевского «Критический сентиментализм» отчетливо сказано о неплодотворности и фальши разговора «со своим временем свысока». А когда в начале 1980-х годов поэт поставит беспощадный диагноз современникам и брежневской эпохе в целом:

Мы здесь росли и превратились
В урюмых дядь и глупых тетя.
Скучали, малость развратились...,

то личное местоимение «мы» в этом диагнозе будет не кокетством, а честной констатацией.

Но ведь многим из нас это «гиблое время и богом забытое место» внушают, помимо омерзения и презрения — настоящую, неказенную любовь, хотя бы потому, что именно здесь и в это время прошло наше детство, а других — детства, родины, соседей по коммуналке — дано не было и не будет. «Как быть с любовью, в которой мы без вины виноваты?», — спрашивает Гандлевский в статье «Критический сентиментализм».

Поэты из «Московского времени» давали разные ответы на этот вопрос. Ответ Гандлевского был — «любовь сквозь стыд и стыд сквозь любовь» (цитируем из все того же эссе). Поэтому и высокая «музыка синяя» чем дальше, тем чаще звучала у него не в верхних, а в нижних слоях атмосферы, мешаясь с традиционно бытовыми шумами и звуками, а то и вырастая, рождаясь из них, как Афродита из пены.

Если в стихотворении Гандлевского 1977 года музыка еще вполне по-пастернаковски разлита в окружающей лирического героя природе:

Играй, октябрь, зажмурься, не дыши.
Вольно мне было музыке не верить,
Кощунствовать, угрюмо браконьерить
В скрипичном заповеднике души...,

то в стихотворении 1981 года «поднебесная» поэтическая музыка складывается из далеко не возвышенных впечатлений советского детства конца 1950-х — начала 1960-х годов:

Зверинец коммунальный вымер.
Но в семь утра на кухню в бигуди
Выходит тетя Женя и Владимир

Иванович с русалкой на груди.
Почесывая рыжие подмышки,
Вития замороченной жене
Отцеживает свысока излишки
Премудрости газетной. В стороне
Спросонья чистит мелкую картошку
Океанолог Эрик Ажажа —
Он только из Борнео.
Понемножку
Многоголосый гомон этажа
Восходит к поднебесью, чтобы через
Лет двадцать разродиться наконец,
Заполнить мне музыкаю череп
И сердце озадачить...

Скрупулезное, почти любовное внимание к мельчайшим подробностям советского коммунального быта, хотя, разумеется, не только оно, в конце 1970-х — 1980-х годах сблизило Гандлевского с еще одной компанией неофициальных московских поэтов, которую иногда называли группой «Задушевная беседа». В нее входили такие виртуозы иронической работы с советским прошлым, как Лев Рубинштейн, Дмитрий Александрович Пригов, Виктор Коваль, Тимур Кибиров. Также нужно назвать имя Михаила Айзенберга. У этих авторов поэтической поэзы было еще меньше, чем у поэтов «Московского времени», но и у них, во всяком случае, у Рубинштейна и Кибирова слезы ненависти и стыда порою мешались со слезами жалости и любви. Совсем неслучайной кажется мне переключка финальных строк стихотворения Гандлевского 1981 года: «*Прощай, пионер, // Торопливо глотающий крупные слезы*» с заглавием поэмы Кибирова «Сквозь *прощальные слезы*» (1987), в которой поется отходная советской эпохе.

Следствием переключения поэтического внимания с высокого на низкое закономерно стал интерес Гандлевского к периферийным, находящимся как бы вне элитарной культуры музыкальным жанрам. Весьма характерно, например, что в процитированном выше стихотворении Ходасевича сугубо функциональный похоронный марш исподволь противопоставляется небесной музыке («Ну, может быть, военного хоронят?», — спрашивает приземленный Сергей Иванович), а у Гандлевского эти две музыки несколько раз описываются как одна.

Почти демонстративно это сделано в стихотворении 1979 года:

В марте шестидесятого за гаражами
Жора вдалбливал нам сексологию и божбу.
Аудитория млела. Внезапно над этажами
Встала на дыбы музыка. Что-то несли в гробу.
Эдаким князем Андреем близ Аустерлица
Поднял я голову в прямоугольное небо двора.
Черные птицы. Три облака. Серые лица.
Выли старухи. Кудахтала детвора.
Детство в марте. Союз воробья и вербы.
Бедное мужество музыки. Старческий гам.
Шапки долой. Очи долу. Лишь небо не знает ущерба.
Старый шарманщик, насилуй осипший орган!

Еще один низовой музыкальный жанр, который в стихах Гандлевского 1970-х — 1980-х годов часто предстает вариацией «музыки синей» — это нетрезвая застольная песня:

Что-нибудь о тюрьме и разлуке,
Со слезою и пеной у рта.
Кострома ли, Великие Луки —

Но в застолье в чести Воркута.
Это песни о том, как по справке
Сын седым воротился домой.
Пил у Нинки и плакал у Клавки —
Ах ты, господи боже ты мой!

Конечно, тут не обошлось без иронии и самоиронии, но вспомним, что одному из корифеев застольного репертуара, Сергею Есенину, Гандлевский посвятил неожиданно теплое и сочувственное эссе: «...прикончив вторую бутылку водки, купе запевало “Отговорила роща золотая...” (а проводница подпевала), и время песнопения становилось временем взаимопонимания».

Но каким же образом высокое все-таки просачивалось в стихотворения поэта, сознательно и бесстрашно пустившего не только в свои сны, но и в свои стихи «вороненый зрачок конвоя» (по формуле Бродского)? Как и у другого певца советской низовой жизни, Александра Галича, высокое у Гандлевского часто возникает не на уровне темы, а как раз на *музыкальном*, звуковом уровне. И уж, конечно, важно то, что о привычном и даже надоевшем поэт умеет сказать так, что задохнешься от удивления и обрадуешься почти материальной свежести, вдруг повеявшей от строк.

Вот в предельно сниженном стихотворении «Устроиться на автобазу...» возникает изысканная аллитерация: «В *рыгаловке рагу* по средам» и дальше, в финале: «*Махаловку* в *Махачкале*»... А вот Гандлевский подбирает неожиданные и в то же время точные цветочные эпитеты для изображения всеми нами многократно виденных пейзажей и ландшафтов: «Вскорости янтарные квадраты // Рухнут на пятнистые снега» (о наступлении вечера и зажигающихся зимних окнах). Или: «Белым-бела вельветовая пашня» (о первом

снеге, покрывшем распаханное поле). Или: «Ночь моя! Вишневым светом // Телефонный автомат // Озарил сирень...»
А вот поэт использует щегольскую, эффектную рифму:

Двустволка опереточной длины,
Часы, кровать, единственная *створка*
Трюмо, в котором чуть искажены
Кровать с шарами, ходики, *двустволка*.

Это, впрочем, из стихотворения 1978 года. «Поздний» Гандлевский тяготеет к бедным, если не сказать — к нарочито бедным рифмам:

Ну, иди себе, иди. Все плохое позади.
И отныне, надо думать, хорошее впереди.
(Из стихотворения 1998 года
«Здесь когда-то ты жила...»)

Постсоветское время дало Гандлевскому очень многое: от первой публикации на родине в 1987 году, в журнале «Юность», до премий «Малый Букер» и «Антибукер» (в 1996 году), поездок за границу, в том числе, по приглашению самых престижных университетов мира и национальной премии «Поэт» в 2010 году. Большой читательский успех выпал на долю его сочинений в прозе: повести «Трепанация черепа» (1995) и романа «<НРЗБ>» (2002).

И это же время почти совсем лишило стихи Гандлевского сентиментальности и праздничной, нарядной красоты. Многим благодарным читателям памятна, по-настоящему, безо всяких иронических кавычек *красивая* метафора из его «Стансов» 1987 года:

Как две трети июня, до двадцать второго числа,
Встав на цыпочки, лето старательно тянется к свету.

Гандлевский 1990-х — 2010-х годов так не сказал бы — просто не стал бы говорить.

Кто захочет, может сопоставить стихотворения этого периода с некоторыми московскими стихотворениями Мандельштама 1930-х годов (вот мы и назвали имя второго наряду с Ходасевичем важнейшего для Гандлевского поэта):

По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.

Сам Гандлевский однажды обмолвился, что теперь пишет «слуцким слогом да частушечным стихом».

Еще в стихотворении 1981 года он подытожил:

Молодость ходит со смертью в обнимку,
Ловит ушанкой небесную дымку,
Мыщцу сердечную рвет впопыхах.
Взрослая жизнь кое-как научилась
Нервы беречь, говорить наловчилась
Прямолинейною прозой в стихах.

Однако это сформулировано еще очень «поэтично», с использованием характерной для «раннего» Гандлевского метафоры, в которой низкое объединяется с высоким: «Ловит ушанкой небесную дымку». Недаром образ этой зэковской ушанки был потом использован в едва ли не самых «небесных» строках поэмы Кибирова «Сквозь прощальные слезы»:

И иду, иду в Россию,
оглянулся — он стоит.
Сквозь пространства роковые
Моцарт мне вослед глядит.

Машет, машет треуголкой,
в золотом луче горя,
и ему со Вшивой Горки
помахал ушанкой я.

Чтобы ясно увидеть, насколько разительно поменялась поэтика Гандлевского за последние два с половиной десятилетия, приведем теперь отрывок из его стихотворения 1995 года, в котором тоже говорится о «прямолинейной прозе в стихах». Но насколько же по-другому, насколько жестче и, действительно, «прямее» говорится!

Сунь два пальца в рот, сочинитель,
Чтоб остались только азы:
Мойдодыр, «жи-ши» через «и»,
Потому что система — ниппель.

Соответственно, едва ли не центральным поэтическим высказыванием Гандлевского этого периода (периода прямых и скупых слов) о музыке стало стихотворение 2008 года о русских военных маршах с их бьющим наотмашь эффектом звукового и психического воздействия.

Моя мама умерла девятого
мая, когда всюду день-деньской
надрывают сердце «аты-баты» —
коллективный катарсис такой.

Мама, крепко спи под марши мая!
Отщепенец, маменькин сынок,
самого себя не понимая,
мысленно берет под козырек.

Музыка у позднего Гандлевского часто оказывается связана с памятью об ушедших родителях:

Мама чашки убирает со стола,
Папа слушает Бетховена с утра...

И здесь, в конце, самое время сказать несколько слов о начале. Ведь, как и для многих из нас, музыка биографически очень тесно связана для Гандлевского с вполне конкретным родом занятий в детстве. В стихах об этом сказано мельком и, скорее, ностальгически:

Вот мое детство
Размахивает музыкальной папкой...

В прозе, как водится, подробнее и не без раздражения: в ранние годы жизни, вспоминает Гандлевский, «мне немало крови испортила музыка. Почему моих вовсе не привилегированных родителей, живущих в самой гуще советского спартанского быта, потянуло именно на этот атрибут старорежимного воспитания — ума не приложу! Может быть, именно в противовес бытовому минимализму? Лучше бы отдали в английскую школу по соседству. Год я учился скрипичной стойке и возил туда-сюда смычком по струнам, потом пересел за пианино, держал кисть руки “яблочком”, барабанил через не хочу этюды Черни и Гедике. Коту под хвост».

Эти сетования, в свою очередь, смотрятся как прямой прозаический комментарий к стихотворению Гандлевского 1981 года о ливне в Батуми. В зачине стихотворения со знанием дела и сочувствием изображаются грузинские и абхазские дети — ученики музыкальной школы, переживающие дождь на ее ступеньках:

Гаммы, полонезы, польки, баркаролы.
Маленькие классы музыкальной школы.
Черни, Гречанинов, Гедике и Глинка.
Маленькая школа сразу возле рынка.

В финале «простеньким» этюдам Черни и Гедике мягко уподобляется сама наша беспокойная и единственная жизнь:

Полно убиваться, есть такое мненье,
Будто эти страсти, грусти, треволенья —
Выдумка, причуда, простенькая полька
Для начальной школы, музыка — и только.

Поэтическая, посылаемая свыше музыка и «простенькая полька», на которой набивают руку ученики первых классов музыкальной школы, вновь слиты в этих строках Сергея Гандлевского до полной неразличимости.

ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ РАБОТ

ЧЕТЫРЕ ЗАМЕТКИ К ПОСТРОЕНИЮ «ЧИТАТЕЛЬСКОЙ» ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

- Первая заметка: Reading in Russia. Practices of Reading and Literary Communication, 1760–1930. Milano, 2014. С. 219–228.
- Вторая заметка: Пермьяковский сборник. Часть 2. М., 2009. С. 494–498.
- Третья заметка: Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда. СПб., 2015. С. 285–289.
- Четвертая заметка: Русская литература. 2015. № 3. С. 242–247.

БАРАТЫНСКИЙ И СТАРШИЕ МОДЕРНИСТЫ: ПОПЫТКА ОБОБЩЕНИЯ

- Параболы. Studies in Russian Modernist Literature and Culture In Honor of John E. Malmstad. Frankfurt am Main — Berlin — Bern — Bruxelles — New York — Oxford — Wien. 2011. P. 29–43.

КНИГА СТИХОВ КАК «БОЛЬШАЯ ФОРМА» В РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

- Авторское книготворчество в поэзии. Материалы Международной научно-практической конференции 19–22 марта 2008 г. Часть I. Омск, 2008. С. 64–87.

**КНИГА СТИХОВ ВЛАДИМИРА НАРБУТА
«АЛЛИЛУЙЯ» (1912)**

- Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 105–122.

**ПУШКИНСКАЯ РЕЧЬ БЛОКА:
КОНТЕКСТ И ПОДТЕКСТЫ**

- И время и место. Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008. С. 479–487.

**БЛОКОВСКИЙ СЛЕД
В ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГАХ 1922 ГОДА:
НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И СООБРАЖЕНИЯ**

- АСТА SLAVICA ESTONICA VII. Блоковский сборник XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. Вып. XIX. Тарту, 2015. С. 110–126.

**О ЧЕМ МОГЛИ (БЫ) ПОГОВОРИТЬ
ВЛАДИМИР НАРБУТ И АЛЕКСАНДР БУЛАТОВИЧ**

- Звезда. 2007. № 1. С. 161–164.

**«ДЕВОЧКА КРАСИВАЯ В КУСТАХ ЛЕЖИТ НАГОЙ»:
О ФИНАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ
В. Ф. ХОДАСЕВИЧА «AN MARIECHEN»**

- От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2011. С. 251–257.

**ОБ ОДНОМ ЭПИЗОДЕ «КОНЦА РЕНАТЫ»
ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА**

- Могут ли тексты лгать? К проблеме работы с недостоверными источниками. Материалы Четвертых Лотмановских дней в Таллинском университете (8–10 июня 2012 г.). Таллинн, 2014. С. 173–181.

**ИСААК БАБЕЛЬ «МОЙ ПЕРВЫЙ ГУСЬ»:
ОПЫТ МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ**

- История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М., 2012. С. 199–207.

**ПОСЛЕДНИЙ ИМПЕРАТОР
ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ В. МАЯКОВСКОГО**

- Знамя. 2014. № 2. С. 197–206.

**ДЛЯ КОГО УМЕРЛА ВАЛЕНТИНА?
О стихотворении Э. Багрицкого
«Смерть пионерки»**

- Новый мир. 2017. № 6. С. 174–186.

К ТЕМЕ: ТЫНЯНОВ И МЕРЕЖКОВСКИЙ

- Тыняновский сборник. Вып. 13. Двенадцатые — Тринадцатые — Четырнадцатые Тыняновские Чтения. Исследования. Материалы. М., 2009. С. 237–241.

**ВЛАДИМИР НАБОКОВ:
ПРИНЦИП НЕ СОВСЕМ ОБМАНУТЫХ ОЖИДАНИЙ
По рассказу «Весна в Фиальте»**

- Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись. Иерусалим-Таллинн, 2004. С. 117–123

**АМЕРИКА И АМЕРИКАНЦЫ
В ПОСЛЕДНЕЙ КНИГЕ ИЛЬФА И ПЕТРОВА**

- Вопросы литературы. 2015. Май — Июнь. С. 359–368.

**«СТИХИ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»
ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА:
ОПЫТ БЫСТРОГО ЧТЕНИЯ**

- Новый мир. 2013. № 8. С. 144–149.

**СТИХОТВОРЕНИЕ МАНДЕЛЬШТАМА
«КОГДА Б Я УГОЛЬ ВЗЯЛ ДЛЯ ВЫСШЕЙ ПОХВАЛЫ...»
НА ФОНЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ СТАЛИНИАНЫ 1937 ГОДА**

- Новый мир. 2015. № 3. С. 171–186.

НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ — РЕДАКТОР

- Летняя школа по литературе. СПб., 2015. (4). С. 303–316.

**РАССКАЗ Ю. КАЗАКОВА
«ВОН БЕЖИТ СОБАКА!» (1961):
ЗАГАДКА ЗАГЛАВИЯ**

- Знамя. 2016. № 8. С. 209–211.

**ПЛЕШИВЫЙ ЩЕГОЛЬ
Из комментария к памфлетному
мемуарному роману В. Катаева
«Алмазный мой венец»**

- Вопросы литературы. 2004. Март—Апрель. С. 68–90.

**«БЕДНОЕ МУЖЕСТВО МУЗЫКИ»:
О ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ ГАНДЛЕВСКОГО**

- Гандлевский С. Ржавчина и желтизна. М., 2017. С. 1–22.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абхаидзе**, Ш. 318
Аверченко, А. Т. 18
Аврущенко, В. И. 320
Агатов, А. 100
Агнивец, А. Я. 364
Адалис, А. Е. 318–319, 329, 341
Адамович, Г. В. 90, 144, 147
Адрианов, С. А. 120
Айзенберг, М. Н. 413
Айхенвальд, Ю. И. 64
Аккерман, Ф. 100–101
Александрович, А. И. 330, 341
Александровский, А. 100–101
Алчевская, Х. 100–101
Андреевский, С. А. 49
Анисимов, Ю. П. 86
Анненский, И. Ф. 76, 92, 106
Артемьева, Т. В. 241
Архиппов, Е. Я. 49
Асеев, Н. Н. 88–89, 319, 381, 383, 387, 404
Ахматова, А. А. 84, 88, 112, 137, 139, 148, 167, 177, 275, 359, 390–393
Бабель, И. Э. 209–210, 215–216, 221–223, 265, 383, 395–397, 405
Бажан, Н. П. 319, 323
Бальмонт, К. Д. 21–26, 29, 31–32, 42, 47, 49, 52, 61, 68, 70, 72, 74–75, 80, 92, 101, 106, 113, 176, 202, 206
Балтрушайтис, Ю. К. 96
Баратынский, Е. А. 28, 45–64, 70
Баркова, А. А. 160
Барков, И. С. 129
Бартенев, П. И. 51
Бахарева, Е. 356
Бахрах, А. В. 194
Бахтерев, И. В. 358
Бахтин, М. М. 269, 274
Белинский, В. Г. 46, 57, 148, 151
Белый, Андрей 75–76, 80–82, 92–93, 107, 134–135, 173, 175, 191–197, 203, 205–208
Белых, Г. Г. 363
Бен-Акиба 265
Бенар, Н. В. 169–171, 180
Берштейн, Е. 217
Бианки, В. В. 355
Билибин, И. Я. 115
Блок, А. А. 119, 130, 135, 142–156, 159–181
Блок, А. Д. 202
Блох, Я. Н. 136
Бобров, С. П. 86

- Богатырева, С. И. 188
 Богомолов, Н. А. 100, 208
 Богородский, Ф. С. 161
 Большаков, К. А. 90
 Бородаевский, В. В. 75, 78
 Босх, Иероним 129
 Брик, Л. Ю. 398
 Брюсов, В. Я. 46, 28, 51–62,
 67–68, 70–72, 74, 80–81, 83,
 85, 92, 96, 104–105, 107,
 110–111, 113, 163, 169, 177,
 202, 210, 397
 Бубеннов, А. С. 392–393
 Булатович, А. К. 182–187
 Булгаков, М. А. 359, 397–398, 407
 Булгарин, Ф. В. 143, 272
 Буренин, В. П. 22
 Бухштаб, Б. Я. 352, 363,
 402
 Бялосинская, Н. С. 119, 129,
 131, 140
- Ватсон, М. В.** 143
 Венгер, С. А. 276
 Веневитинов, Д. В. 51
 Вертинский, А. Н. 160
 Верховской, Ю. Н. 75, 76, 78
 Винокуров, А. 161
 Виртанен, Я. Э. 326
 Волошин, М. А. 78, 93
 Вольнский, А. Л. 51
 Воронской, А. К. 385
 Ворошилов, К. Е. 329
 Вяземский, П. А. 55
- Гайдар, А. П.** 243, 245
 Галанов, Б. Е. 378
 Галахов, А. Д. 57
 Галич, А. А. 415
 Гальперин, Ю. М. 164
 Гандлевский, С. М. 409–420
 Гаприндашвили, В. И. 318
 Гарязин, А. Л. 184
 Гаспаров, М. Л. 72, 123, 130,
 356, 373
 Гаччиладзе, Д. А. 318
 Герасимов, М. П. 159, 177
 Гиндин, С. И. 61
 Гинзбург, Л. Я. 274–275, 277, 353
 Гиппиус, В. В. 48, 50, 66
 Гиппиус, З. Н. 47–48, 50, 68, 70–
 73, 75, 81, 92–93, 153, 208
 Гладиллин, А. Т. 376
 Гоголь, Н. В. 129, 133, 288
 Гойя, Франсиско 129
 Голлербах, Э. Ф. 147
 Гордеев, С. М. 320, 322–323
 Горнунг, Б. В. 137
 Городецкий, С. М. 12, 78, 80, 86,
 88, 92, 110, 112, 122, 130, 132,
 135–136, 140,
 Гофф И. А. 398
 Гофштейн, Д. Н. 318, 324
 Гребёнка, Е. П. 129
 Греч, Н. И. 272
 Гумилев, Н. С. 78, 90, 111, 121,
 130, 136, 138–139, 146, 155,
 167–169, 187–188
 Гуро, Е. Г. 88

- Дантес, Жорж** 152
 Деев-Хомьяковский, Г. Д. 159
 Дельвиг, А. А. 51
 Держинский, Ф. Э. 266
 Дитрих, Г. 363, 365
 Добролюбов, А. М. 55, 63, 66, 68,
 70–71, 81
 Долинин, А. А. 286, 300
 Дорошевич, В. М. 18
 Достоевский, Ф. М. 10, 149–150,
 186, 197
 Дьяконов, И. В. 22
- Ерикеев, А. Ф.** 322
 Есенин, С. А. 90, 159, 162–163,
 215, 223, 381–387, 397, 415
 Ермилов, В. В. 392
 Ермилова, Е. В. 119
- Жаров, А. А.** 326, 330–331
 Живов, В. М. 237
 Житков, Б. С. 352–353, 355–357,
 360, 363
 Жолковский, А. К. 222, 342
 Жуковский, В. А. 49, 70
- Заболоцкий, Н. А.** 318, 358, 363,
 365
 Замятин, Е. И. 359–360, 369
 Зарьян, Н. 318, 332
 Звягинцева, В. К. 166
 Зенкевич, М. А. 84, 115, 121,
 139–140, 186
 Земскова, Е. Е. 342
- Зноев, Н. 177
 Зоргенфрей, В. А. 171, 173
- Иванов, В.** 382, 390
 Иванов, В. И. 75–76, 78, 81, 83, 93,
 95, 108, 113, 150, 156
 Иванов, Г. В. 88, 90
 Ивнев, Рюрик 86, 90, 107, 163
 Ильин, И. А. 34–44
 Ильф, И. А. 188, 290, 294, 296–
 297, 299
 Ильф, А. И. 188
 Иснани, Г. 324, 326
- Каверин, В. А.** 390
 Каганская, М. Л. 379
 Казаков, Ю. П. 370, 374–375
 Кальм, Д. 360–362
 Каменский, В. В. 88, 321, 326, 330,
 348
 Кардин, Владимир 377
 Кетлинская, В. К. 363, 365
 Кибилов, Т. Ю. 413
 Киссин (Муни), С. В. 197, 201
 Китаев, Ф. В. 22
 Киянская, О. А. 185
 Клычков, С. А. 86
 Клинг, О. А. 129
 Ключев, Н. А. 84, 86, 159
 Книпович, Е. Ф. 152, 377
 Коваль, В. С. 413
 Коган, П. С. 276
 Кольчев, О. Я. 320
 Комиссарова, М. И. 323

- Кондрашов, В. 300
 Коневской, И. И. 46, 53, 56–59
 Конрад, Джозеф 287
 Котляревский, Н. А. 57, 129
 Котова, М. А. 188, 376
 Крайский, А. П. 250
 Креницин А. Н. 62
 Кристи, М. П. 145–146
 Крученных, А. Е. 86, 95, 108, 381,
 388, 407
 Крылов, И. А. 52, 151, 272, 275
 Крымова, Н. А. 377, 381
 Кузмин, М. А. 28–33, 76, 85, 88,
 94–95, 108–109,
 Куприн, А. И. 15
- Лавров, А. В.** 58
 Лакшин, В. Я. 398
 Лафонтен, Жан де 151
 Лейбов, Р. Г. 188–189, 241
 Ленин, В. И. 216–217, 220–221,
 318, 329, 332, 336, 338, 348, 350
 Леонидзе, Г. Н. 319–320, 323–324
 Леонтьев, Л. 162
 Лермонтов, М. Ю. 50, 207–208,
 234–235, 306–309, 374
 Лесная, Л. В. 163
 Лившиц, Б. К. 84
 Лившиц, И. Л. 405
 Лифшиц, А. Л. 44
 Лозинский, М. А. 90
 Луговской, Б. А. 249
 Луговской, И. Л. 324
 Луначарский, А. В. 160, 397
- Лунин, М. С. 272
 Лямина, Е. Э. 238, 342
- Майков, А. Н.** 52, 72
 Майков, В. И. 129
 Майков, Н. 149
 Мандельштам, О. Э. 81, 86, 90, 93,
 108, 113, 116, 137, 139, 185, 209,
 276–277, 286, 288, 302–315,
 316–317, 336–342, 349–351
 Мандельштам, Н. Я. 140
 Маршак, С. Я. 12, 355–357,
 360–367
 Марьянова, М. М. 163
 Машашвили, А. 318, 321, 326
 Маяковский, В. В. 86, 90, 228–239,
 382, 397
 Меньшутин, А. Н. 118
 Мережковский, Д. С. 49, 50, 70,
 72, 106, 150–153, 269–277
 Миндлин, Э. Л. 405
 Минеева-Гатищева, В. 160
 Минский, Н. М. 50, 66, 68, 72, 106
 Миркина, Р. М. 269
 Миропольский, Александр 46
 Михайлик, Е. В. 342
 Михалков, С. В. 324, 332
 Мицишвили, Н. И. 323, 327,
 348
 Молдавский, Д. М. 378
 Моравская, М. Л. 90
 Мосашвили, И. О. 323
 Моцарт, В.-А. 56, 417
 Мурогин, Л. 179

- Набоков**, В. В. 278–288
Намсараев, Х. Н. 324
Нарбут, В. И. 84, 110–141, 182–187, 399
Нарбут, С. И. 185
Нарбут, Т. Р. 119
Нарежный, В. Т. 129
Нахимов, А. Н. 129
Некрасов, Н. А. 45, 52, 245, 251
Немзер, А. С. 238, 276, 342
Никитин, И. С. 131
Нур-Баян 326
- Овчинкина**, И. В. 34, 36, 43
Одоевцева, И. В. 147, 155, 167–169
Ойслендер, А. Е. 319
Олейников, Н. М. 359–369
Олеша, Ю. К. 381, 388, 391, 394–395, 397–400, 407, 409
Орешин, П. В. 339
Орымбай 319, 325
Осипов, Н. П. 129
Осповат, А. Л. 198
Осповат, К. А. 238
Оссендовский, А. М. 16
Островой, С. Г. 322
Ошанин, Л. И. 319, 321
- Павлович**, Н. А. 164–165
Пантелеев, Л. 363
Панченко, Н. В. 119, 127, 129, 131, 140
Паперно, И. А. 185
- Парамонов**, А. И. 232
Пастернак, Б. Л. 186, 351, 359, 363, 397, 403
Переяслов, Н. В. 376
Перцов, П. 8, 11, 49, 51, 59
Петров, Е. П. 188, 290, 294, 296–297, 299
Петровская, Н. И. 201–208
Пильняк, Б. А. 269, 359–361, 369
Писарев, Д. И. 151–152
Платонов, А. П. 295, 301
Полежаев, А. И. 45
Полонская, Г. 325
Полонский П. 95
Полторацкий, В. В. 326, 330
Поляков, Г. И. 400
Пригов, Д. А. 413
Пуришкевич, В. М.
Пушкин, А. С. 49–52, 55, 56, 58, 129, 142, 145, 146, 149, 153–156
Пяст, В. А. 49, 75, 80
- Радимов**, П. А. 84
Рахтанов, А. 268
Ремизов, А. М. 138
Репин, И. Е. 129
Розанов, В. В. 11, 55
Рославлев, А. С. 137
Рубинштейн, Л. С. 413
Рывина, Е. И. 320, 330
Рыков, А. И. 228–229
Рылеев, К. Ф. 273
Рыленков, Н. И. 333

- Садовской, Б. А.** 78, 81–82, 86, 88
Сальери, Антонио 55–56
Самыгин, М. В. 52
Сарнов, Б. М. 379
Саянов, В. М. 320, 328
Светлов, М. А. 249, 251, 319, 340
Северянин, Игорь 27, 41, 84, 86
Сейфуллин, Сакен 322
Синявский, А. Д. 118
Скалдин, А. Д. 75, 84
Сковорода, Г. С. 127–129, 131
Скорбный, Андрей 179
Слонимский, М. А. 363
Случевский, К. К. 72
Смиренский, Б. В. 163
Сокоренко, О. А. 238–239
Соловьев (Нелюдим), А. Н. 160
Соловьев, В. С. 150–152, 176
Соловьев, М. С. 176
Соловьев, С. М. 49, 76, 78, 81
Сологуб, Ф. К. 60, 66, 68, 70–71, 74, 92–93, 97, 113, 177
Соломин, С. Я. 17
Сосюра, В. Н. 321, 323
Спиноза, Б. 55
Сталин, И. В. 316–359, 393
Степанов, Н. А. 58
Стратановский, С. Г. 242
Суок (Шкловская), С. Г. 399–401
Суок-Багрицкая, Л. Г. 401
Сурат, И. З. 342
Табидзе, Т. 318, 325
Тамбовцева, М. 160
Тарасенков, А. К. 100
Тиняков, А. И. 86
Тименчик, Р. Д. 27, 112, 120, 136, 187, 276
Тихонов, Н. С. 139, 251, 363–364
Толстой, А. Н. 397–398, 405
Толстой, Л. Н. 50, 282
Томашевский, К. 164
Триоле, Эльза 399
Тургенев, А. И. 55
Тургенев, И. С. 275
Тынянов, Ю. Н. 101, 269–277
Тютчев, Ф. И. 50–52, 55, 58
Уманец, Е. И. 110–111
Устиновский, В. Н. 119
Успенский, Б. А. 237
Успенский, П. Ф. 208
Уэллс, Герберт 125
Федин, К. А. 363–364, 385
Фельдман, Д. М. 185
Фет, А. А. 52, 72
Фигут, Рольф 101
Философов, Д. В. 62
Фомина, Е. 381
Форд, Генри 295–296, 299
Фридберг, Д. Н. 50
Харджиев, Н. И. 356, 399
Харитон, Б. О. 142, 149
Хармс, Д. И. 357–358, 360–366

Ходасевич В. Ф. 78, 88, 111, 142,
145–146, 148, 168, 180, 192–
198, 205–209, 409, 414, 417

Цветаева, М. И. 84, 93, 130
Цивьян, Ю. Г. 300

Чачиков, А. М. 325
Чертков, Л. Н. 121, 129, 130,
138

Чиковани, С. И. 321, 324, 332
Чудаков, А. П. 276
Чуковский, К. И. 142–143, 358,
361–362, 364, 366

Чулков, Г. И. 49, 80
Чурилин, Т. В. 90, 108

Шаншиашвили, С. И. 318, 332
Шаповалов, И. 321, 323, 328
Шатилов, Б. А. 361–363
Шварц, Е. Л. 357–358, 363
Шекспир, Уильям 310
Шемшелевич, Л. В. 330
Шершеневич, В. Г. 86, 88

Шехтер, М. А. 327
Шилов, Л. А. 115
Ширяевец, А. В. 90
Шишков, А. С. 241–242
Шкловский, В. Б. 147, 275, 397–
399, 403, 407
Шубоссинни, Н. В. 328, 339
Шумахер, П. В. 28

Щеглов, Иван (Леонтьев И. Л.)
55–56
Щеглов, Ю. К. 223, 299–300

Эверс Г. Г. 51
Эйхенбаум, Б. М. 146, 367
Эткинд, Е. Г. 120

Юнгер, В. А. 88

Яновский, Ю. И. 319
Ярошенко, Н. А. 129
Ясинский И. И.
(псевдоним М. Чунос) 114
Яшвили, П. Д. 320, 322, 327

Научное издание

Олег Лекманов

**САМОЕ ГЛАВНОЕ:
О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

Ответственный редактор *Виктор Зацепин*
Верстка *Анна Москаленко*
Корректор *Анна Марченко*

Издательство Rosebud Publishing
www.rosebud.ru
books@rosebud.ru
ООО «Роузбад Интерэक्टив»
119526, Москва, проспект Вернадского, д. 105, корп. 2, кв. 91

Подписано в печать 10.11.2017
Формат 84x108 ¹/₃₂
Гарнитура «Арно Про».
Тираж 1200 экз.
Печать офсетная.
Заказ №

Отпечатано в типографии «Т8 — Издательские технологии»

ISBN 978-5-905712-15-9



9 785905 712159 >

Пожалуй, самое главное, что объединяет статьи книги «Самое главное» – это постоянная смена ракурса: заметки к построению «читательской» истории литературы, классик глазами модернистов, книга стихов как большая форма, скрупулезный анализ конкретного стихотворения, книги стихов, юбилейной речи, романа, рассказа и еще, и еще, и почти всякий раз по-другому. Если можно говорить о «жанре исследования», то перед вами – коллекция таких жанров, увлекательный альбом большого филологического путешествия.