

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ

ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ТЕКСТ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 1996

С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
20—30-х ГОДОВ XX ВЕКА

МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

Под редакцией *В. А. Лаврова*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1996

ББК 83.3Р7
П29

Рецензент: д-р филол. наук *Л. И. Емельянов* (Ин-т русск. лит-ры).

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
С.-Петербургского университета*

Петербургский текст: Из истории русской литературы 20—30-х годов XX века: Межвуз. сб. / Под ред. В. А. Лаврова. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. — 192 с.

Сборник состоит из статей и публикаций, посвященных малоизвестным, забытым или до недавнего времени запретным страницам истории отечественной литературы 20—30-х годов нашего столетия. Целостность содержания определяется тем, что речь идет о писательских судьбах и произведениях, связанных с историей Петербурга — Ленинграда.

Для литературоведов, учителей средней школы и студентов-филологов.

4603020101—152
076(02)—96 212—96

ББК 83.3Р7

Научное издание

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ

Из истории русской литературы
20—30-х годов XX века

Редактор *В. С. Кизило*

Художественный редактор *Е. И. Егорова*

Обложка художника *Е. А. Соловьевой*

Технический редактор *А. В. Борщева*

Корректоры *Н. В. Ермолаева, Т. Г. Павлова*

Лицензия ЛР № 040050 от 15.08.96 г.

Сдано в набор 27.06.96. Подписано в печать 30.10.96. Формат 60×90^{1/16}. Бумага тин. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 12. Усл. кр.-отт. 12,12. Уч.-изд. л. 13,42. Тираж 500 экз. Заказ № 145.

Издательство СПбГУ. 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9.

Типография Изд-ва СПбГУ. 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9.

© Издательство
С.-Петербургского
университета,
1996

ISBN 5-288-01570-8

В. А. ЛАВРОВ

СОХРАНИТЬ СВОЮ ЭПОХУ

Заметки редактора

Возвращение прав гражданства книгам, созданным в разные годы и подвергшимся запрету, легализация литературы русского зарубежья, обильные публикации произведений, писавшихся «в стол», особенно документально-художественной прозы, — все это не только обогащает наши знания о развитии отечественной литературы в XX веке, но и заставляет вносить значительные коррективы в годы складывавшиеся и утверждавшиеся схемы и стереотипы.

Поначалу возвращенная литература воспринималась как приложение к этим схемам. Ее пытались задвинуть на второй план художественного процесса, сделать «фоном» творений канонизированных (казалось, навсегда) «генералов-классиков». Например, творчество М. Булгакова как фон, еще более ярко высвечивающий значимость произведений Вс. Вишневского.

Однако динамика перемен была таковой, что вскоре «генералы-классики» оказались не просто отодвинутыми, но все энергичнее стало высказываться сомнение в их праве вообще представлять отечественную литературу XX столетия. При этом речь уже велась не только о фигурах действительно второстепенных, но и о таких писателях, как М. Горький, В. Маяковский, А. Фадеев, Н. Тихонов... Более того, были предприняты попытки справиться «поминки по советской литературе».

Так называлась статья Виктора Ерофеева, которая, по прогнозам «Литературной газеты», должна была вызвать бурную и продолжительную дискуссию.¹ Однако споры сразу же пошли на убыль, сведясь либо к обидам, либо к утверждению очевидного, что и в советское время создавались произведения, противостоящие поделкам литературного официоза. Само понятие «советская литература» в статье оказалось размытым, поскольку

жу ее автор был прежде всего озабочен тем, чтобы дискредитировать всю литературу предшествующих десятилетий, включая, например, деревенскую прозу, к советской литературе имеющей малое отношение. Единомышленики В. Ерофеева пошли дальше, подвергнув сомнению ценность творческого наследия целого ряда писателей: от М. Булгакова до А. Твардовского и А. Солженицына.

Сейчас становится все более очевидным, что одной из главных (если не главной) особенностей развития отечественной литературы явился ее раскол после 1917 года, длившийся семь десятилетий и приведший к параллельному существованию официально санкционированной советской литературы как литературы государственной пользы, или государственной литературы,² литературы русского зарубежья и запрещенной литературы (от «Несвоевременных мыслей» Горького до «Доктора Живаго» Б. Пастернака).

По мере преодоления этого раскола возникла насущная необходимость пересмотра сложного, драматического пути отечественной словесности.³ Большую помощь в этой работе оказывает документально-художественная проза: мемуары, дневники, записки, письма. Прежде всего она способствует ликвидации пресловутых «белых пятен», постепенному освобождению от фальсификаций, подтасовок, умолчаний и «подчисток», которыми отмечены многие работы предшествующих десятилетий.

Приведу лишь несколько в прямом смысле слова наглядных примеров. Так, в книге Б. Ростоцкого «Маяковский и театр» (М., 1952) есть фотография, запечатлевшая поэта на репетиции своей пьесы, с которой «исчез» постановщик спектакля Вс. Мейерхольд: вместо него — увеличенная до размеров бревна нога автора комедии. В книге «Шесть адресов Маяковского» (М., 1964) на одной из фотографий «пропала» Л. Брик: вместо нее ствол дерева, о которое опирается не заметивший пропажи «агитатор и главарь».

Сравнив одну и ту же фотографию работников издательства «Всемирная литература» в «Чукоккале» (М., 1979) и «Дневнике» К. Чуковского (М., 1991), обнаружим, что в последней книге на фотографии появился новый персонаж — Е. Замятин; в «Чукоккале» его изображение (благо, сидит с краю) просто отрезали: еретик, автор романа «Мы», который, как сказано в «Литературном энциклопедическом словаре», «карикатурно» изображает «коммунистич. обществ. идеал».⁴

Все это примеры бдительной деятельности Министерства Правды (вспомним роман Д. Оруэлла «1984»), изгонявшего даже упоминания о неудобных, все время переписывавшего историю в соответствии с конъюнктурой, насаждавшего тоталитарную ложь, которая стала на многие годы бытовым явлением.

Остро ощутив это сегодня как беду, потянулись мы к запискам, дневникам, мемуарам, автобиографиям, запечатлевшим

минувшее в подробностях событий, фактов, в многообразии и богатстве действующих лиц. Среди значительных публикаций последнего времени хотелось бы отметить издание уже упоминавшегося «Дневника» Чуковского, «Некрополя» В. Ходасевича, двухтомника Ю. Анненкова «Дневник моих встреч. Цикл трагедий», «Железной женщины» и автобиографии Н. Берберовой «Курсив мой», «Сумасшедшего Корабля» О. Форш и ряда других произведений.

Эти книги и публикации воспринимаются сегодня как единый при всей многоголосице рассказ о литературной, художественной жизни Петрограда в первые послереволюционные годы, воссоздающий картины опустевшего, почти обреченного города, в котором, несмотря на заботы о хлебе насущном и тепле, не угасала творческая жизнь.

Бился пульс Дома Искусств, где стараниями Горького были поселены писатели разных поколений — вместе легче спастись. «Сумасшедший Корабль» — так назвала книгу о Доме Искусств Ольга Форш. Она стала самым дерзким произведением автора, написанным, кстати, на пороге шестидесятилетия. После публикации в «Звезде» (1930) и отдельного издания в 1931 году роман не переиздавался десятилетиями, хотя, кажется, и не был запрещен: почти все писавшие о литературной жизни Петрограда ссылались на него, щедро цитируя. Только саму книгу достать было трудно.

В конце жизни Форш обратилась за советом и поддержкой по поводу переиздания к старинному знакомцу Н. Тихонову, имевшему доступ в «сферы», не последнему секретарю в тогдашнем писательском синедроне. Похоже, ответ Тихонов писал дрожащей от неуверенности рукой. Веер комплиментов: «Вы с такой точностью воспроизвели эпоху, что мне, ее живому участнику, можно только удивляться неожиданной чудесной возможности снова почувствовать себя на корабле, несущемся по темным волнам неизвестных просторов... Ваши страницы эти не поддаются воздействию времени. Они точны самой строгой точностью — художественного припечатывания действительно бывшего».⁵ Казалось бы, исчерпывающая и точная характеристика, готовая рекомендация для неперемennого переиздания. Но далее в письме — боязливые оговорки, что образ Микулы (Клюева) вызовет «крик и шум», а читатель будет то и дело спотыкаться о «нарочито сложную композицию». И вообще лучше включить роман в полное — читай: посмертное! — собрание сочинений под конвоем все разъясняющих комментариев.

Книга была переиздана лишь в 1988 году и для большинства читателей стала литературной новинкой.

Поначалу роман ошеломляет фантастической картиной жизни Дома Искусств, собранного, подобно Ноеву ковчегу, всех «чистых» и «нечистых». Однако сквозь фантастику, экзотическое смещение событий и лиц пробивается и все сильнее звучит

важнейшая для автора тема: «В „Сумасшедшем Корабле” сдавался в архив истории последний период русской словесности. Впрочем, не только он, а весь старорусский лад и быт. Точнее сказать, для быстрой замены России четырьмя буквами СССР ампутировались все неизжитые временем былые формы. И как сводка работы русской мысли и воли предстали Четверо. Они заканчивали кусок истории.

Четверо — Гаэтан с „голубым цветком” Новалиса (имеется в виду А. Блок. — *В. Л.*), перенесенный в отечественный город, Инопланетный гастролер (А. Белый. — *В. Л.*) со своим „Романом итогов” („Петербургом”. — *В. Л.*) русского интеллигента, матерый мужик Микула (Клюев. — *В. Л.*), почти гениальный поэт, в темноте своей кондовой метафизики, берущей от тех, народных корней, что и некий фатальный мужик, тяжким задом расплющивший трон. Четвертым сдателем был Еруслан (Горький. — *В. Л.*), тот, чья воля была, как у Васьки Буслаева, разукрасить нашу землю как девушку». ⁶

Обратим внимание: к уходящей культуре отнесен и Горький. Зловеще символической представляется картина встречи вернувшегося из Италии писателя: «Встречали его с барабанами, хорами, пушкой, бубном. Портреты его, почему-то одной синей краской на белых полотнищах, колыхал день и ночь ветер поперек Кузнецкого моста. И сказал, на них указуя, один старый рабочий не без горечи: — Вот, поработал он на нас и дождался: расписали синькой его, как удавленника, да грохнули пушкой, как царю либо покойнику, — чай, живой, поживет еще». ⁷

Действительно, Горький «поживет еще», будет писать, выступать, но конец его как художника уже наступил.

Композиция романа Форш прихотлива, действие перебрасывается из Петрограда во Францию, потом снова в послереволюционную Россию, в улей Дома Искусств. Часты хронологические смещения — то это начало двадцатых годов, то — конец. Знаменателен финал повествования: слышна артиллерийская канонада — идет подавление кронштадского восстания. И под этот зловещий салют завершается короткая, но бурная эпоха. ⁸

О ней — много в названных мемуарных произведениях. В частности, в «Дневнике моих встреч» художника и писателя Юрия Анненкова. По свидетельству автора, Анна Ахматова, посетив в 60-е годы его парижскую мастерскую и увидев работы художника, шепотом заметила: «Мне кажется, что я вернулась в мою молодость». ⁹

В подзаголовке «Дневника моих встреч» значится: «Цикл трагедий». Может показаться, что мемуарист сгустил краски. Однако судите сами.

Горький на вопрос, как бы он определил время, прожитое в Советской России, ответил: «Максимально горьким». ¹⁰

Блок задохнулся в атмосфере начала 20-х годов, уже не слыша «музыку революции». Среди множества рисунков Аннен-

кова, воспроизведенных в книге, есть один — «Александр Блок на смертном одре». «Это — сама смерть», — заметил современник о графическом листе.

Хлебников умер от болезней, истощения, голода.

Гумилев, Бабель, Пильняк — расстреляны.

Маяковский, Есенин сами оборвали жизнь.

Драматична жизнь Ахматовой.

Зощенко и композитор Прокофьев были раздавлены идеологическими постановлениями 40-х годов.

Репин, Ремизов, Замятин, Г. Иванов и сам автор «Дневника...» умерли на чужбине.

Все это персонажи мемуарного произведения Анненкова. Какая другая культура Нового времени знает такие потери?! Более того, сама память о многих из названных мастеров насильственно изгонялась. «Хвалимым» же выпала нелегкая доля стать застывшими в непреклонной правоте «основоположниками». Пример Горького и Маяковского особенно показателен. Идеологическая канонизация их имен привела к нынешним назойливым попыткам ниспровергнуть недавних кумиров, поменять в оценках их творчества хвалебные знаки на обратные. Поэтому так насущна публикация документальной литературы, возвращающей окаменелым классикам человеческий облик.

По свидетельству Владислава Ходасевича, Горький, прочитав его воспоминания о В. Брюсове, заметил:

«— Жестко вы написали, но — превосходно. Когда я помру, напишите, пожалуйста, обо мне.

— Хорошо, Алексей Максимович.

— Не забудете?

— Не забуду».¹¹

В «Некрополе» Ходасевича представлены воспоминания о Брюсове, Гумилеве, Блоке, Горьком, Андрее Белом, Гершензоне, Сологубе, Есенине. И к каждому из мемуарных портретов могут быть отнесены слова «жестко, но превосходно», в том числе и к портрету Горького.

Ценны свидетельства мемуариста о жизни Горького в Петрограде, таборном быте его квартиры на Кронверкском (об этом же ярко написано в воспоминаниях Берберовой и ее «Железной женщине»). Серьезна догадка Ходасевича о том, что главной причиной отъезда писателя в Италию была не болезнь, а резкий конфликт с новой властью, которая выпихивала слишком беспокойного ходатая за петроградскую интеллигенцию.

Не менее важны рассуждения мемуариста о горьковском творчестве, о том, что писатель, хорошо зная реальную жизнь, предпочитал ей «сон золотой», мечту, праздники.

Сила книги Ходасевича состоит в том, что запечатленные в ней живые приметы времени, яркие штрихи портретируемых подчинены острой мысли аналитика.

Автор «Некрополя» отмечает, что символизм «не хотел быть

только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино... Дело свелось к тому, что история символизма превратилась в историю разбитых жизней, а их творчество как бы недововплотилось».¹²

Одна из таких «историй разбитых жизней» рассказана в очерке «Рената», посвященном трагической судьбе Нины Петровской, другая — в воспоминаниях о Брюсове, причастном к самоубийству начинающей поэтессы Надежды Львовой. Судьба Блока, его нелегкие отношения с Любовью Дмитриевной, возведенной экзальтированными молодыми символистами в сан Прекрасной Дамы — по сути дела, та же попытка навязать жизни литературные мечтания, слить искусство и реальность.

«Некрополь» писался и был напечатан за границей. Его первые читатели — русские эмигранты, среди которых отнюдь не все разделяли оценки Ходасевича. Один из камней преткновения — отношение к Горькому. Достаточно сравнить очерк Ходасевича с тем, что писала о Горьком З. Гиппиус.¹³

Есть закономерность в том, что многие из мемуарных произведений, ныне щедро публикуемых в России, написаны литераторами русского зарубежья. Чувство тоски по родине искало спасения в памяти, которую возрождали словом Бунин и Шмелев, Зайцев и Ремизов, Тэффи и Дон Аминадо, Набоков и Берберова. Теперь у нас есть возможность по достоинству оценить свободу авторов, которым не нужно было прибегать к фигурам умолчания, тасовать факты во имя догмы, «сочинять» мемуары. В этом их отличие от воспоминаний, писавшихся в метрополии.

Впрочем, в последние годы появляется все больше поводов для того, чтобы убедиться, — наряду с официально дозволенной и одобренной литературой у нас существовала другая, писавшаяся «для себя» и наконец ставшая достоянием читателей. Опубликованы «Записки об Анне Ахматовой» Л. Чуковской, дневники Е. Шварца «Живу беспокойно...», исповедь Л. Пантелеева «Верую...», записки 20—30-х годов Л. Гинзбург, принятая многотомное издание дневников М. Пришвина...

Феноменальный факт — обнарудование «Дневника» К. Чуковского, который автор вел 68 (!) лет. Фрагменты печатались в «Новом мире», «Звезде», «Знамени», «Вопросах литературы», ряде других изданий, а в 1991 и 1994 годах вышли первая (1901—1929) и вторая (1930—1969) его части.

При чтении журнальных публикаций «Дневника» прежде всего захватывает впечатляющая, подробная картина литературной жизни нашего города, галерея портретов, схваченных зорко и талантливо. Здесь и «старики»: Кропоткин, Кони, Дорошевич, и конечно, Репин. Ему Чуковский посвятил немало вдохновенных страниц — гениальному художнику и полному предрассудков суетному человеку.

Среди действующих лиц «Дневника» — Горький; «благодущный ребенок». Луначарский, который «лоснится от самодовольства», потому что «мнится себе всемогущим существом, источающим на всех благодать»;¹⁴ царственная и в бедности Ахматова; «англичанин из Ельца» Замятин; нервный и суетный Мережковский; Гумилев; очаровательный обманщик Щеголев; неунывающий Анненков; «кошкообразная Книпович»; обитатели Дома Искусств, работники «Всемирной литературы», авантюристы, партийная знать (разъезжающий в шикарном автомобиле с медвежьей полостью Зиновьев), секретарши этой знати.

В резких оценках и характеристиках — почерк не шадившего почти никого Зоила. Был, однако, один человек, перед которым автор «Дневника» благоговел, — А. Блок. Чуковский принимал в Блоке все — и то, что в «жизни поэта не было событий: он ничего не делал — только пел», и манеру чтения стихов «линялым голосом», и «манию опрятности».¹⁵

Свидетельства очевидца и участника событий, труднейшей жизни первых послеоктябрьских лет представляют значительный интерес: это — один из значимых документов, мимо которого не может пройти историк литературы XX века, исследователь художественной жизни Петрограда.

При чтении отдельного издания «Дневника» в первую очередь думаешь о личности и судьбе его автора — литератора-труженика, только работой и спасавшегося. Вот как Чуковский характеризует свою жизнь той поры: «безденежье, бесхлебье, безздоровье». Сетует на «высокие, безжалостные лестницы в Пролеткульте», с отчаянием отмечает, что только и делает, что «бегает по комиссарам» и «ловит паек», хлопочет о других, распределяет американские посылки — гуманитарную помощь, радуется бутылке молока, подаренной Ахматовой для маленькой дочери Муры. Главный же рефрен — «хочу работать».¹⁶ А работать Чуковский умел — и как детский писатель, и как критик, и как издатель Некрасова, и как переводчик, знаток английской литературы.

Такие страницы неминуемо заставляют задуматься и о современности, о каком-то роке, преследующем державу, в которой всегда все делается, «несмотря на голод и холод», о той же гуманитарной помощи, за распределением которой надо непременно следить, наконец, о том, как мало у нас ценятся люди, умеющие работать.

Так и неожиданно, и закономерно рассказы о минувшем побуждают к разсуждениям о сегодняшнем, насущном. Впрочем, ничего удивительного в этом нет. В конце концов мемуарное, исповедальное, дневниковое произведение — всегда и прежде всего рассказ о судьбе человека, о переживаемых им испытаниях, утратах, о радости творчества и просто радости жизни и еще об очень многом.

Возрастание роли документально-художественной прозы в

современной художественной жизни, в деле воссоздания реальной картины исторического развития литературы в XX столетии, в том числе и в первые послеоктябрьские годы, — все это обусловило состав, содержание статей, включенных в настоящий сборник. В большинстве своем они соединяют литературоведческие разборы с публикациями малоизвестных или неизвестных документов, текстов, мемуарных свидетельств. Они есть в написанном доктором филологических наук В. М. Акимовым обзоре литературной жизни Петрограда 1917—1922 годов. Им же подготовлены к печати публицистические статьи Е. Замятина.

Замятину посвящена и статья доктора филологических наук В. А. Туниманова, в которой, в частности, представлен план-конспект статьи о Пушкине. Малоизвестные страницы замятинской биографии освещены в статье доцента Санкт-Петербургского кораблестроительного университета В. А. Нечипоренко.

Публикаторский характер имеют работы С. А. Иезуитова «Максим Горький и о нем», кандидата филологических наук М. В. Рождественской «И не любить его нельзя...» о неоконченном цикле стихотворений В. Рождественского «Петербург».

В статье Л. П. Григорьевой «Константы „петербургского текста“ в прозе 20-х годов» анализируется поэтика произведений А. Грина, М. Козырева, Е. Замятина. Н. В. Гапоненко исследует повесть М. Козырева «Ленинград».

Молодой литературовед С. Ю. Горинова выступает в сборнике со статьей «Петербургская тема в творчестве Б. Пильняка». Ее завершают отрывки из повести «Санкт-Питер-Бурх», не переиздававшейся более шестидесяти лет.

Литературе первой волны русской эмиграции посвящены две работы: литературный портрет критика и историка русской литературы Д. Мирского, написанный мной, и публикация фрагментов из книги С. Горного «Санкт-Петербург» (Видения), подготовленная М. Ю. Любимовой.

В сборник вошла статья А. А. Александрова о повести Д. Хармса «Старуха». На протяжении многих лет Александров занимался творчеством обэриутов. Итогом этой работы стал подготовленный им однотомник Д. Хармса «Полет в небеса» (Л., 1988) и антология «Ванна Архимеда» (Л., 1991). Успехом у студенческой аудитории пользовался спецкурс «Творчество обэриутов», прочитанный Александровым в Санкт-Петербургском университете в 1992 году. Было предложено повторить его, однако в августе 1994 года А. А. Александров скончался.

Статья профессора Цюрихского университета (Швейцария) Йохана-Ульриха Петерса посвящена «Реквиему» — одному из самых значительных произведений Анны Ахматовой.

Хочется верить, что настоящая книга внесет свой вклад в осмысление сложной, драматичной истории отечественной литературы XX века.

Примечания

- ¹ Ерофеев, Виктор. Поминки по советской литературе // Лит. газета. 1990. 4 июля.
- ² См.: Лавров В. А. К понятию «советская литература» // Вестн. С.-Петербург. ун-та. 1993. Сер. 2. Вып. 3. С. 67—74.
- ³ См., напр.: Русская литература XX века. Очерки. Портреты. Эссе. Книга для учащихся 11-го класса средней школы: В 2 ч. М., 1991; Акимов В. М. Сто лет русской литературы: от «серебряного века» до наших дней. СПб., 1995.
- ⁴ Литературоведческий энциклопедический словарь. М., 1987. С. 604.
- ⁵ Ольга Форш в воспоминаниях современников / Сост. Г. Е. Тамарченко. М., 1976.
- ⁶ Форш О. Сумасшедший корабль. Рассказы. Л., 1988. С. 98.
- ⁷ Там же. С. 99.
- ⁸ Подробнее см.: Лавров В. Наука расставанья // Нева. 1993, № 5-6. С. 328—334.
- ⁹ Анисимов Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. Т. 1. Л., 1991. С. 127.
- ¹⁰ Там же. С. 47.
- ¹¹ Ходасевич В. Некрополь. М., 1991. С. 187.
- ¹² Там же. С. 7—8.
- ¹³ В книге Э. Гиппиус «Стихотворения. Живые лица» (М., 1991) в качестве приложения опубликована рецензия Ходасевича и ответ писательницы. Их спор свидетельствует о независимости и твердости суждений автора «Некрополя».
- ¹⁴ Чуковский К. Дневник. 1901—1929. М., 1991. С. 89.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же. С. 137, 140.

В. М. АКИМОВ

В МОМЕНТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

Литературный Петербург — Петроград — Ленинград на стыке эпох

Роль Петербурга — Петрограда — Ленинграда в формировании национальной культуры своеобразна, неповторима. Поставленный историей России в особые условия на стыке Запада и Востока, город на Неве вобрал в себя колоссальный духовный, политический, социальный опыт. Г. П. Федотов писал в середине 20-х годов в статье «Три столицы»: «Есть в наследстве Великого Новгорода завещанное Петербургу, чего не понять никому, кроме города святого Петра. Первое — завет Александра: не сдавать Невской победы, оборонять от ливонцев (ныне финнов) и шведов невские берега. Второе — хранить святыни Русского Севера, самое чистое и высокое в прошлом России. Третье — слышать голоса из-за моря, не теряя из виду ганзейских мая-

ков. Запад, некогда спасший нас, потом едва не разложивший, должен войти своей справедливой долей в творчество национальной культуры». И далее: «Не может быть безболезненной встреча этих двух стихий, и в Петербурге, на водоразделе их, она ощущается особенно мучительно. Но без их слияния — в вечной борьбе — не бывать русской культуре. И хотя вся страна призвана к этому подвигу, здесь, в Петербурге, слышнее историческая задача, здесь остается если не мозг, то нервный узел России».¹

Федотов (и не только он) полагал, что в определенном смысле петербургская культура — «антинациональна». В русском менталитете есть свои глубинные и есть «молодые» уровни, своя статика и своя динамика. Петербург стал трудной попыткой привить на архаический ствол русско-московской культуры, к ее вершинной почке новую интенцию, которая вступила в сложный обмен с тяжелым древним ядром традиционной культуры. «Нервным узлом», в котором осуществлялась встреча не только двух, но многих «стихий», была культура «серебряного века». В предреволюционные годы прежде всего в Петербурге, который, по Федотову, есть «фабрика мысли, костер сердец», осуществлялся прорыв в новые измерения национальной судьбы и человеческой души. Это короткое, напряженное время лихорадочного цветения было связано с петербургской, во многом сотворенной почвой, порождено ею и здесь оставило наиболее глубокую память («Весь воздух здесь до такой степени надыхен испарениями человеческой мысли и творчества, что эта атмосфера не рассеется целые десятилетия»,² — писал Федотов в той же статье). Этот период петербургской литературы оплодотворил и всю литературу русского зарубежья: «...почти вся зарубежная Россия — лишь оторванные члены России петербургской».³

В воплощенном в литературе «серебряного века» трагическом и творческом противоречии, в этом ментальном сдвиге возникало новое качество русской культуры, русского человека. Возникало, но так и не достигло подлинной и столь необходимой зрелости. Революция отсекала опасный для воскрешенного ею культурного архетипа «нервный узел», подавила петербургский духовный центр.

Она избрала «азиатско-московский» путь. А «серебряный век» едва ли не в полном составе и как раз через «окно в Европу» отправился на Запад, где драматически и иссяк, доказав, что он все же был и остался *русским*, не став — что естественно — европейским. Победа «красного Кремля» стала поражением Петербурга и «серебряного века». Но и в 1926 году Федотов писал, что «дряхлающий, зарастающий травой, лишенный имени Петербург духовно живет отрицанием новой Москвы. Россия его забывает, но он еще таит огромные запасы духовной силы».⁴

Невостребованность этой силы новой Россией, более того, настойчивое ее преследование, вытравливание, изгнание, компрометация, — чем отмечены и первые годы после 1917 года, и последующие десятилетия, — были явлением нарастающей культурной катастрофы. Она тем более сокрушительна, что и само по себе духовное здоровье «серебряного века» было крайне ранимо, неустойчиво; сам этот «век» был воплощенным кризисом, но, думается, — кризисом выздоровления. И не случись 1917, а до него — 1914 года, возможно, что находящейся на взлете русской культурой был бы решен целый комплекс острейших и назревших проблем. Проблемы эти хорошо осознали и болезненно переживали многие мыслители и художники эпохи. Н. А. Бердяев (коему и принадлежит определение литературы этих лет как «серебряного века» и как времени «русского культурного ренессанса») в падении прежнего социального и политического режима видел «неотвратимый процесс развоплощения изолгавшейся символики исторической плоти» (<...> «Революция еще раз подтвердила горькость русской судьбы»,⁵ — писал он.

Что же, такое «изолгавшаяся символика исторической плоти»? Речь идет, думается, о неадекватности знаков, языка, системы ценностей общественного сознания действительным потребностям и реальностям русской жизни. Но именно культура «серебряного века» это хорошо чувствовала и целую четверть века проделывала огромную работу по смене языка культуры (от «канона» к «парадигме» и к изощренным достижениям в «этикете»), языка, на котором «историческая плоть» русской жизни могла бы вести правдивое общение с меняющимся миром. Новый язык, в мучительном, но таком щедром творческом напряжении создаваемый русской литературой этих лет, был не «антиреализмом», не «упадком», не «ущербным модернизмом», а — в своей совокупности — новым и обнадеживающим путем к правде.

Путь этот победившим режимом сразу же был сделан тесным и узким, а вскоре и вообще почти пресечен — и в первую очередь в Петербурге, в главном «нервном центре» русской литературы. «Русский культурный ренессанс начала XX века, — писал Бердяев, — революция низвергла, прервала его традицию. Но все еще оставались люди, связанные с русской духовной культурой».⁶ Их судьбы сложились трагически — всех, без исключения. Одни навсегда покинули Россию («их список длинен»); другим (Сологубу, Кузмину, Блоку, Гумилеву) осталось жить считанные годы, третьих вынудили навсегда замолчать, но были еще четвертые, пятые, шестые... Среди них были молодые литераторы, порою внешне процветавшие. Были «старички», которые все же находили возможность оставаться литераторами, писали, порою издавались...

Об этой стороне литературной жизни Петрограда мы поговорим более обстоятельно. Пока же хочу ввести полемический

мотив. Хотя некоторые из авторов, писавших о «серебряном веке», полагают, что он продлился чуть ли не до 40-х годов, на самом деле литература и литераторы этой эпохи едва ли не сразу же от расцвета (1910-е годы) перешли к короткой и болезненной агонии. В ней есть свои яркие эпизоды, свои попытки сопротивления... Но к 1922 году все было, в общем, закончено.

Конечно, связанный с «серебряным веком» узел проблематики, который развязала (или разрубила) история в эти «минуты роковые», требует самого тщательного — по тончайшим нервным волокнам — исследования. В небольшой статье можно дать лишь самый общий набросок того состояния, в котором оказалась русская литература, переживавшая смертельный шок и судорожно пытавшаяся вернуться к жизни.

Русская интеллигенция, в том числе и литературная, в массе своей внесла «амбивалентный» вклад в свою историческую судьбу. Погубленная большевистской революцией, она, как известно, сама немало сделала для того, чтобы эта революция оказалась возможной. «Русская революция, — писал Бердяев, — отнеслась с черной неблагодарностью к русской интеллигенции, которая ее подготовила, она ее преследовала и низвергла в бездну».⁷ А между тем «ответственность за духоборческий, враждебный духовной культуре характер русской революции лежит и на деятелях русского ренессанса начала XX века. Русский ренессанс был асоциален, был слишком аристократически замкнутым. И более всего, может быть, ответственность лежит на историческом христианстве, на христианах, не исполнивших своего долга... Именно христиане должны были осуществить правду коммунизма и тогда не восторжествовала бы ложь коммунизма».⁸

Для культуры «серебряного века» и в самом деле характерны были аполитичность и особенно — агосударственность. Слишком велик был разрыв между культурной элитой и обществом, государством, слишком опасен самолюбивый уход в тайны индивидуального внутреннего мира, в «вечные» и «проклятые» вопросы духа. Но справедливости ради нужно отметить — были и порывы вовне, до буквального растворения в потоке жизни (вспомним хотя бы биографию Александра Добролюбова...). Это и острое чувство жизни, социальной в том числе, в «Деревне» И. Бунина, в «Мелком бесе» Ф. Сологуба; это «Петербург» Андрея Белого, это ранний Маяковский, весь Есенин и трагически отзывчивый ко всем колебаниям русской стихии Александр Блок. Они чувствовали дыхание России, пульс улицы, деревни, провинции, переживали столиц «сердцебиенье дикое»... И все же в конечном итоге история, русская революция мстительно преследовала русскую интеллигенцию и «низвергла в бездну».

Вот таким «низвержением в бездну» представляется из на-

ших дней литературная жизнь Петербурга — Петрограда — Ленинграда, начиная с 1917 года и до памятных дней августа 1921 и августа — декабря 1922 года. Достоверная картина литературной жизни Петрограда — Ленинграда в послеоктябрьское десятилетие не только не создавалась, но упорно извращалась. На тех немногих и неполных эскизах, какие время от времени возникали, многие фигуры и события либо вовсе отсутствовали, либо представлены в искажающем их свете. Неупоминаемыми, тем более неизучаемыми долгие годы были «Несвоевременные мысли» М. Горького, роман «Мы» и статьи (в том числе знаменитая «Я боюсь») Е. Замятина. «Вне литературы» были Н. Гумилев, Ф. Сологуб, А. Ахматова. Фантастические домыслы распространялись о «Серапионовых братьях»... Лишь в осудительном тоне писали об эмигрантах всех «волн» эмиграции. Причем я называю здесь имена в какой-то мере все же просочившиеся сквозь далеко не всегда объективные фильтры времени. А сколько еще, казалось бы, навеки забытых имен? Подмоченных репутаций? Сколько было одержано «побед» над «идейными врагами» в литературе, побед, которые превратились в поражения?

К тому же лишь отдельные периоды истории литературы петербургской и ленинградской привлекали относительно серьезное внимание исследователей — например Великая Отечественная война, и то главным образом в плане пропагандистском: «...а музы не молчали». Вот почему восстановление реальной картины поневоле приводит прежде всего к заполнению множества «черных» и «белых» пятен. И тогда мы увидим, что культурные акции тех лет были далеко не так безупречны, как нам представлялось до сих пор. Здесь также нужна ломка стереотипов, замена отживших мнений иными, менее привычными, а то и просто считавшимися недозволенными.

Как петроградские литераторы пережили события Октября?

Картина тут очень сложная и далеко не во всем ясная. Революционные события 1917 года, особенно Октябрь, разумеется, потрясли литературную жизнь России. Острее всего этот взрыв был пережит в столичном Петрограде. Можно обозначить несколько главных процессов, определивших ход событий и изменения в судьбах литературного Петрограда в момент революционного переворота.

Первый из них, как известно, — эмиграция многих литераторов, сразу заявивших о резком несогласии с происходящими в стране перемещениями.

Ушедшая в изгнание русская литература не умерла. Тяжело переживая расставание с родной землей, она не стала иссохшей ветвью, не зачахла в бесплодии. За рубежом на протяжении десятков лет выходило множество больших и малых журналов на русском языке, были опубликованы сотни и сотни книг прозы, стихов, критики и публицистики. Были созданы выдающиеся

произведения такими крупными мастерами русской литературы XX столетия, как И. Бунин, Б. Зайцев, Г. Иванов, И. Шмелев, В. Ходасевич, М. Цветаева, В. Набоков... Но это отдельный разговор, и когда он состоится, тема литературного Петербурга — Петрограда станет восприниматься куда более объемно и многосторонне.

В первые годы после Октября литературный Петроград был крепко связан духовно со старой литературой. Над Питером витали видения великого культурного прошлого, он держался за свою сложную литературную родословную. К красной Москве стягивалась шумная и жаждающая «социализации» литературная молодежь, там бурлила крутая революционная новь. Впрочем, речь идет не столько о поляризации, о противостоянии, сколько о тенденциях. Петроград более консервативен, классичен; Москва более динамична, склонна к размахистому литературному эксперименту.

Впрочем, за этими общими характеристиками — сложная «конкретика». Еще не изучены многие документы литературно-общественной жизни первого послеоктябрьского десятилетия: журнальные и газетные статьи, переписка и дневники Андрея Белого, А. Блока, Вяч. Иванова, М. Гершензона, М. Кузмина, К. Чуковского, Г. Иванова, воспоминания Е. Данько о последних годах Сологуба, публицистика Е. Замятина в петроградской периодике, не переиздававшаяся более семидесяти лет.

Многие литераторы уходящего «серебряного века» пытались работать, надеялись, всматривались в каждый просвет. Но, погружаясь в великое множество новых документальных публикаций о том времени, все яснее видишь, что во многих случаях (Ахматова, Сологуб, Блок, Кузмин, да и многие другие) литераторы ходом событий были обречены на медленное и порою мучительное угасание. Спротивление требовало огромных усилий. Многие люди литературы, особенно молодежь, собравшаяся вокруг Дома искусств, пытались куда-то уплыть на этом «сумасшедшем корабле», искали какие-то достойные принципы существования...

Но существовать достойно становилось все труднее. Возьмем, например, взаимоотношения интеллигенции Петрограда с новой властью. Они складывались крайне напряженно и неблагоприятно. Общий язык между ними, в сущности, в эти годы так и не был найден. От «консенсуса», на который, говоря современным языком, готова была пойти интеллигенция, петроградские «вожди» (в то время власть в городе возглавлял Г. Зиновьев) отказались. Только гегемония, только идейно-политическая монополия — на меньшее они не соглашались. Характеризуют позицию руководства петроградской, а затем и ленинградской партийной организации многие откровенные суждения Г. Зиновьева о месте интеллигенции в строительстве новой жизни. Более всего неприемлемой оказывалась для него

концепция ее идейного, творческого нейтралитета. Лучше — враг, чем нейтрал. «Если кто-нибудь из представителей интеллигенции думает, что может быть нейтральным, он глубоко ошибается. О нейтральности не может быть и речи. Школа не может быть нейтральной, искусство не может быть нейтральным, литература не может быть нейтральной.

Надо выбирать дорогу, выбирать путь. Мы не хотим золотить вам пилюлю, мы говорим открыто: выбирайте путь сознательно. Времени было достаточно, прошел почти целый год», — так говорил Г. Зиновьев на митинге в конце 1919 года. И тут же он заявил: «Товарищи, выбора нет. На всем земном шаре нет такого уголка, где бы не клочкотала классовая борьба, где бы можно было укрыться. Началась всемирная гроза. Мы ее призывали давно».⁹ Как видим, утопические иллюзии были для таких «вождей» куда дороже и привычнее взыскательной и реалистической самооценки.

Неуважением к интеллигенции пронизаны и выступления К. Радека, П. Керженцева, собранные в книге «Интеллигенция и советская власть» (М., 1919). Вот, например, взгляд П. Керженцева: «Интеллигенции предстоит еще научиться подчинять свою волю, свои интересы интересам коллектива, ей следует проделать над собой колоссальную работу».¹⁰ Тут, по его мнению, можно и нужно прибегнуть даже к террору. «Русская интеллигенция научилась уважать силу. И она нуждается в суровой школе, чтобы быть способной для полезной работы над социальным переустройством общества... Слишком мягкотела наша интеллигенция, чтобы к ее симпатиям и антипатиям относиться без скептицизма... Как бы ни был великодушен рабочий класс, но он все же потребует, чтобы свои грехи перед рабоче-крестьянской Россией интеллигенция загладила серьезным трудом. Интеллигенты должны пройти стаж, прежде чем вступить равноправным членом в рабочую семью». Нужно окружить интеллигенцию «железной обстановкой труда и дисциплины», заставить ее «подчинять свое самолюбие общим задачам коллектива». Ибо «русская интеллигенция никогда не имела такой школы и всегда страдала позорным разгильдяйством, жалкой бесхарактерностью, элементарным неумением работать».¹¹

Подобные оценки «старой» интеллигенции преобладали.

Органическая неприязнь «революционных» экстремистов к культурной, интеллектуальной силе, накопленной Россией и в XIX веке, и в ходе всех революций XX столетия, прослеживается во многих выступлениях Л. Троцкого — одного из влиятельнейших идеологов новой власти. Он, впрочем, и не скрывал своего стремления опорочить русскую интеллигенцию из «другого лагеря». Вот один из характерных для него выпадов: «Идеалисты, в том числе глуховатые и слеповатые последыши их, русские субъективисты, думали, что мир движется сознанием,

критической мыслью, иначе сказать: что прогрессом заведует интеллигенция. На самом же деле во всей прошлой истории сознание только ковыляло за фактом, а ретроградное тупоумие профессиональной интеллигенции после опыта русской революции не нуждается в доказательствах. С полной ясностью этот закон наблюдается, так сказать, и в области искусства». По мнению Л. Троцкого, Октябрь как веха отметил историю интеллигенции «невозвратимым провалом».¹²

Но совсем не по Троцкому рассудила реальная история, беспощадная ирония которой сегодня чувствуется особенно остро. История показала, кто на самом деле оказался «глуховатым» и «слеповатым» (на свою же беду, не говоря о бедах народных!), кто просчитался в неумеренных и безрассудных притязаниях на «заведование прогрессом»...

Откуда же шла эта нетерпимость к инакомыслию, стремление овладеть всей полнотой власти в сфере культуры?

Здесь прослеживаются и отзвуки общественной полемики предшествующих десятилетий, когда экстремистская социал-демократия находилась в подполье и нередко оказывалась в положении преследуемой, гонимой стороны. Все это отозвалось в новых условиях, когда большевики стали монопольной политической и идеологической силой. Абсолютная власть привела их к нетерпимости, своего рода идейному реваншу, к стремлению устранить всех оппонентов, обеспечив себе полный идеологический комфорт. Идея монопольного идеологического и политического контроля казалась особенно оправданной в условиях огромной страны, с преобладающим крестьянским населением, его специфическими взглядами и опытом, которые многие коммунисты считали невежеством и дикостью с точки зрения «пролетарской» культуры.

Так, коммунистические партийные идеологи стали непримиримыми и последовательными гонителями всех, кто был, по их мнению, «правыми». И чем более «левыми» были сами гонители, тем большим напором и нетерпимостью отличалась их позиция, тем категоричней, размахистей были их суждения. «Баррикадное» мышление оказалось одним из широко распространенных проявлений не столько «детской», сколько смертельной «болезни левизны».

Между тем в десятилетия, предшествующие Октябрю, русская литературная и общественная жизнь проходила в условиях широкой и многоголосой полемики. Идейная многопартийность, свобода мнений казались прочными завоеваниями политической культуры. Острой и насыщенной была общественная полемика в революционном семнадцатом году — между февралем и октябрём. И вот по сложным и во многом еще не изученным причинам она оказалась пресеченной с началом гражданской войны. Многоголосие постепенно было заменено жесткой идеологической монополией.

Побеждало политическое самоуправство, которое зачастую на местах практиковали «диктаторы» вроде Г. Зиновьева, чья политика отличалась последовательным и нетерпимым антиинтеллектуализмом. С его «подачи» или при самом деятельном участии были совершены в Петрограде многие акции, отнюдь не бесспорные даже в ожесточенной идейной борьбе, в том числе арест и допрос А. Блока, торопливый расстрел Н. Гумилева, крупномасштабная высылка инакомыслящих русских интеллигентов, литераторов, ученых, профессоров, публицистов летом и осенью 1922 года.

Понятно, что такой подход вызывал у многих представителей художественной интеллигенции протест и разочарование.

А какой была позиция М. Горького, пользовавшегося влиянием и у власти, и у интеллигенции? Здесь снова нельзя обойти молчанием один из самых острых эпизодов идейной полемики в области культуры, который связан прежде всего с этим именем. В революционные годы Горький возглавлял газету «Новая жизнь» (выходила с апреля 1917 по июль 1918 года). В ней он опубликовал множество статей, в том числе и цикл «Несвоевременные мысли» — один из выдающихся документов истории послереволюционной общественной борьбы, который ровно семьдесят лет был под полным запретом.

Вот мнение М. Горького: «Революция в лице руководящих сил должна сейчас же, немедля, взять на себя обязанность создания таких условий, учреждений, организаций, которые упорно и безотлагательно занялись бы развитием интеллектуальных сил страны.

Интеллектуальная сила — это первейшая, по качеству, производительная сила, и забота о скорейшем росте ее должна быть пламенной заботой всех классов».¹³

Горький хотел, чтобы страна избежала превращения революции в хаос культурного одичания, он страшился того, что будут разбужены разрушительные инстинкты и возникнет поощряемый сверху кровавый массовый самосуд. Он предостерегал накануне Октябрьских событий: «На улицу выползет неорганизованная толпа, плохо понимающая, чего она хочет, и, прикрываясь ею, авантюристы, воры, профессиональные убийцы начнут „творить историю русской революции“».¹⁴

Едва ли не каждое выступление Горького вызывало ответные, порою очень резкие реплики «сверху». На его «Нельзя молчать!» последовал грубый окрик Сталина. Он писал в статье «Окружили мя тельцы мнози тучны...»: «Русская революция ниспровергла немало авторитетов. Ее мощь выражается, между прочим, в том, что она не склонялась перед „громкими именами“, брала их на службу, либо отбрасывала их в небытие, если они не хотели учиться у нее. Их, этих „громких имен“, отвергнутых потом революцией, — целая вереница. Плеханов, Кропоткин, Брешковская, Засулич и вообще все те старые ре-

волюционеры, которые только тем и замечательны, что они *старые*. Мы боимся, что лавры этих „столпов” не дают спать Горькому. Мы боимся, что Горького „смертельно” потянуло к ним, в архив.

Что ж, вольному воля... Революция не умеет ни жалеть, ни хоронить своих мертвецов...»¹⁵

Характерно это противопоставление Сталиным революции как фатальной, жестокой и бесчеловечной силы всему и всякому инакомыслию. Естественно, что конфликт между властью и русской интеллигенцией был неизбежным и протекал он в острых формах.

Многие суждения Горького из его «Несвоевременных мыслей» свидетельствуют об этом. Призывая к «культурной работе» все интеллектуальные силы страны, Горький писал: «Но для успеха этой работы следует отказаться от партийного сектантства, следует понять, что одной политикой не воспитаешь „нового человека”, что путем превращения методов в догматы мы служим не истине, а только увеличиваем количество пагубных заблуждений, раздробляющих наши силы».¹⁶ В апреле 1918 года он восклицал: «Если бы люди, считавшие себя политическими вождями России, правильно поняли нужды народа, интересы государства, если бы они нашли достаточно такта для того, чтобы не мешать великому делу научного творчества и нашли немного ума, чтобы помочь трудам ученых!»¹⁷

Если бы!.. Но ход событий показывал, что этим надеждам не дано осуществиться. И тогда Горький начал обличать «практический максимализм анархо-коммунистов и фантазеров из Смольного». Он с укором писал, что «народные комиссары относятся к России как к материалу для опыта (<...> Такой жестокий и заранее обреченный на неудачу опыт производят комиссары над русским народом (<...> Реформаторам из Смольного нет дела до России, они хладнокровно обрекают ее в жертву своей грезе о всемирной или свроепской революции».¹⁸

В статье от 1 мая 1918 года Горький призывал интеллигенцию объединиться и «снова взять на себя великий труд духовного вращивания народа (<...>, духовного возрождения страны».¹⁹

Суждения Горького этих лет (да и нередко впоследствии, вплоть до его отъезда из России поздней осенью 1921 года, в сущности, в эмиграцию), как видим, отличались острой полемичностью, доходившей порой до политических резкостей. Это было отчаяние человека, влюбленного в миф о всесиили культуры и вдруг обнаружившего, что революции культура не нужна.

Какова была реакция руководителей Питера на полемические выпады Горького?

Сохранились мемуарные свидетельства о том, как неприязненно относился Зиновьев к Горькому. И не в одном Горьком.

понятно, дело. Драматическая суть проблемы в том, что неприязнь, недоверие, подозрительность, постоянный нажим характерны были для отношения Зиновьева ко всей интеллигенции. Эта черта его облика особенно проявилась после переезда правительства в Москву, когда Зиновьев, оставшись в городе, приобрел неограниченные полномочия в качестве председателя Петроградского Совета. В частности, он добился, чтобы была закрыта оппозиционная газета «Новая жизнь».

По свидетельству Владислава Ходасевича, антагонизм Горького и Зиновьева имел длительный, затяжной характер: «Во всяком случае, к осени 1920 г. ... до открытой войны дело еще не доходило, но Зиновьев старался вредить Горькому, где мог и как мог. Арестованным, за которых хлопотал Горький, нередко грозила худшая участь, чем если бы он за них не хлопотал. Продовольствие, топливо и одежда, которые Горький с величайшим трудом добывал для ученых, писателей и художников, перехватывались по распоряжению Зиновьева и распределялись неизвестно по каким учреждениям. Ища защиты у Ленина, Горький то и дело звонил к нему по телефону, писал письма и лично ездил в Москву. Нельзя отрицать, что Ленин старался прийти ему на помощь, но до того, чтобы по-настоящему обуздать Зиновьева, не доходил никогда, потому что Ленин, конечно, ценил Горького как писателя, а Зиновьева — как испытанного большевика, который был ему нужнее. Зиновьев со своей стороны не унимался. Возможно, что легкие поражения, которые порой наносил ему Горький, даже еще увеличивали его энергию...».²⁰

Вполне возможно, что одной из таких самоуправных акций Зиновьева стал и расстрел в августе 1921 года Н. Гумилева, привлеченного по делу профессора Таганцева и обвиненного в участии в контрреволюционном заговоре. Горький предпринял шаги для спасения поэта, оставшиеся безрезультатными. Как свидетельствуют воспоминания Е. Замятина и некоторые публикации последних лет, гибель Гумилева стала одним из сильнейших потрясений, пережитых в эти месяцы нашей литературой, ничуть не меньшим, чем смерть Блока, наступившая в том же трагическом августе 1921 года.²¹

В московских литературных кругах по-разному откликнулись на расстрел известного поэта. «Я думал, — сказал Ю. И. Айхенвальд, — что русский Андре Шенье будет Блок, а оказалось, что вот кто настоящий Андре Шенье».²² Имя Андре Шенье (1762—1794), талантливого поэта, казненного якобинцами, стало воплощением протеста против кровавого террора времен Великой Французской революции.

Параллель Гумилев — Андре Шенье подтверждается еще и тем, что товарищ Николая Гумилева по «Цеху поэтов» Георгий Адамович вскоре после гибели поэта выпустил книгу стихов

«Чистилище» с посвящением «Памяти Андре Шенье». Это, понятно, неслучайный жест, символический знак протеста.

Впрочем, реакция в литературных кругах была и иной. В те же дни Вяч. Полонский, один из крупнейших журналистов-партийцев, редактор журнала «Печать и революция», заявил по поводу расстрела Н. Гумилева: «Об этом мерзавце не стоит и говорить...»

Зиновьев, разумеется, понимал, что в политических вопросах на его стороне всегда был Ленин и позволял себе с Горьким особенно не церемониться. Из упоминавшихся уже воспоминаний Ходасевича известно, что «дерзость его (Зиновьева. — В. А.) доходила до того, что его агенты перлюстрировали горьковскую переписку — в том числе письма самого Ленина... Об этом впоследствии рассказывал мне сам Горький. Незадолго до моего приезда Зиновьев устроил в густо и пестро населенной квартире Горького повальный обыск. В ту же пору до Горького дошли сведения, что Зиновьев грозит арестовать „некоторых людей, близких Горькому“».²³

Отъезд Горького за границу в октябре 1921 года был, в сущности, эмиграцией, политическим разрывом, лишь слегка прикрытым разговорами о лечении за границей.

Антикультурное самоуправство очень скоро привело к прямым массовым репрессиям против интеллигенции, которые стали активно проводиться после отъезда за границу Горького, особенно в 1922 году.

Одним из самых драматических, хотя все еще малоизученных событий культурной и литературной истории Петрограда и всей нашей истории, стала высылка летом и осенью 1922 года большой группы (разные авторы насчитывают от 160 до 200 человек) философов, ученых, литераторов, людей большого таланта и независимого ума.

И опять выступление Г. Зиновьева — одного из самых деятельных организаторов высылки. 29 августа 1922 года на пленуме Петросовета он говорил: «Тем, которые знают египтологию, языки, знают философию и имеют хоть семь пядей во лбу, но пытаются внутри России, в нашем тылу поднять войну — тем мы скажем: руки прочь!.. Отправляйтесь туда, так как вы нам не нужны. Там вы можете служить тому капиталу, который вам так мил и дорог... Среди нас мало ученых, но мы вооружены классовым чутьем и знаем — кто наш враг и кто наш друг. Арестовывая и высылая враждебных нам интеллигентов, мы знаем, на что мы идем. Особенно это относится к Петрограду, в котором много интеллигентных сил и где имеется масса ученых и учебных заведений»...

«Таким образом, — закончил Г. Зиновьев свою речь, покрываемую шумными аплодисментами, — значение акта, предпринятого против части интеллигенции, можно кратко сформулиро-

вать словами, что „кто не с нами и не хочет помогать возрождению России, тот прогив нас”». ²⁴

Инициатива высылки, несомненно, принадлежала самым «первым лицам» в партийном и государственном руководстве. В недавно опубликованном письме В. И. Ленина И. В. Сталину от 27 июня 1922 года прямо говорилось: «...надо бы несколько СОТ подобных господ выслать за границу безжалостно. Очистим Россию надолго... Всех их — вон из России... Арестовать несколько сот и БЕЗ ОБЪЯВЛЕНИЯ мотивов — „выезжайте, господа!”». ²⁵ Можно вспомнить и сопутствующую высылке статью Л. Д. Троцкого «Диктатура, где твой хлыст?!»

Россия действительно была надолго «очищена» (или, может быть, лучше: «обчищена»?). В августе 1922 года и в последующие месяцы во внесудебном порядке, как сообщалось в «Правде», «по постановлению Государственного Политического Управления наиболее активные контрреволюционные элементы из среды профессуры, врачей, агрономов, литераторов высылаются частью в северные губернии России, частью за границу...

Эта группа организовала ряд журналов, издававшихся главным образом в Петрограде, в которых, хотя в большинстве случаев и в довольно осторожной форме, но упорно, злобно и последовательно старались дискредитировать все начинания Советской власти, подвергая их якобы научной критике. В области публицистики они гнули ту же линию. Художественная литература, создававшаяся в этих кругах, была также антисоветской. В области философии они проповедовали мистицизм и поповщину, заваливая многочисленные частные издательства модернизированной идеологией средневековья...». Среди высылаемых, уверяла газета, «почти нет крупных имен. В большинстве это — политиканствующие элементы профессуры, которые гораздо больше известны своей принадлежностью к кадетской партии, чем своими научными заслугами... Высылка активных контрреволюционных элементов из буржуазной интеллигенции является первым предостережением (!!) Советской власти по отношению к этим слоям». ²⁶

Среди высланных были философы Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, И. А. Ильин, Л. П. Карсавин, И. И. Лапшин, Ф. А. Степун, С. Л. Франк, историки А. С. Изгоев, А. А. Кизеветтер, С. П. Мельгунов, В. А. Мякотин, социолог П. А. Сорокин, литераторы М. А. Осоргин, Ю. А. Айхенвальд, Б. К. Зайцев, В. В. Муйжель, В. Г. Тан (Богораз) и другие. В списках на высылку были В. Ф. Ходасевич (уехавший в том же году несколько раньше вместе с Н. Н. Берберовой) и Е. И. Замятин (которого удалось отстоять от высылки, хотя он и не избежал предварительного ареста). И это лишь интеллигенты «гуманитарного» плана, к тому же в большинстве связанные с Петроградом. Многие из них вскоре приобрели мировую известность.

В сущности, это была крупнейшая «утечка мозгов» в нашей

истории, к сожалению, не первая и не последняя. Результаты этого мы ощущаем вплоть до наших дней, когда с трудом восстанавливаем целые пласты нашего духовного наследия.

Что же касается журнальной и издательской деятельности, то и по ней был нанесен сильнейший удар. Августовский культурный погром 1922 года стал сигналом к началу массовых гонений на свободную литературу. В связи с развернувшимися репрессиями против «буржуазной» интеллигенции только в Петрограде в течение 1921—1922 годов было прекращено издание целого ряда журналов литературно-художественного и социально-политического характера, в том числе «Дом искусств», «Записки мечтателей», «Культура и жизнь», «Летопись Дома литераторов», «Литературные записки», «Начала», «Новая Россия», «Перевал», «Утренники», «Анналы»; несколько позже, в 1924 году, — «Русский современник», а также «Мысль», «Экономист», «Экономическое возрождение» и др.

О судьбах каждого из этих журналов можно рассказать немало — и драматического, и поучительного, и героического. Но в советском литературоведении о них не сказано почти ничего, кроме двух-трех осудительных фраз. Почти все журналы возникли в надежде выжить вопреки разрушенной культурной системе, существовали недолго, пытались «обмануть судьбу», но обмануть — не удалось. Жить под занесенным хлыстом диктатуры оказалось невозможным. Кислотная среда идеологической нетерпимости и непреклонности становилась все агрессивней.

Так драматически завершилось в Петрограде первое после-революционное пятилетие. Эта разрушительная для культуры акция на многие годы снизила тонус литературной жизни. Трагический урок должен быть осмыслен до конца. Тут еще предстоит многое раскрыть.

Ошибки, допущенные в те годы, тем более непростительны, что литературная жизнь Петрограда, вобравшая в себя сложные и далеко не однозначные силы революционной бури в трудных условиях, во мраке, в голоде, терпя лишения, могла быть все же полноценной и насыщенной. Многие представители «старой» интеллигенции хотели бы работать для Отечества. Е. Замятин писал в автобиографии 1928 года: «Думаю, что если бы в 1917 году не вернулся из Англии, если бы все эти годы не прожил вместе с Россией — больше бы не мог писать».²⁷ Революция оплодотворила творчество самых разных петроградских литераторов, внесла смысл в то, что выходило из-под их пера. Достаточно вспомнить великую поэму А. Блока «Двенадцать», «Несвоевременные мысли» и другие работы М. Горького, лучшую книгу стихов Н. Гумилева «Огненный столп», прозу А. Грина, например его знаменитые «Алые паруса», наконец, прозу Е. Замятина, и в первую очередь его роман-антиутопию «Мы» (впервые опубликованный на Родине лишь в 1988 году)...

Крупным событием стали в то время две книги А. Ахматовой — «Подорожник» и «Anno domini MCM XXI» (обе вышли в Петрограде в 1921 году). В них собраны стихи трудных лет, когда нужно было решать главные вопросы, делать выбор. И Ахматова, как известно, такой выбор сделала:

Нет! и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

«Так не зря мы вместе бедовали», — писала впоследствии А. А. Ахматова, оглядываясь на свою судьбу.

Но этот выбор не нашел поддержки у власти. В результате самоотверженные, честные российские интеллигенты, из тех, кто не принял экстремизма революционных лидеров, кто не считал принципы «военного коммунизма» нормой культурной жизни, были отнесены в разряд «внутренних эмигрантов». В частности, такая оценка была дана ведущим силам Дома искусств и Дома литераторов.

.. Мало кто, даже среди образованных ленинградцев, знает что-либо существенное о Доме искусств. Где он находился? Что из себя представлял? Что с ним стало? Напомню об этих страницах нашей истории культуры.

Дом искусств обосновался в особняке Елисеева (наб. реки Мойки, 59). Он возник голодной, холодной зимой 1919/20 года (открытие состоялось 19 декабря) и просуществовал до конца 1923 года. «Дом» был создан заботами Горького (председатель его Совета), Блока, Замятина, Чуковского при поддержке Комиссариата Народного Просвещения, возглавляемого в те годы А. В. Луначарским. Преследовалась задача объединить литературные и художественные силы Петрограда. В программных заявлениях, опубликованных в журнале «Дом искусств» (1922, № 2), говорилось об оказании социальной помощи деятелям искусств с тем, чтобы вернуть их к основной профессии, в которой они могут принести государству наибольшую пользу.

С Домом искусств связаны десятки и десятки имен, составляющих гордость отечественной культуры, — А. Блок, В. Ходасевич, Е. Замятин, Н. Гумилев, К. Чуковский, М. Шагинян, Е. Шварц, О. Форш, А. Грин, В. Шкловский... Не раз бывали здесь Н. Клюев, А. Белый, В. Маяковский, О. Мандельштам. Под его верным и заботливым кровом собирались художники К. Петров-Водкин, Ю. Анненков, М. Добужинский, И. Билибин, В. Милашевский, Н. Альтман, А. Бенуа, Б. Судейкин, Б. Якулов, музыканты Б. Асафьев (Игорь Глебов) и А. Глазунов... И это лишь наиболее известные имена. Здесь можно было встретить многих ученых, журналистов, издателей.

Огромной по тем временам была творческая и культурно-просветительная деятельность Дома искусств. Лекции читали Е. Замятин, К. Чуковский, В. Шкловский, Н. Гумилев. Худож-

ники устраивали здесь свои выставки — персональные (В. Замирайло, Альб. Н. Бенуа, Б. Кустодиев, В. Яковлев, А. Рылов) и коллективные (на одной из выставок было представлено около 270 произведений — Н. Альтмана, А. Бенуа, И. Бродского, А. Головина, М. Добужинского, Е. Кругликовой, Д. Митрохина, А. Остроумовой-Лебедевой, В. Чехонина и др.).

Традиционными стали в Доме «понедельники», на которых писатели и поэты сами представляли свои произведения: М. Горький прочитал воспоминания о Льве Толстом; Е. Замятин — рассказы «Ловец человеков», «Мамай» и многое другое; В. Маяковский — поэму «150 000 000», а А. Грин — феерию «Алые паруса» (кстати, и написанную в Доме искусств), К. Чуковский выступил с лекцией «Две России: (Ахматова и Маяковский)»...

Помнит Дом искусств и голос Блока, читавшего здесь свои стихи и поэму «Возмездие». Поэт порой участвовал и в обсуждениях. А жена Блока Любовь Дмитриевна в 1920 году прочла здесь его поэму «Двенадцать».

Помещением Дома искусств пользовались и другие объединения петроградской интеллигенции. Ряд вечеров и диспутов в нем устраивала «Вольная философская ассоциация» (Вольфила), куда входили, среди прочих, Р. Иванов-Разумник, Н. Анциферов, Г. Шпет, О. Форш и многие другие. С Вольфилой поддерживали контакты москвичи С. Булгаков, С. Франк, Н. Бердяев и другие русские философы.

В Доме искусств работало также Общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), с которым была связана деятельность филологов Б. Эйхенбаум, Р. Якобсона, В. Шкловского, Л. Якубинского, Л. Поливанова и др.

Именно в Доме искусств весной 1921 года состоялась встреча русской интеллигенции с английским писателем Гербертом Уэллсом. Как рассказывают современники, положение в городе было сложное, и несмотря на то, что Петросовет выделил для этого торжества редчайшие продукты, Уэллс не мог не заметить бедственного положения, в котором находились тогда деятели культуры.

В Доме было устроено общежитие, в котором жили многие литераторы, в том числе В. Ходасевич, О. Мандельштам, Л. Лунц, А. Вольнский, О. Форш, М. Шагинян, Н. Клюев, В. Шкловский, Н. Гумилев (здесь его и арестовали 3 августа 1921 года), А. Грин, М. Слонимский и др., художники А. Бенуа, Ф. Нотгафт, В. Милашевский, Э. Липгарт, Ю. Султанов, С. Ухтомский и др. Работала столовая.

И хотя Дом искусств был спасительным приютом (и местом работы) для многих, он часто находился на грани закрытия. В этой связи хочу привести лишь один найденный мною документ. 30 апреля 1921 года Горький пишет Николаю Николаевичу Кузьмину, одному из руководителей Петрограда: «Я очень

рад, что Вы отказались от мысли закрыть Дом искусств. Невозможно уничтожить столь деятельную и обширную организацию, объединившую всех наиболее значительных русских писателей, живописцев, скульпторов, архитекторов и композиторов. Напротив, следует всячески помогать этим людям, сумевшим, несмотря на все недоброжелательство к ним, основать общежитие, устроить Литературную Студию, напечатать собственный журнал, организовать концерты и публичные лекции в районах и даже в провинции. Между тем правительство вот уже год не выдает им никаких средств. Их работа тормозится.

Прошу Вас выдать в спешном порядке ссуду в пять миллионов рублей, дабы они могли до утверждения сметы беспрепятственно вести свое трудное и полезное дело».²⁸

Какой же был ответ руководства? Судя по тому, что Дом искусств просуществовал до 1923 года, искомую ссуду он все же получил, но у этой «деятельной и обширной организации» были и не менее деятельные противники. Об отношении Зиновьева к Горькому уже было сказано. Здесь же одно из заключений по поводу вышеприведенного письма Горького. Оно принадлежит Ядвиге Нетупской, занимавшей должность «завпетрогубполитпросвета», т. е. главного руководителя культуры Петрограда. «По существу» письма она указала «на недопустимость того, чтобы темные дела прикрывались именем писателя, что, по ее мнению, должно быть доведено до сведения Народного Комиссариата Просвещения». Это говорилось Нетупской на заседании Большой Коллегии Петрогубполитпросвета 11 мая 1921 года. Вряд ли тут нужны комментарии...

Едва ли не самой главной заслугой Дома искусств считается рождение новой генерации послеоктябрьских писателей. Действительно, в студиях Дома искусств в эти годы собирались многие десятки начинающих литераторов. Иные из них исчезли бесследно для литературы, но иные стали писателями; порою это были художники выдающихся талантов как, например, почти все «Серрапионовы братья» (о них разговор будет особый), критиками, редакционными и издательскими работниками. Притяжение Дома искусств было сильным и потому, что там творческая молодежь находила близкую для себя среду, и потому части, что это была возможность просто получить стакан горячего чая, тарелку каши.

У историков советской литературы немало благостных иллюзий относительного изобилия «нового» и «либерального» в литературе периода нэпа. Одна из них — миф об особой активности, о творческом горении тех, кто *остался*, особенно юных и молодых литераторов, кто создавал «новую» литературу, искал свое место в ней. Конечно же, талантливых людей было немало, конечно, талант заявлял о себе и себя утверждал, стремился к «социализации». Но не нужно забывать и о том, что разрушение *структуры* литературной жизни очень часто приво-

дило к уродливому развитию талантов, к драме подчинения таланта обстоятельствам, к сервильности художника. Лишенный живого и органического культурного контекста, талант становился жертвой собственной активности, когда в обмен на «публикации», на утверждение в литературе отдавалась внутренняя свобода, творческая независимость.

Б. М. Эйхенбаум в статье «Миг сознания» так писал об этой опасности: наступает момент, когда поколение оказывается «в цепях Истории, с которой так дерзко и беспечно заигрывало». Наступает «миг сознания и возмездия... К такому мигу сознания подошло сейчас поколение людей, которым 35—40 лет» (т. е. поколение Блока, Белого, Мандельштама, Пастернака, Ахматовой, Гумилева...).²⁹ В еще большей мере это относилось к совсем юному поколению — например, к «Серрапионовым братьям», чье начало было таким многообещающим, но продолжение у большинства из них оказалось после короткого и яркого восхода растянувшимся на полвека закатом.

Вспомним здесь и наблюдение Л. Я. Гинзбург, которая принадлежала тогда к самому юному поколению литераторов: «В годы военного коммунизма, когда положительные наследственные профессии оказались сугубо непрочными и частью неприменимыми, интеллигентская молодежь толпами шла в аккомпаниаторы, в актеры, в писатели, в журналисты, обращая в профессии домашние дарования и развлечения. Здесь была какая-то легкость и мгновенная применимость, что-то похожее на сумасшедший напор и переменчивость времени, что-то соответствующее зрелищу навсегда обвалившегося старого мира. К тому же это был хлеб, и *никто тогда не догадывался, какой это трудный хлеб*» (курсив мой. — В. А.).³⁰

Множество публикаций последних лет — и вернувшихся вместе с «возвращенной» литературой, и в особенности документальных, среди которых такой выдающийся источник, как дневники К. И. Чуковского, позволяют увидеть ситуацию во многом другими глазами. Несколько героизированное и преувеличенное представление о ценностях эпохи «Серрапионовых братьев», о творческом потенциале литературной оппозиции тех лет сменяется иным, более реалистическим и менее оптимистическим. Литература уже была надломлена. Была разрушена сама почва. И ствол литературы русской был рассечен не на две даже, а на несколько частей. Начались сложные болезни в каждой из них. Среди литераторов поколения, которое родилось в условиях распада, нет ни одного с *нетрагической* судьбой. И это при том, что среди них немало выдающихся талантов.

Сегодня нельзя не видеть, что в самой сердцевине уже было начало распада, неправды, фальши, — даже если речь идет о «Серрапионах», которые так скоро и глубоко раскололись, — стоило лишь уехать за границу Л. Лунцу («самому талантливому»)

вому из них», — по словам Замятина). Среди «Серапионовых братьев» кому удалось духовно выжить? Может быть, Зощенко, да и то — какой ценой! Сколько уступок, сколько неверных звуков, какой надлом — вплоть до его последних лет...

Но это — отдельная тема. А сейчас вернемся к «фактографии».

Какие имена можно назвать в этом первом потоке, которым начиналась если не литература, то по крайней мере литературный процесс послеоктябрьского времени?

Имен хочется упомянуть как можно больше. Это будет интересно не только в научном, в познавательном отношении, но и с точки зрения исторической справедливости. Слишком многие из них в течение десятилетий были преданы забвению. После замалчивания, дезинформации, а нередко и просто клеветы, нужно восстановить реальную мозаику судеб, связанных с этими переменными «стыковыми» временами. Кроме того, может, эти упоминания — даже самые беглые — станут той ниточкой, ухватившись за которую мы придем к еще нетронутым архивам, забытым и неизвестным документам, восстановим факты, без которых будущее панорамное научное исследование просто невозможно.

Николай Чуковский, мне кажется, с немалым основанием мог много лет спустя сказать: «Вся жизнь художественной и литературной интеллигенции Петрограда в знаменитое четырехлетие с 1919 по 1923 год была связана с Домом искусств. В Доме искусств завершилось многое из того, что пышно цвело в русской культуре в предшествующую эпоху. Дом искусств был колыбелью для многого, чему предстояло возмужать и расцвести в последующие годы».³¹ (Можно добавить, что многое не расцвело, а было уничтожено вскоре наступившими заморозками.) И все же он прав в главном: в студиях Дома искусств литературная молодежь начинала играть все более заметную роль. Об этом единодушно пишут в своих мемуарах участники тех событий.

Кто же прошел тогда через чтения в студиях, через жаркие споры, через взыскательные издания Дома искусств? Особенно выделялся в 1918—1921 годах круг Н. Гумилева, возглавившего Цех поэтов. Он организовал несколько издательств и выпустил сборники стихов — свои и своих друзей — Г. Иванова, Г. Адамовича, Н. Оцуа, В. Рождественского, М. Кузмина... Впоследствии Гумилев создает Новый цех (Второй цех) и объединение «Звучащая раковина», где работает с молодыми поэтами. Среди юных студийцев — Константин Вагинов, Сергей Нельдихен, Владимир Познер, Рада Гейнеке (псевдоним — Ирина Одоевцева), Ольга Зив, Даниил Горфинкель, Елизавета Полонская, Петр Волков, Анатолий Столяров, Николай Дмитриев, сестры Ида и Фредерика Наппельбаум.

Гумилев становится одним из самых популярных лекторов и

крупным поэтическим авторитетом в литературных кругах тех лет. Благодаря ему возникает петроградское отделение Союза Поэтов, которое он возглавил после А. Блока. По воспоминаниям И. Одоевцевой, «в январе 1921 года Гумилев решил издавать журнал Цеха поэтов „Новый гиперборей” — на гектографе. Стихи в нем появлялись в автографах с „собственноручными графиками” членов Второго цеха <...> Весной „Новый гиперборей” прекратил свое существование — надобность в рукописных журналах исчезла. Наступил нэп».³²

Семинар прозы в Доме искусств вел Евгений Замятин. Занятиям этого семинара отведено видное место в летописях Дома. В нем начинало большинство будущих «серапионов», в том числе Л. Лунц, М. Зошенко, И. Груздев, которые до того занимались в семинаре критики, который вел К. Чуковский. В замятинском семинаре работали также будущий «серапион» Николай Никитин и Николай Катков — старательный, но малоталантливый подражатель Замятина.

Кроме того существовал семинар художественного перевода, которым руководил М. Л. Лозинский, редактор журнала «Гиперборей». Свои семинары вели В. Шкловский, А. Волынский, Н. Пунин, Н. Евреинов, В. Шилейко и др. Заметных следов в литературе эти семинары не оставили, но, возможно, мы плохо знаем то время.

В Доме искусств издавался и свой журнал (хотя, увы, вышло всего два номера). В воспоминаниях Николая Чуковского говорится, что его создатели М. Горький, Е. Замятин, К. Чуковский, Н. Радлов, М. Добужинский «собирались часто и трудов положили много».³³ Журнал получился необыкновенно интересный, своеобразный, значительный своим содержанием — от беллетристики (стихов, прозы) до обширной публицистики (в первом номере была напечатана, например, знаменитая статья Е. Замятина «Я боюсь»). Там была информация о литературной и культурной жизни города, России и Европы. Издание было иллюстрировано, в частности, работами М. Добужинского. Предполагался выпуск нескольких номеров, но наступил 1922 год, и издание было прекращено.

Еще раньше писателями и издательскими работниками, близкими Дому искусств, задумывалась (и не продвинулась дальше верстки первого номера) «Литературная газета». В редакцию ее вошли Е. Замятин, критик А. Волынский, издательский работник А. Тихонов и К. Чуковский.

Содержание первого номера было превосходным: статьи А. Блока «Без божества, без вдохновенья», Е. Замятина «Пора» (о необходимости свободы слова), К. Чуковского «Кисяз» (о неологизмах русского языка), несколько писем В. Короленко, относящихся к революционному периоду, и многие другие материалы. Статья А. Блока увидела свет лишь через несколько лет, уже после смерти поэта, статья Е. Замятина впервые опубли-

ликована мною в «Ленинградском литераторе» лишь в конце 1989 года. Ждут публикации и другие материалы номера.

Нередко рядом с Домом искусств упоминают и Дом литераторов, о котором известно еще меньше. Какова роль этого учреждения в литературной жизни тех лет?

Дом Литераторов (он находился на Бассейной, 11, впоследствии ул. Некрасова) упоминают не только наряду с Домом искусств, но и в противоположность ему. Например, К. Федин в своих воспоминаниях «Горький среди нас» так пишет об этих Домах: «Дом литераторов был *первым* (курсив мой. — В. А.) коллективным пристанищем пишущих людей, и ни прежде, ни после в литературе нельзя было увидеть такого скопления пестроты и уничтожающей друг друга несовместимости. Ядром Дома были журналисты закрытых либеральных газет... К участию в жизни Дома привлекались и старые и молодые, талантливые и бездарные, правые и виноватые... Горький основал Дом искусств как сознательное противопоставление Дому литераторов. Жизнь должна была строиться здесь не на всеобщности, а на отборе: лучшие писатели, лучшие художники, лучшие музыканты... Все было богаче, нежели в Доме литераторов, кое-что даже изысканное... Дом литераторов завидовал Дому искусств, но скрывал это. Особняк на Бассейной считал себя независимым, а дворец на Мойке был связан с Наркомпросом, связан с Горьким...».³⁴

Совпадает в основном с оценкой Федина и мнение Н. Чуковского, хотя и поправляет его: «...это не были два совершенно разобщенных коллектива. Связь между ними постоянно поддерживалась. Многие мероприятия Дома литераторов посещались членами Дома искусств, и наоборот».³⁵

Итак, Дом Литераторов был первым пристанищем пишущих людей. Он открылся в 1919 году. С точки зрения властей он был более нежелательным, чем Дом искусств, ибо вокруг него действительно собиралась оппозиционная интеллигенция, наиболее недовольная поворотом, происшедшим в судьбах России после 1917 года (многие деятели Дома литераторов и не скрывали своей позиции, за что были в 1922 году высланы за границу).

В Доме Литераторов регулярно проводились вечера, на которых читались стихи, проза, рефераты, делали доклады. Именно в Доме Литераторов состоялось последнее крупное выступление А. Блока. 13 февраля 1921 года он прочитал свою блестящую трагическую речь о Пушкине «О назначении поэта». По воспоминаниям И. Одоевцевой, Н. Гумилев сказал: «Незабываемая речь. Потрясающая речь. Ее можно сравнить только с речью Достоевского на открытии памятника Пушкина».³⁶

Неоднократно выступал здесь академик А. Кони.

Дом Литераторов в некоторых отношениях относился к своим членам с еще большей заботой, чем Дом искусств. Вот что рассказывал об этом один из создателей Дома Б. О. Харитон

(кстати, отец крупнейшего советского физика, академика, трижды Героя Социалистического Труда Ю. Б. Харитона). Он по пунктам перечислял «льготы» членов Дома: «1) занимаются в рабочих комнатах при библиотеке, насчитывающей до 70 тысяч томов и постоянно пополняющейся...; 2) по средам слушают новейшие рассказы и стихи в чтении авторов... в том числе и пролетарских; 3) наиболее нуждающиеся бесплатно получают продукты; 4) большинство получает за гроши американские продукты, едва покрывая затраты на транспорт и др. расходы, непосредственно относящиеся к этой операции; 5) молодежь еженедельно по четвергам собирается на литературные собеседования, руководимые К. И. Чуковским; 6) все пользуются или могут пользоваться садом, сравнительно дешевой столовой и неплохо работающим кооперативом.

Материальное положение Дома Литераторов в связи с непом очень тяжелое, но он все свои функции выполняет, сохраняя еще традиции донэповского периода: свободный вход и бесплатность большинства услуг».³⁷

Среди членов Дома Литераторов, наиболее активных авторов двух преемственно издававшихся там журналов — «Летописи Дома литераторов» и «Литературных записок», — можно назвать весьма известных в те годы писателей, публицистов, философов, общественных деятелей: Л. Карсавина, П. Губера, В. Ирецкого, А. Ремизова, А. Горнфельда, А. Петришева, Е. Браудо, В. Немировича-Данченко, Н. Котляревского, А. Гизетти, С. Гессена, М. Могилянского, Б. Эйхенбаума, А. Изгоева... Вскоре некоторые из них были высланы из страны. Такая же судьба постигла и Б. Харитона; находясь в эмиграции, он был редактором рижской вечерней газеты, после 1940 года его депортировали в Советский Союз, где он и умер в заключении.

Будучи действительно средоточием, «гнездом» старой гуманитарной интеллигенции (и в этом отношении совершенно прав К. Федин), Дом Литераторов отнюдь не сторонился молодежи, в том числе и с явно выраженными просоветскими настроениями. В 1919—1920 годах именно там был проведен литературный конкурс на лучшее произведение новой прозы. Первую премию присудили молодому писателю, члену большевистской партии К. Федину за рассказ «Сад». В конкурсе был отмечен и совсем юный прозаик В. Зильберг (Каверин). В жюри конкурса входили Е. Замятин, А. Волынский, Б. Эйхенбаум, Н. Волковский...

На вечерах Дома Литераторов рядом со «своими» выступали с чтением стихов и «гумилевцы» (об этом вспоминает И. Доевцева), и воспитанники студии Замятина, да и многие другие молодые литераторы. Именно в журнале «Литературные записки» были впервые опубликованы автобиографии «Серапионовых братьев» — один из самых интересных документов той

литературной эпохи. Да и первый альманах «Серапионовы братья» также издан Домом Литераторов.

Но если мы коснулись этих двух Домов, то нельзя обойти молчанием еще одно характерное литературное «гнездо» тех лет — так называемый «дом Мурузи» (Литейный проспект, 24). В конце XIX века в этом примечательном по архитектуре доме мавританского стиля жил Н. Лесков, затем, в начале XX века, там жили З. Гиппиус и Д. Мережковский. В годы военного коммунизма в бывшей квартире банкира Гандельблата открылась литературная студия «Звучащая раковина», своего рода поэтический клуб, руководимый Н. Гумилевым. Как уже говорилось, это была одна из группировок, входивших в Союз поэтов, располагавшийся на втором этаже этого дома. Известно, что А. Блок читал там «Соловьиный сад». Союз поэтов был создан в 1918 году главным образом для помощи литераторам, оказавшимся в трудном материальном положении. В «доме Мурузи» обитали и члены Цеха поэтов. В послевоенные годы в одной из коммунальных квартир этого дома жил И. Бродский...

Следующая страница литературных объединений тех лет — созданное Горьким издательство «Всемирная литература» (существовало в 1918—1925 годах, находилось по адресу: Моховая, 36). Об этом объединении известно достаточно широко. И в то же время достаточно неточно. Поэтому стоит ввести «поправочный коэффициент». Разумеется, это было замечательное по своему значению и «плюрализму» начинание. Оно свидетельствовало о самых демократических устремлениях русской интеллигенции, готовой идти навстречу революции и советской власти, нести культуру в жизнь страны, общества. Это было реальное воплощение союза «старой» русской интеллигенции с новой общественной системой.

В круг деятельных участников издательства «Всемирная литература» входили — помимо М. Горького — А. Блок, Е. Замятин, К. Чуковский, М. Лозинский, Н. Гумилев, А. Смирнов, академики С. Ольденбург и И. Крачковский и многие другие.

Но — сколько бы историко-литературных восторгов и либерально-утопических надежд ни было связано с этим издательством («переводы мировых шедевров»!), «почва новой великой культурной революции!»), — реальные результаты были достаточно скромными. Сам по себе замысел уже был двойствен и отзывался внутренней фальшью. Распад великолепного ареопага ученых и переводчиков был неизбежен и предопределен. Инициатор этого дела М. Горький с самого начала воспринимал «Всемирную литературу» с изрядным политическим подтекстом. В весьма точно фиксирующих факты дневниках К. И. Чуковского воспроизводится немало горьковских суждений и среди них характерное: «Я скажу (имеются в виду контакты с властью. — В. А.), что вот, мол, только при Рабоче-Крестьянском правительстве возможны такие великолепные из-

дания. Надо же задобрить. Да, задобрить. Чтобы, понимаете, не придрались. А то ведь они черти — интриганы».³⁸ (А вот как оценивал свою работу во «Всемирной литературе» К. И. Чуковский: «...я гублю себя день за днем — тратя себя на редактирование иностранных писателей, чтобы выработать еще денег. Это — нелепость, о которой я потом пожалею...».)³⁹

Блок умер от того, что нечем было дышать. По этой же причине кончила свой век и «Всемирная литература». «Удушье...», — пишет 10 января 1925 года К. Чуковский, когда издательство было «прекращено» приказом «сверху». В эти дни Коллегия «Всемирной литературы» прекращает свое существование. Рассказывая о прощальном заседании Коллегии, Чуковский не без иронии воспроизводит и дух царившего в Коллегии неизбежного культурного притворства. «Вчера было последнее заседание Коллегии... Было очень торжественно. Волинский назвал нас лучшим цветом искусства и интеллигенции». (Эти слова А. Л. Волинского приведены в довольно ироническом контексте замечаний и наблюдений Чуковского.) Сам же Корней Иванович делает откровенное резюме: «Наша Коллегия вся состоит либо из болтунов, либо из занятых людей, которые не станут работать, либо из плохих литераторов, которые не умеют работать...». Там же он записывает реплику Е. Замятина: «Как хорошо, что Коллегия кончилась! Сколько фальши, сколько ненужных претензий. Блок и Гумилев умерли вовремя».⁴⁰

Это — некоторые необходимые штрихи, дорисовывающие привычно сусальный и преувеличенный образ «Всемирной литературы»...

И — в этой связи — еще несколько слов о так называемой общественной деятельности русских литераторов в те годы. Она тоже вызывала у нас немалые восторги, а на самом деле была скорее еще одной из иллюзий якобы успешного и радостного решения сразу двух задач — и духовного, культурного просвещения «темной» массы, и все более гармонического сотрудничества русской интеллигенции и коммунистического руководства. Тут и упомянутое уже прожектерство «Всемирной литературы», и ажиотаж «театрального строительства», и возбужденная работа писателей — молодых и старых — в ЛИТО, их газетное, лекторское, заседательское функционирование и т. п.

Но вот свидетельские показания Андрея Белого из тех лет: «Часто за это время перед автором вставал вопрос, нужен ли он кому-нибудь, т. е. нужен ли „Петербург“, „Серебряный голубь“ и др. произведения автора. Может быть, автор нужен предпринимателям „литературных кафе“, или нужен как учитель „стихovedения“. Если бы это было так, автор немедленно положил бы перо и старался бы найти себе место среди чистильщиков улиц, чтобы не изнасиловать свою душу суррогатами литературной деятельности».⁴¹

В сущности, новой эпохе не нужна была литература «из глу-

бины»; востребована была лишь «суррогатная» литературная продукция, «животрепещущая» «культурная» работа: лекции, студии, просветительская и пропагандистская публицистика. Многие из интеллигенции пошли по этому пути — и в том была их драма, которую остро переживали и Блок, и Замятин, и — неосознанно — многие «молодые», драма, которую постарались не заметить (либо истолковать в противоположном смысле) многие из писавших о том времени.

А между тем К. И. Чуковский записывает у себя в «Дневнике»: Блок «служит в Комиссариате просвещения по Театральной части. Жалуется, что нет времени не только для стихов, но даже для снов порядочных. Все снится служба, телефоны, казенные бумаги» и т. д.⁴²

О своей деятельности в этом роде Чуковский пишет множество раз и никогда — с чувством радости. Вот одна из записей (6 декабря 1920 года): «Сегодня у меня две лекции: одна в Красноармейском университете, другая — в Доме искусств; публичная — о Некрасове и Муравьеве. А я не спал ночь, усталый — после вчерашней лекции в библиотеке, на краю города...»,⁴³ другая запись: «Напрягая все силы, чтобы не испытывать отчаяния, голодный — иду на Васильевский остров»,⁴⁴ и т. д.

Этому «зуду альтруизма», «общественности» (выражение Андрея Белого) нужно противопоставить прорыв к подлинному делу, наиболее значимому для сохранения творчества, культуры в условиях катастрофы. «*Говорить о себе, своем личном, — пишет Белый, — быть может, сейчас для нас, пишущих, — есть единственное социальное дело... Насильственный умственный труд — только гибель души*».⁴⁵ Прочитрованные слова у Белого выделены курсивом. И при всей их парадоксальности, в них есть не только и даже не столько отдельная художническая правота, сколько тревога современника, ощутившего в наступившей новой эпохе угрозу главной ценности русской национальной культуры — человеческой индивидуальности, личности. Тоталитарные идеалы, выдвигаемые «новым миром», программа «культурной революции» этих лет не стала путем в будущее. На деле она оказывалась духовной контрреволюцией, отбрасывала русскую культуру к давно прошедшим, архаическим, а то и атавистическим типам культурного поведения.

Эту гипотезу, думается, можно и подтвердить, и углубить, обратившись ко всей полноте фактов и тенденций культурной и литературной жизни 20-х годов.

...И все же, оглядываясь с ужасом и восторгом, восхищением и состраданием на те годы, нельзя не подивиться живучести литературы русской. Ее искореняли, обманывали и пригесняли всеми способами, а она продолжала сопределяться, прорывалась к жизни и сквозь надвигающиеся тяжелые плиты прорастала снова и снова (да и просветов в этих плитах было

немало: «Красная новь» Воронского, литературные группы, частные издательства...).

Вот почему контурно обозначенный здесь петроградско-ленинградский литературный феномен, еще почти не изученный, стал одним из актов трагедии русской литературы XX века, не только ее поражением, но и ее сопротивлением, ее победой.

Примечания

- ¹ Федотов Г. П. Лицо России: Сборник статей (1918—1931). Париж, 1967. С. 56.
- ² Там же. С. 53.
- ³ Там же. С. 49.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Бердяев Н. А. Самопознание. Л., 1991. С. 221.
- ⁶ Там же. С. 232.
- ⁷ Там же. С. 226.
- ⁸ Там же. С. 261.
- ⁹ Интеллигенция и революция. М., 1919. С. 49—50.
- ¹⁰ Там же. С. 58.
- ¹¹ Там же. С. 60—61.
- ¹² Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 30.
- ¹³ Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., 1990. С. 82.
- ¹⁴ Там же. С. 148.
- ¹⁵ Сталин И. Собр. соч. Т. 3. М., 1946. С. 386.
- ¹⁶ Горький М. Несвоевременные мысли. С. 136.
- ¹⁷ Там же. С. 142.
- ¹⁸ Там же. С. 182.
- ¹⁹ Там же. С. 136.
- ²⁰ Ходасевич В. Горький // Современные записки. 1940. № 70.
- ²¹ См.: Новый мир. 1987. № 12; 1988. № 7; 1989. № 4, и др.
- ²² Цит. по: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 128.
- ²³ Ходасевич В. Указ. соч.
- ²⁴ Петроградская правда. 1922. 30 авг.
- ²⁵ Российская газета. 1993. 27 марта.
- ²⁶ Правда. 1922. 31 авг.
- ²⁷ Замятин Е. Автобиография // Замятин Е. Избранные произведения. М., 1989. С. 42.
- ²⁸ Архив Ленинградского института истории партии при ОК КПСС. Ф. 16. Св. № 559. Ед. хр. 9191.
- ²⁹ Цит. по: Под созвездием топора: Петроград 1917 года — знакомый и незнакомый. М., 1991. С. 504.
- ³⁰ Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1989. С. 73.
- ³¹ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 64.
- ³² Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. С. 261—263.
- ³³ Чуковский Н. Литературные воспоминания. С. 77.
- ³⁴ Федин К. Горький среди нас. М., 1967. С. 61.
- ³⁵ Чуковский Н. Литературные воспоминания. С. 83.
- ³⁶ Одоевцева И. На берегах Невы. С. 207.
- ³⁷ Харитон Б. О Доме литераторов // Литературные записки. 1922. № 1. С. 11—12.
- ³⁸ Чуковский К. Дневник. 1901—1929. М., 1991. С. 95.
- ³⁹ Там же. С. 98.
- ⁴⁰ Там же. С. 303—304.
- ⁴¹ Цит. по: Под созвездием топора. С. 506.
- ⁴² Чуковский К. Дневник. 1901—1929. С. 96.
- ⁴³ Там же. С. 151.

⁴⁴ Там же. С. 201.

⁴⁵ Цит. по: Под созвездием топора. С. 507—508.

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

ИЗ ПУБЛИЦИСТИКИ 1918 ГОДА

СКИФЫ ЛИ?*

Нет цели, против которой
побоялся бы натячь лук он,
Скиф...

(Из предисловия к сб. 1

«Скиф»).

По зеленой степи одиноко мчится дикий всадник с веющими волосами — скиф. Куда мчится? Никуда. Зачем? Низачем. Просто потому мчится, что он — скиф, потому, что сросся с конем, потому, что он — кентавр, и дороже всего ему воля, одиночество, конь, широкая степь.

Скиф — вечный кочевник: нынче он здесь, завтра — там. Прикрепленность к месту ему нестерпима. И если в дикой своей скачке он набредет случайно на обнесенный тыном город, он свернет в сторону. Самый запах жилья, оседлости, щей нестерпим скифу: он живет только в вечной скачке, только в вольной степи.

Так мы себе мыслим скифа. И потому радовало нас появление скифских сборников. Уж тут-то мы найдем людей, ничем не объарлыченных, тут-то пахнет на нас любовью к подлинной, вечно-буйной воле. Ведь с первой страницы скифы обещали нам: «Нет цели, против которой побоялся бы натячь лук он, скиф».

Но перевернулись страницы, и дни, расцвело «Знамя Труда», взошли вторые «Скифы». И так горько было увидеть: скифский дух — на службе, кентавров — в стойлах, вольницу — марширующей под духовой оркестр.

Скифы осели. Слишком скоро нашлась цель, против которой они «побоялись натячь лук».

Духовный революционер, истинный вольник и скиф, видится Иванову-Разумнику так: он «работает для близкого или далекого будущего», он знает, что «путь революции — подлинно крестный путь». С определением этим мы почти согласны, но так часто «почти» решает судьбу. У подлинного скифа нет никаких междудвухстудных «или»: он работает *только* для дале-

* Дело народа. 1918. 24(11) марта. — Тексты статей даются по первым публикациям в периодике 1917—1918 гг.; перепечатки, в том числе с дополнениями и исправлениями, не оговариваются.

кого будущего, и никогда — для близкого или настоящего; поэтому для него один путь: Голгофа, и нет иного; поэтому для него единственно мыслимая победа: быть распятым, и нет иной.

Христос на Голгофе между двух разбойников, истекающий кровью по каплям, — победитель, потому что Он распят, практически побежден. Но Христос, практически победивший — Великий Инквизитор. И хуже: практически победивший Христос — это пузатый поп в лиловой рясе на шелковой подкладке, благословляющий правой рукой и собирающий даяния левой. Прекрасная Дама в законном браке — просто госпожа такая-то с папильотками на ночь и мигренью утром. И севший на землю Маркс — это просто Крыленко.

Такова ирония и такова мудрость судьбы. Мудрость потому, что в этом ироническом законе — залог вечного движения вперед. Осуществление, оземление, практическая победа идеи — немедленно омещанивает ее. И подлинный скиф еще за версту учует запах жилья, запах шей, запах попа в лиловой рясе, запах Крыленки — и скорее вон от жилья, в степь, на волю.

Здесь — трагедия и здесь — мучительное счастье подлинного скифа: ему никогда не почитать на лаврах, никогда ему не быть с практическими победителями, с ликующими и поющими «славься». Удел подлинного скифа — тернии побежденных; его исповедание — еретичество; судьба его — судьба Агасфера; работа его — не для ближнего, но для дальнего. А эта работа во все времена, по законам всех монархий и республик, включительно до советской, оплачивалась только казенной квартирой в тюрьме.

«Победоносная Октябрьская революция» — таков ее титул по официальным источникам, «Правде» и «Знамени Труда», — ставши победоносной, не избежала закона: она — омещанилась.

Для попа в лиловой рясе — ненавистней всего еретик, не признающий его, лилового, исключительной власти вязать и разрешать. Для госпожи такой-то в папильотках — ненавистней всего Прекрасная Дама, не признающая ее, в папильотках, исключительных любовных полномочий и прав. И для всякого мещанина — всего ненавистней непокорный, смеющий думать иначе, чем он, мещанин, думает. Ненависть к свободе — самый верный симптом этой смертельной болезни: мещанства.

Остричь все мысли под нолевой номер; одеть всех в установленный образец униформу; обратить еретические земли в свою веру артиллерийским огнем. Так османлисы обращали гяуров в истинную веру; так тевтонские рыцари мечом и огнем временным спасали язычников от огня вечного; так у нас, на Руси, лечили от заблуждений раскольников, молокан, социалистов. Не точно ли так же теперь? Константин Победоносцев умер — да здравствует Константин Победоносцев!

Но это — не скифский клич: их клич — вечное «долой!». И если скиф оказался в стане победоносцев, в упряжке триумфальной колесницы, то это не он, — не скиф, и нет у него права носить это вольное имя.

Подпись: *Мих. Платонов*

ПРЕЗЕНТИСТЫ *

Футуристы умерли. Футуристов больше нет: есть презентисты.** Правда, они еще зовут себя футуристами, а недавно вышла в Москве «Газета футуристов», но это не больше как подзатыльник инерции. Тот же подзатыльник, какой заставлял большевиков так долго красть почтенное имя социалистов и демократов, пока уже им не стало вовсе неприлично носить это имя. Вероятно, и футуристы соберут скоро Футуро-Съезд Футуро-Советов и объявят: отныне мы — презентисты. Ведь из газеты бывших футуристов явствует непреложно: для них Futurism — стало presensom, — будущее — настоящим, их прекрасная Где-то-тамия найдена, и это... теперешняя наша могучая, славная, благородная Республика Советов. Ведь это теперь именно настали «вольные для всех дни», «солнцевейные дни свободы» (статья «Пролетарское искусство»). Именно теперь всякому ясно: «радостный свет свободы разлился всюду» («Обращение к молодым художникам» Бурлюка). Именно теперь мы дожили, наконец, до счастливого времени, когда

...Молодецкая
Наша жизнь океанским кры-
лом
Разлилась просто чудо-про-
стецкая...

(«Стенька Разин»
В. Каменского).

И подлинно: разве не простецки совершается все в обретенной презентистами Где-то-тамии? Добродушно-простецки, как от сдобного пирога, отваливают от России ломтины: только бы осталась где-то, хоть на собачьем кутке, счастливая, свободная Где-то-тамия...

Пока футуристы не сделали презентистами, ими можно было любоваться, как Дон Кихотами литературы: если Дон Кихоту и случится быть смешным — его смешное красиво. Хороша была их вихрастость, непокорность и самая их абсурдность: во всем этом была буйная молодость и подлинный бунт.

Но то были футуристы. А презентисты жаждут носить казенный штампель на лбу:

* Дело народа. 1918. 31(18) марта.

** В переводе: *футуристы* — будущники; *презентисты* — настояшники.

«Товарищи-зачинатели пролетарского искусства, возьмите в руки для пробы хотя бы две книги: „Война и Мир” Маяковского и „Стеньку Разина” Каменского, и мы убеждены, что вы потребуете от Совета Народных Комиссаров в миллионах экземпляров напечатать эти народные книги во славу торжества „пролетарского искусства”».

Футуристы в своем «Манифесте» требуют «уничтожения привилегий и контроля в области искусства». А презентисты в том же самом «Манифесте» красногвардейски контролируют благонадежность авторов: «Театры по-прежнему ставят „Иудейских” и прочих „царей” („сочинения Романовых”)». Отныне привилегией писать и ставить пьесы пользуются только беднейшие крестьяне; не так ли? И только из придворного быта — народных комиссаров?»

Презентисты, стилизуясь под «Красную газету» и окрасногазетившегося Блока — зывают в «Манифесте»:

«Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков...»).

Футуристы не преминули бы дополнить эту картину фигурами народных комиссаров, жаждущих обменяться рукопожатиями с жирными задами (см. интервью Луначарского). И футуристы знали бы: жирный зад есть лицо не только «убегающих заводчиков», но жирный зад — лицо всякого хозяина, ибо не человек красит место, а место — перекрашивает и переделывает человека.

Футуристы, конечно, дали бы великолепно-презрительный пинок этому «лицу», а презентисты отбивают поклоны хозяевам.

«К вам, принявшим наследие России, которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира; обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы места вчерашних пожарищ?.. Знайте, нашим шеям, шеям Голиафов труда, нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии» («Открытое письмо» Маяковского).

Для футуристов, подлинно, не было подходящих воротничков, и только ради последовательного бунта против установленных одежд они носили желтые кофты костюмов и слов. Презентисты подобрали обноски «беднейшего» крестьянства и рядятся в декреты, и издают «Декрет № 1 о демократизации искусства: заборная литература и площадная живопись». Футуристы создавали моду; презентисты следуют моде. У футуристов было все свое; у презентистов — уже подражание правильнейшим образцам, и, как всякому подражанию, их декрету, конечно, не превзойти божественной, очаровательной глупости оригиналов.

Да и стоило ли футуристам (презентистам ныне) принимать участие в этом состязании? Ведь у футуристов был Маяков-

ский, но это очень талантливый, создавший свою особую, грузную, грубую музыку стиха — параллель музыке «Скифской сюиты» Прокофьева (см. «Наш марш» Маяковского в «Газете футуристов»). У футуристов был такой весенний непосредственник В. Каменский с его «колыбайками» и «Землянкой». Футуристы всегда были особенными, и в этом была их сила; зачем же презентисты хотят быть, как тысячи? Футуристы бежали толпы; зачем же презентисты бегут за толпой?

Неужто мы так быстро живем, что футуристы уже состарились, уже притомились быть особенными, уже обимпотентились к буйству и тлеют старческой страстью урнингов к объятию Луначарского? Неужто футуристы разделят судьбу российских скифов, заживших мирной, оседлой жизнью? Неужто льстит футуристам хлебать из одной чашки со сретенным старцем Иеронимом Ясинским? Неужто презентистам в самом деле нужно напомнить стихами Бурлюка («Мои друзья»):

Не вы завсегда блюдолизы,
Поспорится коими свет.

Подпись: *Мих. Платоноз*

ДОМАШНИЕ И ДИКИЕ *

Два сорта мечтателей: домашние и дикие. Домашние — и церкви, и отечеству, и себе на пользу; дикие — на вред. Домашние — удобны; дикие — неудобны. И если диких полезней всего изолировать в особые хранилища, то домашних надо просто искусственно размножать, устраивая для них питомники и садки. Надо учреждать академии домашних мечтателей. Это странно: еще ни одно правительство до этого не додумалось. А додумайся какое-нибудь — оно существовало бы вечно: нет для правительства лучшей опоры, чем эти, домашние.

Мечтатель домашний цветет вечной, несмываемой улыбкой, он терпелив и всепрощающ; с ним хорошо и ему хорошо. Есть какой-то морской моллюск, глотающий всякую дрянь — и кости, и гвозди, но это отнюдь не портит ему пищеварения: есть у этого моллюска особая, удобная, слизь, облизит гвоздь — проглотит и облизнется. Так вот и домашний мечтатель: обмечтает и съедает удобоглотаемым любой несъедобный гвоздь.

Домашний мечтатель — это правило — семьянин отменный. Она — кричит и топает ногами; но, Боже мой, вообще у нее — такой музыкальный голсс. Она за обедом чешет в голове вилок; но, Боже мой, у нее — такие великолепные волосы. Домашний мечтатель живет не с этой, визгливой и чешущей в голове вилок, а с Дульциней, с Прекрасной Дамой. Она уживчива; он обмечтает и вилку, и визг.

* Дело народа. 1918. 4 мая (21 апр.).

И домашний мечтатель, конечно, — удобнейший гражданин. Бьют в морду; но, Боже мой, ведь это же ради высшей свободы. Вместо ста тридцати тысяч прежних столбовых — помыкают страной двести сорок тысяч столбовых новых; но, Боже мой, ведь это — ради высшего равенства. Зажать нос, закрыть глаза, заткнуть уши — и веровать: это — великий талант, это делает жизнь удобной.

Дикому мечтателю только на секунду — на десятую долю секунды — сквозь лицо Прекрасной Дамы мелькнула визгливая женщина: и Прекрасная Дама — умерла. Дикий мечтатель оставит Прекрасную Даму — Господи, в общем, она, ведь, прекрасна и добродетельна, нелепый мечтатель! — и отправится бродить по улицам и вглядываться в лица встречных проституток.

Нелепый дикий мечтатель не хочет мириться. Домашний мечтатель простит: потому что он все-таки любит. Дикий мечтатель не простит: потому что он любит.

Быть мечтателем диким очень неудобно и холодно. А с годами тянет к теплу, к мудрой примиренности. И таким оседлым, мудро примиренным стал — когда-то дикий — мечтатель Блок. От примиренности его исходит свет вечерний, благостный. Он нашел: какой комфорт и отдых найти! Он верует. Он поучает.

Былой Блок с нелепым бесстрашием самосожженца поднимал у незнакомки вуаль — и сгорал: не Она. Умудренный годами Блок знает: уютней и спокойней поверить, что это — Она, и не сгорать, а греться.

«Не дело художника смотреть за тем, как исполняется задуманное» (статья А. Блока «Интеллигенция и революция» в № 1 «Нашего Пути»).

Это — не пустое и не на ветер брошенное слово, а завет мудреца, знающего горечь на дне кубка диких мечтаний. Это — правило, которое родители сызмальства должны внушать детям, ежели хотят им жизни счастливой и удобной, — а какой же родитель этого не захочет? Пусть не исполняется задуманное, пусть действительность далека от мечты: надо мириться, что делать, такова жизнь.

«Не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот» в оркестре (та же статья Блока в «Нашем Пути»).

Глаза можно закрыть, уши слегка призаткнуть, не будет видно красной рожи пьяного контрабаса, не слышно будет фальши первой скрипки — и, право же, оркестр хоть куда! Умудренный Блок знает, как опустошена жизнь имеющих слишком тонкий слух, и он прав, конечно: практичный, удобный, жизнеспособный слух, умеющий примиряться с фальшивыми нотами.

Трудно быть вечно бездомным бродягой и искать *настоя-*

щего, такого, что не рассыпалось бы от света белого дня: так мало настоящего, может быть, нет настоящего. И теперешний, оседлый, Блок говорит себе и другим:

«Лжет белый день» (та же статья в «Нашем Пути»).

Иллюзии боятся белого дня — ну, и не надо вытаскивать их на свет, надо содержать их осторожно при задернутых шторах: меньше разочарований. Будет, довольно, пора отдохнуть.

Поэт приземлился. Поэт хочет жить, а не мечтать. И его дар, немножко видоизмененный и практически приспособленный, становится уже не бременем неудобноносимым, как раньше, а полезным и приятным. Это — явление закономерное и глубоко жизненное. Это — поэтический фагоцитоз: верой и фантазией, как тельцами фагоцитов, облекается инородное, сомнительной чистоты тело — и поэт прекрасно с ним уживается. Блок сумел фагоцитировать своих «двенадцать» с бубновым тузом на спине; сумел принять и воспеть рабовладельческие способности правителей наших: «ломать коням тяжелые крестцы и *усмирять рабынь строптивых*»; сумел обмечтать и плевки на могилу Толстого: «эти плевки „Божьи”» (статья Блока в «Наш. Пути»).

Нет, что бы ни говорили злые языки, талант Блока вырос: какую огнепальную фантазию надо иметь, чтобы восторгаться оркестром с фальшивящей скрипкой, усмирением строптивых рабынь и плевками на могилу Толстого!

Чтобы напомнить о себе старом, Блок внешне говорит еще: «Все или ничего» (статья в «Наш. Пути»). Ну, внутренне поэт, к счастью, уже научился приятию мира со всячиной. Поэт бросил нелепо *любить* и стал все-таки *любить*. Что ж, все-таки любовь куда благоразумнее любви. А кто же в нынешнее, безумное время не будет приветствовать достойного подражания благоразумия?

Подпись: *Мих. Платонов*

О ЛАКЕЯХ *

Лакея звонит барин:

— Опять проспал?

Издали, с порога, лакей еще смел:

— Я? Проспал? Да чего это вы... да я...

— Ближе. Сюда, сюда.

Хлясь — в морду. Только шатнется голова у лакея, вытянул руки по швам и лепечет:

— Виноват-с.

На конике в передней, посапывая, мусолит Бову казачок-мальчишка. Лакей вернулся из барского кабинета в свое царство, в переднюю, и на мальчишку:

* Дело народа. 1918. 15(2) мая.

— Опять за книгой, с-стервец? Опять за книгой?

Хлясь — в морду мальчишке. И мослаком его в голову, мослаком, пока не завоюет в голос мальчишка.

Когда лакея бьют в морду, он жалок; когда лакей бьет в морду, он гнусен.

Левые эсеры прекрасно поняли первое и отказались разделять ответственность советской власти за иностранную политику. Но настоящий момент — новой эпидемии расстрелов советскими войсками рабочих, арестами советской полицией рабочих, закрытия советской цензурой газет — этот момент левые эсеры сочли как раз подходящим, чтобы занять правительственные посты в Петроградской коммуне и разделить ответственность советской власти за битье в морду.

Лакей — непременно сплав из раба и рабовладельца: это неотделимо. Российские помещики потому и были идеальными рабовладельцами, что они же были идеальными рабами царей. Но левым эсерам этот психологический закон как будто неизвестен. Или, быть может, лакей, бьющий в морду, представляется им более эстетичным, чем лакей, подставляющий морду? Быть может, это — все то же самое восхищение «мощью» рабовладельца? Все та же самая, воспетая Блоком, зубодробительная красота — «усмирения рабынь строптивых»?

Подпись: М. П.

О РАВНОМЕРНОМ РАСПРЕДЕЛЕНИИ *

Настоящее тихое, идиллическое счастье — для этого нужно только одно: равномерное распределение. И мы почти уже у врат тихой, невозмутимой, идеально гладкой, освещенной тихим солнцем равнины.

Но есть одно, что режет глаз в этой равнине и что пока еще ускользнуло от внимания делателей счастья: нужно, чтобы глупость и гений были тоже равномерно распределены — по едокам. Неумеренный гений и неумеренная глупость — это уже привилегия: они должны быть уничтожены. Неумеренный гений и неумеренная глупость — одинаково возбуждают зависть, и потому не место им в счастливом фаланстере.

Пока говорилось о буржуазном искусстве и пролетарском искусстве, это было еще умеренно. Но когда неумеренный гений А. Маширова из Пролеткульта открыл водораздел между «насаждаемой сейчас» буржуазной астрономией и астрономией коммунистической — это уже нестерпимо, как Ньютон, как Лобачевский.

«Сторонники первого (чисто пролетарского) направления критически относятся к насаждаемой сейчас буржуазной науке»

* Новая жизнь. 1918. 2 июня (20 мая).

(журн. «Грядущее», № 2, изд. Пролеткульта, статья А. Машин-рова).

Другой неумеренный гений А. Луначарский объясняет, почему надо критически относиться к буржуазной, неблагонадежной науке:

«Источники пламени, машины, как и пламя нематериальное, свет знания, оказались достоянием особой аристократии, которая направила эти великие силы на наживу немногих» (журнал «Пламя», изд. петрогр. совдепа, ст. Луначарского).

Ясно: аристократия капитала — и люди знания и искусства — в равной мере преступны, и их ждет равная участь.

Буржуазные астрономы работали «на наживу немногих», и только астрономы коммунистические начнут работать «на счастье всех», и, вероятно, тогда, сладко-сладко выражаясь голубеньким Луначарским языком, «часто-часто загорятся купальские огни революционных костров».

Гениальность и простота непременно сосуществуют, это закон. В органе Луначарского этот закон чуть-чуть, еле заметно, изменен: здесь сосуществуют гениальность и простоватость. Чем, как не простоватостью, хорошей наивной простоватостью, объяснить, что «Пламя» нашло уместным лишней разок напомнить читателям и позорище загнанного в Маркизову Лужу Балтийского флота и поместило ряд снимков «Балтийский флот на Неве»? И разве не самоотверженная простоватость редактора в воспроизведении на страницах первомайского номера «Пламени» снимков с запруженных ликующих улиц Петрограда во время празднования 1 мая 1917 г.? А это: «Россия побеждает к тайному ужасу врагов...», «Ультиматум Германии... яркое доказательство того, как бояться германские капиталисты русской революции», «Союзники в страхе перед рабочей революцией высказываются уже за официальное признание нового строя». Все это или простоватость, поднимающаяся до пределов гениальных, или тончайшая, дважды укрытая ирония. Надо думать последнее. Это в характере бьющих через край талантов — зло напраказывать, с невиннейшим видом подвести приятеля под монастырь.

Зато добросовестными коммунистами обнаружили себя пролеткультовцы в резолюциях о театре («Грядущее», № 2). Тут все пропитано благоговением к умеренному, полезно-приятному таланту, тихо и без всякого порога переходящему в столь же умеренную и полезную бездарность. Вопрос о задачах театра решен по александро-македонски: театры «должны вскрыть заблуждения человечества на почве существующих религий и государственного строя, показуя, что... преклонение перед роком и провидением... использовано в корыстных целях монархами, капиталистами и всякого рода эксплуататорами».

На суд Пролеткульта представлены две трагедии: некое Софокла, о царе Эдипе, и известного Ясинского, о порочном экс-

Вот выдержки из напечатанных в «Пламени» стихов молодого гимназиста с очень неудачным псевдонимом:

Кто кровлю выстроит из золота,
Горящую издалека?
Кто, как не труд грядущий, брата,
Как не рабочая рука?
Венчает шпилем из рубинов
Кто наш дворец — мечту пока?
Все то же племя исполинов,
Все та рабочая рука.

Гимназист подписался псевдонимом «Луначарский». Пристрастие молодых и неизвестных авторов подписываться мастиными именами понятно: в свое время критика упрекала за это гр. Алексея Ник. Толстого. Но редактору «Пламени» надо бы за своими псевдонимами присматривать, чтобы культурные профаны, избави Бог, не надумали связать эти вирши с именем комиссара по народному просвещению Анатоля Луначарского.

Гимназистам, для пользы коммунистического дела, лучше выступать под собственными именами, или, говоря языком одесского гимназиста В. Полянского (журн. «Грядущее»), «выступать с забралом» открыто против «буржуазного» искусства. Одесскому гимназисту Полянскому забрало, явно, представляется дамасским мечом; одесский гимназист и не подозревает, что забрало — такая тупая вещь, какая не срубит и самой тупой гимназической головы.

Забрало одесского гимназиста — это символ поэтов и публицистов из коммунистических журналов. Они грозно размахивают забралом и, вероятно, думают, что разят насмерть неблагонадежную науку и неблагонадежное искусство. И, кажется, им не приходит в голову, что забрало — смертоносное орудие только для размахивающего им; размахивающий забралом — смешон, а смех убивает вернее меча.

Подпись: *Мих. Платонов*

ОНИ ПРАВЫ *

Несчастный, лысый старик Сократ. У него — только слово; против него — тысячи тяжеловооруженных. Но он один против тысяч был страшен: ему дали цикуты.

Хилый и нищий Галилеянин с рыбаками. Против него — стража иудейских первосвященников и римские легионы. Но слово Галилеянина было страшней легионов: его распяли.

Синие гектографированные листки. Против них — войска, полицейские, жандармы. Но синих листков боялись российские самодержцы: за синие листки гнали на каторгу.

* Дело народа. 1918. 18(5) июня.

Жалкие «интеллигентские» и «лжесоциалистические» газеты. Против них — коммунистические штыки и пулеметы. Но жалких газеток трепещут повелители коммунистов: жалким газеткам нещадно затыкают рот.

И они правы: те, кто поил цикутой Сократа; те, кто распинал Галилеянина; те, кто гнал на каторгу революционеров; те, кто теперь заткнул рот печати. Они правы: свободное слово сильнее тяжеловооруженных, сильнее легионов, сильнее жандармов, сильнее пулеметов.

И это знают теперешние, временно исполняющие обязанности. Они знают: свободное слово прорвет, смоем жандармскую коросту с лика русской революции, и она пойдет вольная, как Волга, — без них.

Ночная нечисть права, что боится петушиного крика. Они правы, что боятся свободного слова.

Подпись: *М. Платонов*

БУНТ КАПИТАЛИСТОВ *

Всем известно: правительство народных комиссаров есть правительство рабочих и крестьян. Правительство народных комиссаров ради русских рабочих и крестьян готово пожертвовать всем: даже русскими рабочими и крестьянами. Кто же в России может против правительства народных комиссаров? Ясно: капиталисты.

И капиталисты двинулись.

Тысячи капиталистов, работающих у станков в Нижнем и в Сормове, и во Владимирской губернии, забастовали. Капиталисты, собравшись 18 июня на митинг на Обуховском заводе, потребовали, чтобы Совет народных комиссаров сложил полномочия и уступил место Учредительному Собранию. Голодные капиталисты в Колпине, нарочно, чтобы подорвать незапятнанную репутацию советской власти, — полезли на комиссарские пулеметы. Капиталисты, потеющие за сохой в поле, с дрекольями и винтовками встречают комиссарских посланцев, отбирающих хлеб. Капиталисты-железнодорожники; капиталисты-печатники; капиталисты, объединившиеся в собраниях уполномоченных фабрик и заводов, требуют свобод. Капиталисты-матросы минной дивизии хотят Учредительного Собрания.

И только две группы капиталистов, не работающих ни за станками, ни за сохой, — против всеобщего избирательного права, против свободы, против Учредительного Собрания: это — черносотенцы и... представители рабоче-крестьянского правительства.

Представители рабоче-крестьянского правительства ради

* Дело народа. 1918. 20(7) июня.

свободы и блага русских рабочих и русских крестьян готовы пожертвовать всем — даже русскими рабочими и крестьянами. И не могут пожертвовать только одним: собою, своей властью, властью бесчисленных комиссаров.

Подпись: *М. Платонов*

ПОСЛЕДНЯЯ СТРАНИЦА *

Двести лет русская совесть боролась против смертной казни. Но прокурор Павлов вдохновенно «исполнял свой долг», — и вешали, вешали. . .

Воля революции ясно и твердо сказала: в свободной России нет больше смертной казни. И сказала это в самые первые дни, в дни подъема, когда можно было говорить о воле народа, а не диктаторов, выезжающих верхом на народной усталости.

И эта твердая воля революции бесстыдно нарушена. Военно-полевой прокурор Павлов-Крыленко вдохновенно исполнил свой долг — и московский революционный трибунал вынес смертный приговор. Не важно, что это Щастный; не важно, виноват он или нет: это уже не самосуд и не расправа Муравьева, или Дзержинского, или Скоропадского, и не постановление какого-нибудь царевкокшайского совета, а суд. Суд Российской Советской Республики в советской столице — Москве — вынес смертный приговор.

Много звериного, пещерного будет записано историей в последний период российской революции. Но одна эта человеческая великая страница — отмена смертной казни — покрывала собою, может быть, все. И эта страница теперь разорвана.

Подпись: *Мих. Платонов*

* Дело народа. 1918. 23(10) июня.

Публикация В. М. Акимова

В. А. ТУНИМАНОВ

ПУТЬ К ПОЭТУ

Пушкин в художественных произведениях и публицистике Евгения Замятина

Евгения Замятина никак не отнести к литераторам консервативной и реалистической ориентации. Правда, он не был и нигилистом, крайних суждений футуристов о Пушкине, Толстом

и прочих «древних устаревших гениях» не разделял, любил Гоголя, Лескова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, но тех же футуристов, в отличие от Бунина и Ходасевича, весьма ценил, вообще тяготя к модернистским и авангардистским течениям нового искусства, гораздо больше, по его мнению, отвечавшего реальностям XX века, чем «дормезная» проза Льва Толстого. Между тем, Замятин был современником Льва Толстого. Еще при жизни патриарха русской литературы он опубликовал два своих первых рассказа, о которых позднее вспоминал, краснея. В этих рассказах действительно трудно разглядеть будущего автора «Уездного» (1912) и «Алатыря» (1914). Ранние рассказы Замятина — и в этом нет ничего удивительного и постыдного — ученические и подражательные. Причем подражает Замятин отнюдь не Толстому, а выбирает как раз те символистские и декадентско-модернистские образцы, о которых яснополянский мудрец отзывался неодобрительно и брезгливо.

Замятин считал повествовательные принципы толстовской прозы (шире — реалистической литературы 60-х годов) устаревшими, следовать которым в эпоху величайших научных открытий-революций (именно идеи Альберта Эйнштейна, перевернувшие традиционные представления о мире, времени и пространстве, в его глазах были революционными в глубоком и универсальном смысле, а не политические программы Ленина — Троцкого) просто нелепо. Повествовательные приемы Толстого, полагал Замятин, архаичны, диссонируют с ритмом новой эпохи, требующей от искусства новых форм и координат. Во многом перекликаясь с автором в оценке революции, гражданской войны, большевизма, Замятин совершенно не принимает реалистическую форму романа В. Вересаева «В тупике». Он писал в манифестационной статье «О литературе, революции и энтропии» (1924): «Новая форма не для всех понятна, для многих трудна? Возможно. Привычное, банальное, — конечно, проще, приятней, уютней. Очень уютен Вересаевский тупик — и все-таки это уютный тупик. Очень прост Эвклидов мир и очень труден Эйнштейнов — и все-таки уже нельзя вернуться к Эвклиду».¹

Нельзя вернуться и к Толстому с Тургеневым. Современный писатель, подражающий реалистическому композиционно-повествовательному рисунку «шестидесятников», неизбежно вступает в конфликт с новой эпохой, как бы не замечая автомобилей и аэропланов, продолжает перемещаться в допотопных «дормезах», изредка в лучшем случае допуская экспериментальные полеты на воздушных шарах. «Формально» подражая Толстому, бытовики-реалисты духовно необыкновенно далеки от неумоемого ниспровергателя, еретика, новатора («Мир жив только еретиками: еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой». — С. 407). Великий еретик, «духовный полюс эпохи» (даже больше) — вот кем был для Замятина Толстой, и в его словаре это

самые высокие и торжественные слова. Замятин преклонялся перед духовным авторитетом Толстого, что несколько не мешало ему считать с «формальной» точки зрения «Войну и мир», «Анну Каренину», вообще прозу XIX века старомодной, громоздкой, слишком замедленной, архаичной, невозможной в безумном и фантастическом XX веке. Вот почему, кстати, с такой свободой и легкостью Замятин переводил классические произведения русских и европейских писателей (в том числе: Пушкина, Гоголя, Толстого, Байрона, Шекспира) на современный «быстрый» язык кинематографических сценариев, мало заботясь о верной передаче духа и стиля шедевров. Здесь не было пренебрежительного отношения к классике. Но не было и намека на идолопоклонство.

Замятин-модернист осмысливал свой литературный путь как движение от символизма и орнаментально-сказовой прозы к «нереализму», — в сущности, к фантастическому, мифотворческому искусству новых неевклидовых координат. Полушутя, полусерьезно он говорил Ю. Анненкову, заодно испытывая и уточняя в диалоге с ним некоторые мотивы романа «Мы», об искусстве будущего: «Искусство только еще рождается, несмотря на существование Фидия и Праксителя, Леонардо да Винчи и Микеланджело, на Шекспира и на Достоевского, на Гете и на Пушкина. Искусство нашей эры — лишь предтеча, лишь слабое предисловие к искусству. Настоящее искусство придет в эру великого отдыха, когда природа будет окончательно побеждена человеком».²

Ирония тут, конечно, присутствует: окончательная победа человека над природой очень напоминает веру Строителя (финал антиутопии) в абсолютную победу разума. Но далеко не все сводится к иронии. Писатель действительно полагал, что за великими научными и техническими преобразованиями последует расцвет искусства, точнее, рождение нового искусства. Как-то линии, координаты, точки нарождающегося искусства Замятин пытался нащупать как художник и как теоретик. В своих лекциях о технике прозы он особенно охотно и подробно анализирует собственные произведения, делясь, так сказать, профессиональными секретами. И одновременно — это пролегомены к искусству будущего, попытка определить его контуры и векторы.

Не следует, однако, спешить с зачислением Замятина в наивные мечтатели, утешавшегося в голодном, холодном, опустевшем Петрограде пасторально-утопическими картинами будущего общества всеобщего благоденствия, в котором гармонично расцветут все науки и искусства. Автора «Пещеры», «Мамая», романа «Мы», саркастических сказок отличало как раз необыкновенно острое и ироничное видение мира (настоящего и будущего). И он был не просто пронизательным наблюдателем, но — в самом точном и глубоком смысле — провидцем и проро-

ком, раньше других разглядевшим великий обман, объявленный пропагандой победоносной освободительной революцией. Вне всякого сомнения, антибольшевистская направленность публицистики Замятина 1918—1921 годов — небольшой промежуток времени, когда еще возможно было открыто выражать свои мнения. Но в статьях и эссе писателя не было фанатичной ненависти и односторонней тенденциозности. Он различал большевизм правящий (окостеневший, догматический, государственный) и большевизм оппозиционный, черноземный, бунтующий, еретический.³

Различал Замятин также настоящее, вольное, свободное «скифство» и лжескифство Р. В. Иванова-Разумника и Блока (равно и его поэму «Скифы»). В статье «Скиф ли?» он эмоционально обвинял Иванова-Разумника в измене «скифским» идеалам. Ему дорого было именно вольное, романтико-еретическое скифство: «Скиф — вечный кочевник: ныне он здесь, завтра — там. Прикрепленность к месту ему нестерпима. И если в дикой своей скачке он набредет случайно на обнесенный тыном город(ок), он свернет в сторону. Самый запах жилья, оседлости, щей нестерпим скифу: он жив только в вечной скачке, только в вольной степи».⁴ Замятин с энтузиазмом приветствовал первый сборник «Скифов» (эпиграф к статье взят из предисловия к нему) и отдал во второй свою повесть «Островитяне», о чем, должно быть, пожалел, так как очень многое в статьях и стихах, помещенных там, его возмутило. Более всего Замятин вознегодовал на статью Иванова-Разумника «Две России» за выпады (невольные прозвучавшие как верноподданнический донос) против поэтичнейшего и скорбного «Слова о гибели Русской Земли» Алексея Ремизова: «Член революционного трибунала Иванов-Разумник читает в сердце подсудимого Ремизова: „Когда плачет Ремизов, что багряница царская упала с плеч ее, то мы видим: о багрянице не только родины, но и царя скорбит он”».⁵

С горечью увидел Замятин перерождение диких и гордых скифов в покорных слуг нового большевистского мещанства, добровольную капитуляцию вольных кочевников русского слова: «Остричь все мысли под полевой номер; одеть всех в установленный образец униформу; обратить еретические земли в свою веру артиллерийским огнем. Так османлисы обращали гяуров в истинную веру; так тевтонские рыцари мечом и огнем временным спасали язычников от огня вечного; так у нас, на Руси, лечили от заблуждений раскольников, молокан, социалистов. И не точно ли так же теперь? Константин Победоносцев умер — да здравствует Константин Победоносцев!

Но это — не скифский клич: их клич — вечное „долой”! И если скиф оказался в стане победоносцев, в упряжке триумфальной колесницы, то это не он, — не скиф, и нет у него права носить это вольное имя».⁶

Замятину горько видеть в стане победоносцев «одописца» Николая Клюева, символиста Андрея Белого и автора статьи «Две России» Иванова-Разумника, остригшегося старательнее всех других скифов. Сам он стрижке и добровольному переходу в стан новых «победоносцев» предпочитает тюремное заключение: «Удел подлинного скифа — тернии побежденных; его исповедание — еретичество; судьба его — судьба Агасфера; работа его не для ближнего, но для дальнего. А эта работа во все времена, по законам всех монархий и республик, включительно до советской, оплачивается только казенной квартирой в тюрьме».⁷

Только одно, «пушкинское», место в статье Иванова-Разумника понравилось Замятину. И он тут же виртуозно использует пушкинский, «такой сегодняшний образ», обличая новых «победоносцев»: «Хорошо быть глубоким знатоком русской литературы, как Иванов-Разумник; не всякому удастся почерпнуть из классических кладезей такой сегодняшний образ, как дура Екимовна из „Арапа Петра Великого“. Из всей лавины западной культуры, хлынувшей на Русь через прорубленное в Европу окно, дура Екимовна усвоила только: мусье — мамзель — ассамблея — пардон. Неудержимо, невольно, как железо к Магнит-Горе притягивается этот образ к победоносцам нашим. Ведь это они из французских революций, из Герцена, из Маркса — только и зазубрили: ассамблея и пардон — с нижегородским акцентом, и оттого так много водевильного в деяниях их и в письменных памятниках, оставленных ими в наследство любопытным потомкам».⁸

Статья Блока «Интеллигенция и революция» и его поэма «Скифы» — главный объект полемики Замятина в эссе «Домашние и дикие». Всю мощь своей острой, разящей иронии Замятин обрушил на «диких» мечтателей, переродившихся в «домашних», покорившихся, приспособившихся к новой реальности. Особенно гнетущее впечатление на него произвела эволюция певца Прекрасной Дамы и Незнакомки: «Поэт приземлился. Поэт хочет жить, а не мечтать. И его дар, немножко видоизмененный и практически приспособленный, становится уже небременем неудобноносимым, как раньше, а полезным и приятным. Это — явление закономерное и глубоко жизненное. Это — поэтический фагоцитоз: верой и фантазией, как и тельцами фагоцитов, облекается инородное, сомнительной чистоты тело — и поэт прекрасно с ним уживается. Блок сумел фагоцитировать своих „двенадцать“ с бубновым тузом на спине; сумел принять и воспеть рабовладельческие способности правителей наших: „ломать коням тяжелые крестцы и усмирять рабынь строптивых“; сумел обмечтать и плевки на могилу Толстого: эти плевки „Божьи“ (статья Блока в „Наш. пути“).

Нет, что бы ни говорили злые языки, талант Блока вырос: какую огнепальную фантазию надо иметь, чтобы восторгаться

оркестром с фальшивящей скрипкой, усмирением строптивых рабынь и плевками на могилу Толстого».⁹

Естественно, упомянет Замятин Блока и его «Скифов» в своем манифесте (*profession de foi* вечного еретика и скифа) «Скифы ли?»: «Удел подлинного скифа трудно понять. И потому слабые — закрывают глаза и плывут по течению. И таких „тьмы, и тьмы, и тьмы“, как возглашает Блок в стихотворении „Скифы“ („Знамя труда“, № 137). Но скифы ли это? Нет, не скифы. Скифы подлинные, революционеры и вольники подлинные — будут при всяком строе, ибо у них — „дело... в вечной революционности — для любого строя, для любого внешнего порядка“ (из предисловия к „Скифам“, 1). Да: для *любого* строя. Но таких никогда не будут „тьмы“». Божественное проклятие скифа подлинного — „быть пришельцем в своей, а не чужой земле“ (из „Слова о погибели Русской Земли“) <...> Нет: их немного. И никогда не могут быть „тьмы, и тьмы, и тьмы“. А если их тьмы, то это не упрямые и вольные скифы: вольные скифы — не преклонятся ни перед чем, вольные скифы — не побегут за победоносцами, за грубой силой, за „Городничим и Хлестаковым под охраной Держиморды“, какого бы цвета ни были кокарды Городничих».

Мельком вспомнит «окрасногазетившегося Блока» Замятин в статье «Презентисты» (о переродившихся футуристах), а политический фельетон «О лакеях» завершит риторическим вопросом: «Все та же самая, воспетая Блоком, зубодробительная красота — „усмирения рабынь строптивых“?».¹⁰

Таков Блок в статьях, эссе, фельетонах Замятина 1918 года. В том же году Замятин встретился с Блоком, позднее и сблизился, что, естественно, сильно сказалось на его отношении к некогда любимому, а потом опостылевшему и «приземлившемуся» поэту. «До этой встречи, давно — я любил его. До этой встречи, недавно — я не любил его: он изменил, казалось, Прекрасной Даме, Дульцинее, он нашел ее в земной Альдонсе, поставил точку. И после этой встречи я понял: изменил на минуту — только этот в кепке; другой — настоящий — верен, и его нельзя не любить» (С. 212). Отношение Замятина к «минуте», не изменившись в основе, углубилось и уточнилось. То, что раньше представлялось обмещаниванием, конъюнктурным приземлением, теперь осмысляется как трагическое заблуждение — и в поэме «Двенадцать» Замятин видит не измену и большевистскую агитку, а надрыв, акт саможжения: «„Двенадцатью“ — Блок смертельно ранил себя» (С. 452). И в знаменитой статье «Я боюсь» Замятин, отделяя Блока от «юрких» литераторов, пишет не о «минуте», а о зловещем, слишком затянувшимся молчании поэта: «А неюркие молчат. Два года тому назад пробило „Двенадцать“ Блока — и с последним, двенадцатым, ударом Блок замолчал. Еле замеченные — давно уже —

промчались по темным, бестрамвайным улицам „Скифы”» (С. 410).

Но это уже 1921 год, последний виток страшного путешествия «в предсмертные секунды-годы» («Три года... мы все вместе были заперты в стальном снаряде — и во тьме, в тесноте, со свистом неслись неизвестно куда») (С. 312), после откровенных разговоров наедине, «без стен». После пушкинской речи «О назначении поэта», с которой Блок выступил трижды (11 февраля в Доме литераторов; 13 февраля — там же, 16 февраля в Петроградском университете). Она была опубликована в «Вестнике литературы» (1921, № 3) и — посмертно, в конце года — в сборнике «Пушкин. Достоевский».

Пушкинские вечера 1921 года — явление чрезвычайное, а отчасти и символическое. Впрочем, еще до них, до смерти Блока, до расстрела Гумилева появилась статья-вызов Замятина «Я боюсь», закончившаяся мрачным пророчеством: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое» (С. 412).

Статья «Я боюсь» — одно из последних звеньев цикла политических статей, эссе, заметок, фельетонов 1918—1921 годов, создававшегося параллельно с работой над романом «Мы», с которым публицистика Замятина переплелась теснейшим образом — идеологически и стилистически. К тому времени, вероятно, роман уже был написан (в 1922 году он ходил в списках, порождая споры и письма-рецензии, в том числе А. Воронского). К величайшему сожалению, не сохранились (точнее, до сих пор еще не обнаружены) машинописные копии романа, не говоря уже о черновых и предварительных материалах. Бесследно пропали и рукописи, с которых роман переводился на английский, чешский, французский языки. Текстологическую историю создания романа пока фактически невозможно восстановить. Можно только предполагать, что текст романа претерпел какие-то изменения в 1921—1923 годах (и даже позднее), но нельзя определенно сказать, какие именно были изменения, в какой шли последовательности, когда именно появился тот или иной мотив и образ. Сказанное относится и к пушкинским мотивам романа, которые могли появиться и на самой ранней стадии работы и позднее, после пушкинских речей Блока и Ходасевича, вошедших в книгу «Пушкин. Достоевский», где были помещены и скорбные поэтические страницы «плача» Алексея Ремизова, высочайшим образом оцененного Замяти-

ным, коллегой автора «Взвихренной Руси» по литературному ремеслу и Обезьяньей палате.¹¹

Как бы то ни было, бесспорно, что пушкинские мотивы в романе «Мы» и апология свободного творчества в статье «Я боюсь» перекликаются с гимном пушкинской «тайной свободе» и предупреждением новым чиновникам-охранителям в речи Александра Блока. Ни в коей мере не было случайным и сопоставление двух смертей, точнее, двух убийств в письме Замятин к Корнею Чуковскому: «Вчера в половине одиннадцатого утра — умер Блок. Или вернее: убит — пещерной нашей, скотской жизнью. Потому что его еще можно — можно было спасти, если бы удалось вовремя увезти за границу. 7 августа 1921 года — такой же невероятный день, как тот — 1837 года, когда узнали — убит Пушкин».

Хотя Замятин прямо нигде не упоминает блоковской речи, он ее, несомненно, не только читал, но и слышал. В воспоминаниях Замятин остановился больше на летних встречах 1920 года (тогда они максимально сблизились, работая над текстом «Короля Лира») и последнем печальном апрельском триумфе Блока. Смерть Блока невольно возвращала к содержанию его пушкинской речи. Вл. Ходасевич писал в «Некрополе», что «в той обстановке и в устах Блока речь прозвучала не бестактностью, а 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».¹²

В день смерти поэта и на похоронах вспоминались как пророческие и исповедальные грустные слова Блока: «*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».¹³

Пушкинские литературные вечера 1921 года стали своего рода политической демонстрацией, в которой, безусловно, главную роль сыграл Александр Блок, восславивший свободу человеческого выбора, свободу «тайную» и «явную», связав эти священные понятия с «веселым» именем Пушкина. Как анафему старым и новым палачам русской культуры восприняли предостережение Блока «чиновникам»: «Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни. <...> 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».¹⁴

Смерть Блока с неизбежностью превратила его речь в завещание поэта, о чем проникновенно было сказано уже в редакционном предисловии к сборнику «Пушкин. Достоевский»: «Разно было всегда, и особенно в последние годы, отношение к Блоку, но то, что он сказал о Пушкине, и то, как он это сказал, — с какой-то особенной внешней отчетливостью, с какой-то убежденной твердостью, — захватило всех, отразилось в слушателях не сразу осознанным волнением, вызвало долгие рукоплескания и возбудило долгие разговоры. <...> Судьбе угодно, чтобы первая книга, выпускаемая Домом Литераторов, сочетала на своих начальных страницах имена двух русских поэтов, из которых каждый по-своему, но каждый бессмертно, отразил свой „жестокый век“, и которые оба так безжалостно рано отняты у России».¹⁵

Внимание слушателей положительно было поглощено речью Блока. Выступление Ходасевича (тем более другие речи) большого впечатления не произвело. Между тем речь Ходасевича — явление весьма значительное. Она своеобразно оттеняла слово Блока мужественно-трагическими интонациями. Речь Ходасевича почти лишена личных, исповедальных признаний. Преобладают широкие историко-культурные обобщения, подведение итогов, переходящие в прощание со старой русской культурой (в самом широком смысле слова). В сдержанной, суховатой манере Ходасевич говорил о конце европейского, петровского периода русской истории: «История наша сделала такой бросок, что между вчерашним и нынешним оказалась какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана. И все вокруг нас изменилось: не только политический строй и все общественные отношения, но и внешний порядок, ритм жизни, уклад, быт, стиль. Тот Петербург, по которому мы сегодня пойдем домой, — не Петербург недавнего прошлого. Мир, окружающий нас, стал иной. Происшедшие изменения глубоки и стойки. <...> Прежняя Россия, а тем самым Россия пушкинская, сразу и резко отодвинулась от нас на неизмеримо большее пространство, чем отодвинулась бы она за тот же период при эволюционном ходе событий. Петровский и Петербургский период русской истории кончился; что бы ни предстояло — старое не вернется. Возврат немыслим ни исторически, ни психологически».¹⁶

С такой хладнокровной ясностью, отчетливостью о конце двухсотлетнего периода русской истории тогда писал, пожалуй, только В. Ходасевич («Окаянные дни» Бунина, «Взвихренная Русь» Ремизова — эти яркие художественные документы эпохи с эсхатологическим акцентом несравненно более эмоциональны). Говорил же он не только о прошедшей жизни, но и о надвигающемся мраке, который надлежит встретить достойно, не поступившись вековыми идеалами и духовными ценностями: «Тот

приподнятый интерес к поэту, который многими ощущался в последние годы, возникал, может быть, из предчувствия, из настоятельной потребности: отчасти — разобраться в Пушкине, пока не поздно, пока не совсем утрачена связь с его временем, отчасти — страстным желанием еще раз ощутить его близость, потому что мы переживаем последние часы этой близости перед разлукой. И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке». ¹⁷

Замятин речей о Пушкине ни в 1921 году, ни позже не произносил, скромно полагая, что это не совсем его, Строителя, Математика и Модерниста, дело. Правда, он учил «Серапионовых братьев» искусству прозы, но искусству прозы новой, пост-символистской, автомобильно-аэропланной, фантастической, «не-эвклидовой»: «Наука и искусство — одинаковы в проектировании мира на какие-то координаты. Различные формы — только в различии координат. Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он — условность, абстракция, нереальность. И потому реализм — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не *realia*, а *realioga* — в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. <...> Основные признаки новой формы — быстрота движения (сюжета, фразы), сдвиг, кривизна (в символике и лексике) — не случайны: они следствие новых математических координат» (С. 451—452).

Пушкинская проза — это, с точки зрения Замятина, история, ранняя реалистическая форма, хотя в некоторых отношениях она ближе к тенденциям развития литературы XX века, чем романы Толстого — сжатостью, ясностью стиля («кларизм»), ритмическим рисунком: «Лучшие мастера прозы писали прозой ритмической, т. е. по существу теми же самыми стихами с меняющимся метром, с теми же самыми паузами: так писал Пушкин, Гоголь, Ремизов, А. Белый, Бодлер, Клодель». ¹⁸ В любопытнейший, необычный литературный ряд поместил в своих учебных лекциях Замятин Пушкина, которого, впрочем, там только один раз и вспомнил. Из всех «старых» прозаиков Замятин отдавал предпочтение Чехову, видя в нем ближайшего предшественника новой русской прозы: «От Чехова до современного нового реализма — прямая линия» (С. 333).

Тем не менее есть все основания утверждать, что и Замятин в первые послереволюционные годы пережил тот «приподнятый интерес» к Пушкину, о котором говорил Ходасевич. Закономерно и органично «присутствие» Пушкина среди других гениев

«допотопных времен» (Шекспир, Достоевский, Кант, Скрябин) в отрегулированном, стерильно-математическом Едином Государстве (стеклянном рае «идеальной несвободы») с непреходящими шторами, стенами и оснащенной современной техникой слежки тайной полицией (Хранители).

В Древнем Доме, в самой «любимой» и «нелепой» квартире I-330, главной бунтовщицы и искусительницы романа Замятина, Строитель с недоумением обнаруживает статую поэта: «С полочки на стене прямо в лицо мне чуть приметно улыбалась курносая асимметрическая физиономия какого-то из древних поэтов (кажется, Пушкина). Отчего я сижу вот — и покорно выношу эту улыбку, и зачем все это: зачем я здесь, отчего это нелепое состояние?» (С. 221).

Внутренний монолог счастливого номера, принадлежащего к элите Единого Государства, отражает его растерянность перед странной, угрожающей его счастью и миропониманию («Мы — счастливейшее среднее арифметическое...», «Красиво только разумное и полезное: машины, сапоги, формулы, пища и проч.») улыбкой. Монолог перетекает в двусмысленный диалог, в котором рассуждает и вопрошает, очевидно, дразня, испытывая и провоцируя гостя, героиня, а Строитель предельно красноречив и туп: «Она подошла к статуе курносого поэта и, завесив шторой дикий огонь глаз — там, внутри, за своими окнами, — сказала, на этот раз, кажется, совершенно серьезно (может быть, чтобы смягчить меня) — сказала очень разумную вещь:

— Не находите ли вы удивительным, что когда-то люди терпели вот таких вот? И не только терпели — поклонялись им. Какой рабский дух! Не правда ли?

— Ясно... То есть я хотел... (Это проклятое „ясно“!)

— Ну да, я понимаю. Но ведь, в сущности, это были владыки сильнее их коронованных. Отчего они не изолировали, не истребили их? У нас...

— Да, у нас... — начал я. И вдруг она рассмеялась. Я просто вот видел глазами этот смех: звонкую, крутую, гибко-упругую, как хлыст, кривую этого смеха» (С. 221).

Пушкин — легендарный властитель дум и сердец «диких» людей прежнего, давным-давно разрушившегося мира. Поклоняясь ему, далекие предки тем самым утверждали свою свободу, свою личность (и это не «рабский дух», а глубокое и тонкое чувство красоты, поэзии, искусства). То было всеобщее и свободное признание великого индивидуального и, разумеется, «еретического» творчества, иррационального, необстриженного, «скифского» искусства, запрещенного, преследуемого в тоталитарном «рае». Строитель (номер D-503) знает только искусство организованное, предельно рационализированное и регламентированное, где «я» художника без остатка растворено в «мы», является частью общей коллективной деятельности Ин-

ститута Государственных Поэтов и Писателей на благо, естественно, Единого Государства: «Теперь поэзия — уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия — государственная служба, поэзия — полезность. <...> Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; они с нами в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода; их лира — утренний шорох электрических зубных щеток и грозный треск искр в Машине Благодетеля, и величественное эхо гимна Единому Государству, и интимный звон хрустально-сияющей ночной вазы, и волнующий треск падающих штор, и веселые голоса новейшей поваренной книги, и еле слышный шепот уличных мембран» (С. 51).

Нетипичным членом Института Государственных Писателей является брызжащий слюной и иронией поэт R-13. Простодушный Строитель иронии не воспринимает, либо слабо чувствуя какое-то отклонение от нормы, несоответствие правильных мыслей и неблагообразного внешнего облика: «Такая у него нелепая, асимметричная внешность и такой правильно мыслящий ум» (С. 47). Но внешность оказалась и на этот раз в романе необманчивой. Более того, очень характерна портретная приближенность R-13 к Пушкину. В его облике подчеркнута, курсивом выделено асимметрическое и «арапское»: «толстые, негрские губы», «нелепая, асимметричная внешность», «белые, негрские зубы». R-13 ведет двойную жизнь. Он заговорщик, «враг счастья», многими нитями связанный с I-330. Он гибнет во время смуты, и вместе с ним уходят из романа всемогущая сила смеха («смех — самое страшное оружие: смехом можно убить все — даже убийство». — С. 140) и все «арапское», «нелепое», «асимметричное», восходящее к Пушкину и «тайной свободе»: «Я узнал толстые, негрские и как будто даже сейчас еще брызжащие смехом, зубы».

I-330, R-13, голые и лохматые люди, живущие за стеной и взрывающие ее, — это мир, составляющий антитезу стеклянному раю (и угрожающий ему: «что если все это только начало, только первый метеорит из целого ряда грохочущих горячих камней, высыпанных бесконечностью на наш стеклянный рай?» — С. 89), мир «незакономерностей, неизвестных иксов», диких снов и фантазий, страданий, ревности, мир еретический и индивидуалистический, где у каждого человека (а не «нумера») есть дом, мать, семья, «неизлечимая душа». Мир, в котором вечно загадочно улыбается курносый поэт. Эта улыбка благословляет «падение» Строителя, сожженного диким огнем глаз (отодвинулись шторы и рухнули стены). Улыбка поэта сопровождает и решающий разговор Строителя с I о революции: «Вот мой разговор с I — там, вчера, в Древнем Доме, среди заглушающего логический ход мыслей пестрого шума — красные, зеленые, бронзово-желтые, белые, оранжевые цвета...

И все время — под застывшей на мраморе улыбкой курносого древнего поэта» (С. 117).

Эпизод романа трагичен и даже пессимистичен. Жутковат: улыбающийся (теперь всегда улыбающийся) прооперированный Строитель с удаленной «душой» остается с фактами и только с фактами, что несколько (отдаленно) напоминает известную декларацию Ивана Карамазова: «Я хочу оставаться при факте. Я давно решил не понимать. Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же изменю факту, а я решил оставаться при факте...».¹⁹ Различия, разумеется, между бунтующим Иваном Карамазовым и сломленным, стерилизованным Строителем не просто большие, но колоссальные. Декларация Ивана так и остается чистой декларацией: он не может остаться при факте. Каждый факт получает в исповеди Ивана страстное, надрывное и очень глубокое (бездонное) освещение и истолкование. В Строителе все эмоции и фантазии потушены. Остался неизменным только «почерк», но не стиль. «Запись 40-я и последняя» — сухой протокол, лишь внешне напоминающий авантюрный роман-дневник. «Вылечившийся» герой холодно, свысока и со стороны взирает на свои прежние страдания и безумные метания: «Никакого бреда, никаких нелепых метафор, никаких чувств: только факты. Потому что я здоров, я совершенно, абсолютно здоров. Я улыбаюсь — я не могу не улыбаться: из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко, пусто. Точнее: не пусто, но нет ничего постороннего, мешающего улыбаться (улыбка — есть нормальное состояние нормального человека. — С. 153—154)». D-503 улыбается, холодно уверенный в непременной победе «разума». Механическая улыбка автомата, полого существа, ничего общего не имеющая с улыбкой того губастого, негристого, курчавого древнего поэта. Поэзия скончательно покидает стерильную «разумную» планету, населенную «счастливыми», неизменно улыбающимися людьми, признающими только «факты».

Знаменательно, что мотивом человеческого счастья-здоровья завершает Замятин и сценарий кинофильма «Пиковая дама» «на основе повести А. Пушкина». Именно «на основе» как повести Пушкина, так и либретто одноименной оперы. К этим «основам» Замятин немало добавил и своего, создав сценарий по голливудскому трафарету (Германн в сценарии похож на Сен-Жермена: играет их, естественно, один актер. Фигурируют в сценарии судебный следователь, агент следователя, ростовщик-армянин, цыганка и т. д. и т. п.). Самое значительное и интересное место в сценарии как раз финал: блестящая фантазия в духе и стиле создателя романа «Мы», рассказов «Мамай», «Пещера». Вот этот финал: «Заключительная сцена в доме сумасшедших. Уже лето. Пение молитв (топот, пляски), военная команда, хохот — все сливается в дикую симфонию. Внезапно она обрывается и наступает благоговейная тишина: в палату

вошел Германи. Перед ним падают ниц, целуют его руки. Одни считают его величайшим богачом, другие — Наполеоном, третьи — святым. Он как должное принимает все знаки поклонения. Он царствует здесь: он обладает, наконец, властью над людьми, он счастлив.

⟨Германи в больничном халате, он наголо обрит.⟩ ⟨Германи вызывают на свидание с Лизой, принесшей ему пищу и цветы.⟩ Он не узнает Лизу, он с царственной любезностью благодарит ее за подношение и приказывает сопровождающему его больничному служителю выдать „этой девушке” тысячу золотых. Лиза пытается пробудить в нем сознание — и, кажется, какие-то образы прошлого мелькают в его мозгу: доносящиеся из палаты сумасшедших звуки становятся еле слышными; ⟨все явственнее⟩ звучат обрывки бальной музыки, „ресторанный” оркестр, церковное пение, звон золота. ⟨Все это заглушается внезапно поднявшимся радостным криком сумасшедших.⟩ Набравшая на лицо Германи тень исчезает. Кивнув Лизе, он удаляется: его ждут. Врач утешает Лизу, еле сдерживающую слезы: господин Германи — чувствует себя вполне счастливым. И он, доктор, иногда задает самому себе вопрос: следует ли лечить людей от счастья?»

Вопрос, который доктор «иногда» задает себе, связывает сценарий по мотивам повести Пушкина с антиутопией «Мы», с ироническими и скорбными парадоксами великого романа, с инфернальной этикой Благодетеля, талантливого ученика Великого инквизитора Достоевского, так поучавшего Строителя: «Я спрашиваю: о чем люди — с самых пеленок — молились, мечтали, мучались? О том, чтобы кто-нибудь раз навсегда сказал им, что такое счастье, — и потом приковал их к этому счастью на цепь... Что же другое мы теперь делаем, как не это? Древняя мечта о рае... Вспомните: в раю уже не знают желаний, не знают жалости, не знают любви, там — блаженные, с оперированной фантазией (только потому и блаженные) — ангелы, рабы Божьи...» (С. 143).

Вот к этому-то «счастью» в раю и приходят — каждый своим торным путем — Строитель Единого Государства и Германи. В романе Пушкин — символ старинной еретико-гуманистической культуры, обломок древнего мира в химическом раю Благодетеля и Хранителей, свидетель болезни и выздоровления Строителя. Сценарий на пушкинской основе вдруг и резко завершается на ноте, заимствованной из романа-антиутопии, сообщающей ему острозлободневный смысл и ироническую тональность, которой, по мнению Замятина, так не хватало — в отличие от европейской — русской литературе: «Патент на кнут не без основания историей записан на имя России, но только на кнут из ремней: ирония, сатира в русскую литературу привезена с Запада», «Это — оружие европейца, у нас его знают немногие: это — шпага, а у нас — дубинка, кнут» (С. 325,

430—431).²⁰ Таким образом, пушкинское, преломленное через художественную диалектику Достоевского, неременным и законным элементом вошло в творчество модерниста и постсимволиста Евгения Замятина, в его прозу новых координат.

В иной, традиционной, почвенно-ностальгической интонации звучат пушкинские мотивы в набросках к роману «Дубы» («Колонны») о переломном периоде русской истории. Задуман был роман как широкое полотно русской жизни: революция, первая мировая и гражданская войны, «уездное», деревня эпохи великих потрясений, и Петербург, обезлюдевший, погрузившийся в черную тьму, — «взвихренная Русь», корабль, сорванный ураганом с якоря и куда-то несущийся в крошечной мгле. В фокусе будущего романа — последняя глава хроники старинного княжеского рода («Может быть, весь роман „Дубы” и начать: „У князей в гербе — дуб и медведь”»).²¹ Глава рода — чудаковатый и добрейший князь Тугарин, в облике которого есть нечто пушкинское: «Князь Андрей Порфирьевич. Курчавые, пушкинские — арапские — волосы; теперь — серебряные. Мягкий — кое-как — нос. И весь князь — мягкий. Ребячий смех — выкатывается из углов глаз и губ. Застенчивый в 70 лет».²² Князь — неотъемлемая частица старинного русского края, с природой которого он слился душой. «Революционные» изменения князь воспринимает как конец истории, начало Апокалипсиса: «Деревья князь любил как живых. Сосны стояли слишком близко у дороги — телегами задевали их, царапали: вывел дорогу в сторону. И вот в белые, тихие ноябрьские дни — стук топора издали: крестьяне начали рубить вековые дубы и сосны. Андрей Порфирьевич, весь сморщившись и теребя голову, прибежал:

— Соня, разбой! Надо кого-то звать... надо что-нибудь...

— Оставь, папа, все равно не поможешь. Только себе плохо делаешь.

— Да, верно...

И заперся у себя в кабинете: там топоров было не слышно. И больше уже не ходил гулять.

Осень. Янтарь берез; нежно-розовые листья кленов; серебряная осина; молочно-белые стволы; синий хрусталь неба».²³

Деревья вырубает — и не для чего больше жить князю, умирающему в «белые, тихие ноябрьские дни» и похороненному рядом с любимыми деревьями: «Дубы. Дуб — направо от входа, и под дубом зеленый, в цветах холмик, без креста даже. Княгиня:

— Князь очень дубы любил. У нас в гербе — дуб и медведь».²⁴

Стук топоров — отходная старой России. Поминальный звон по дворянским гнездам: тургеневским, толстовским, пушкинским... Родовое поместье Тугариных, кстати, расположено недалеко от пушкинских мест, где тоже рубят: «В Пушкинском. Три-

горские срубили дуб из Лукоморья и продали за два с полтиной».²⁵

В 30-е годы Замятин приступил к работе над статьей «Пушкин» — видимо, в канун столетия со дня смерти поэта. Замысел статьи, возможно, возник под впечатлением «поворота» к Пушкину оставшихся в России друзей Замятина (статьи А. Ахматовой, пьеса М. Булгакова). Наибольший интерес в сохранившемся конспекте статьи представляют размышления Замятина о трагической судьбе русских поэтов, старых и новых, — Пушкина, Лермонтова, Маяковского, Есенина, Гумилева. Любопытно, что Замятин готов был поставить в заслугу советскому правительству пропаганду и издание Пушкина и работ пушкинистов, хотя бы отчасти искупающих поощрение антирелигиозных виршей Демьяна Бедного и творений придворных одописцев...²⁶

К сожалению, далее развернутого плана-конспекта работа над статьей не продвинулась: может быть, помешала смерть Замятина.²⁷

Примечания

¹ Замятин Е. Соч. М., 1988. С. 452. — Далее при ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

² Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 246.

³ Большевиком победивший, большевики правящие ничего, кроме иронии и отвращения, у Замятина не вызывали. Иное отношение к «большевизму» в интерпретации А. Блока: «Большевизма и революции — нет ни в Москве, ни в Петербурге. Большевиком настоящий, русский набожный — где-то в глубь России, может быть, в деревне» (слова поэта, запомнившиеся Замятину), «земляной большевиком, в котором Блок видел всю суть истории последних наших лет» (С. 319, 438). Этот блоковский большевиком отчасти, видимо, напоминал его собственный стихийный времен первой русской революции. И не только: «скифство» Замятина отчасти подобно блоковскому стихийному большевиком. Одиноким «скифом» оставался Замятин и в эмиграции. Для многих он там был чужеродным элементом. Так, Зинаида Гиппиус недоброжелательно пишет в своем дневнике (апрель 1934 г.) о нем: «Полусоветский, полуэмигрант, бывший друг Горького» (Zinaida Hippius. *Intellect and ideas in action. Selected Correspondance of Zinaida Hippius.* Wilhelm Fink Verlag. München, 1972. P. 511).

⁴ Мысль. 1918. Сб. 1. С. 285—293.

⁵ Там же. — И еще: «Для революционного трибунала — главное, что Ремизов не пал ниц перед победоносцами и смеет видеть в них (в них!) мешанство. Всеми своими десятью томами Ремизов хлестал мешанство старой Руси, но он не должен сместь хлестать мешанство новой. Пусть у Ремизова — глаза, как у Гоголя: он всегда зорок на черное. Какое до этого дело революционному трибуналу? У революционного трибунала — приговор предрешен, и могло ли быть иначе?».

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Дело народа. 1918. 4 мая.

¹⁰ Там же. 15 мая.

¹¹ «Ремизовское „Слово“ — силы очень большой. Но не в обычном ремизовском мастерстве сила этой вещи, а в потрясающей ее искренности. Другими вещами Ремизова любуешься со стороны, сбоку, с каких-то мостков: далеко внизу, под мостками, ворочаются прекрасные, неуклюжие колеса мельницы, гудит и сверкает радугой вода. А „Словом“ со стороны любоваться нельзя: оно втягивает с руками и ногами, крутит, и до последней страницы доходишь смятый, измолотый» («Скифы ли?»).

¹² Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 326.

¹³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. Л., 1962. С. 167. — Ср. со словами Блока, запомнившимися Замятину: «Дышать нечем. Душно. Болен, может быть» (С. 318).

¹⁴ Блок А. Собр. соч. Т. 6. С. 167.

¹⁵ Пушкин. Достоевский: Сб. статей. Пг., 1921. С. 4 — Смерть Блока органически завершает биографию классической эпохи русской культуры. Замятин писал по поводу коллекции картин Ю. Анненкова: «Последняя страница в этой биографии — Блок в гробу. И иначе, как последним, нельзя было выставить беспощадный лист: потому что это не портрет мертвого Блока, а портрет смерти вообще — его, ее, вашей смерти, и после этого пахнущего тленом лица нельзя уже смотреть ни на одно живое лицо» (С. 420).

¹⁶ Ходасевич В. Колеблемый треножник. С. 202—203.

¹⁷ Там же. С. 205.

¹⁸ Замятин Е. Техника художественной прозы // Лит. учеба. 1988. № 6. С. 99.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 222.

²⁰ Особенно восхищался Замятин иронией в произведении обожаемого им Анатоля Франса, слова которого он процитировал в некрологе: «Ирония, которую я призываю, не жестока, она не смеется ни над любовью, ни над красотой; она учит нас смеяться над злыми и глупыми, которых без нее мы имели бы слабость ненавидеть» (С. 394).

²¹ Замятин Е. Дубы. Наброски к роману // Новый журнал. 1993. № 2. С. 35.

²² Там же. С. 14.

²³ Там же. С. 36.

²⁴ Там же. С. 35.

²⁵ Там же. С. 29. — Замятин отдал дань, подобно другим современникам (Д. Хармс, Н. Эрдман, В. Маяковский, В. Вересаев), и комической пушкиниане (анекдоты, абсурдные лжемуары, гротескно-нелепые гимназические сочинения). Одно из таких «сочинений» о Евгении Онегине он собирался ввести в текст романа «Дубы»: «Онегин был сын разорительного помещика. Когда он вернулся в свой уголок, он нашел своего дядю на столе. Но очаровался деревней и остался там жить. Скоро деревня ему надоела, и он очаровался Татьяной. Татьяна была помещица. Она была крестьян, носила корсет и читала романы. Ходила по бедным и страдала тоску. Она велела ейной няньке написать ему письмо и послать с ейным внуком Онегину. Онегин ответил ей грубо. Тогда за нее заступился Ленский. Ленский во всем был наперекор Онегину, каждый день дрался с ним. Тогда Онегин пулынул в него из револьвера и убил его напролом. Татьяна вышла замуж за своего друга детства, старого генерала. Она была на примете у двора и каждый день объявлялась на балах. Ейный муж был калека. Онегин увидел его, и раз ворвался к ней на квартиру, и выразил ей свои чувства. Она ему сказала, что она теперича замужем и будет ему верна. Так окончилось признание Онегина» (Там же. С. 39).

²⁶ Возможно, Замятин полемизировал с мнением В. Ходасевича, все видевшего в гораздо более мрачном свете, в том числе и перспективы «пушкинизма». Ходасевич писал в статье 1932 года «О пушкинизме», что в советской России не только нельзя «о Пушкине говорить по существу, изнутри», но уже и «комментарию, последнему прибежищу пушкинизма, приходит конец. Он будет ликвидирован не сегодня, так завтра, и в его лице

будет ликвидирован или почти ликвидирован пушкинизм в целом. Для советского пушкинизма настанут времена, когда, как всему живому в России, ему придется уйти в подполье. Это будет вполне естественно, ибо большевикам не нужен и вреден не только пушкинизм, но и прежде всего — Пушкин» (Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. С. 200).

²⁷ Текст печатается по машинописной копии, хранящейся в Бахметьевском фонде отдела рукописей и редкой книги библиотеки Колумбийского университета. Текст был подготовлен А. Тюриным для пятого (заключительного) тома собрания сочинений Замятина. Для данной публикации сверен по машинописной копии.

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

ПУШКИН

Пушкин — Петр Великий русской литературы.

Пушкин — «окно в Европу». До него Жуковский, но...

Влияние на Пушкина Байрона, Беранже, Шенье, Вольтера. Переводчик его — Мериме. Статьи Ахматовой.

Пушкин и няня: народность Пушкина. Впервые — нисхождение литературы, поэзии — «языка богов» — до языка людей и людей от народа. Сказки. Проза — теперь это называли бы кларизм.

Демократизм Пушкина.

Пушкин и декабристы (разговор с Николаем I). Под вечным надзором полиции, цензуры: первый из многих...

Вновь пайдснное свидетельство о словах Николая I о жене Пушкина.

Трагическая судьба русских крупных поэтов: Пушкина, Лермонтова, Маяковского, Есенина, Гумилева.

Предсказание Пушкина о самом себе.

Пушкинизм в СССР. Правительству надо поставить в заслугу — это искупает то, что оно же приучало и приучает к дурному вкусу — вирши Демьяна Бедного, стихи, посвященные Сталину. Каждая 5-я книга в библиотеках — Пушкин.

Высылка из Петербурга — в это время Пушкину 20 лет. (Причем Пушкин дал слово Карамзину «не писать против правительства два года»). 1-й этап — Екатеринослав. Затем — тогдашний романтический Кавказ, где шло покорение горцев. Крым. Бессарабия — Кишинев (1820). (В эти годы — учился Пушкин английскому языку и начал читать в подлиннике Байрона. Родство: у обоих — противоположение государственной тирании свободе независимой, гордой личности. У Байрона — увлечение карбонариями, у Пушкина — декабристами.)

Те самые места, где тосковал некогда Овидий, изгнанный Августом, а потом Тиберием.

В 1821 году — восстание в Греции против Турции под пред-

водительством Ипсиланти. Пушкин мечтал бежать и присоединиться к повстанцам. Но восстание быстро провалилось.

В 1823 году — Одесса, опять под тайным наблюдением полицейских агентов по доносу графа Воронцова. В середине 1824 года Нессельроде извещает Воронцова, что «Пушкин будет удален из Одессы, исключен из списков чиновников за дурное поведение и выслан в имение родителей Михайловское под надзор местного начальства...».

Влияние Пушкина и его популярность: «Никто из писателей русских не переворачивал так каменными сердцами нашими, как ты» (Из письма Дельвига).

С 1824 года — в ссылке в Михайловском. Мысль — бежать за границу, но друзья удержали.

В 1825 году в январе — в гостях у него Пущин. Зашел разговор о тайном обществе. Пущин начинает не договаривать и т. д. Пушкин: «Может быть, ты и прав, что мне не доверяешь. Верно, я этого доверия не стою — по многим моим глупостям...» Знакомство было с Вяземским, Рылевым, Бестужевым, Пестелем.

«Вечером слушал сказки и тем вознаграждал недостатки проклятого своего воспитания». «Что за прелесть эти сказки. Кажется — это поэма!»

Весна и лето 1825 года — Пушкин ищет общения с народом, в русской рубашке с палкой бродил по окрестностям, беседовал с мужиками, по вечерам водил хороводы, толкался по ярмаркам, базарам, среди нищих в Святогорском монастыре... Песни слепцов, сказки Арины Родионовны, записи былин о Стеньке Разине... Два года жизни в деревне имели огромное значение...

«Борис Годунов» с его темой цареубийства — намек на судьбу Александра I, взошедшего на престол после убийства Павла. Трагедию было предложено Царем переделать, с нужным очищением, в повесть или роман. (Пропуск в рукописи) Вальтера Скотта: трагедия была запрещена.

Чуть не накануне восстания декабристов Пушкин решил поехать в Петербург, только случайность удержала его. В Михайловском Пушкин узнал о смерти Александра I, о восстании...

Пушкин: «Каков бы ни был мой образ мыслей политический и религиозный — я храню его про себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости» (Письмо к Жуковскому).

«Бунт и революция мне никогда не нравились, но я был в связи почти со всеми и в переписке с многими из заговорщиков» (Письмо к Вяземскому).

Казнь декабристов. Тревожные дни в Михайловском. И вот — ночью «фельдъегерь» — вызов в Москву, к царю Николаю I.

Разговор. Покойный император выслал Пушкина за «воль-

нодумство», но он, Николай Павлович, освободит его от высылки, если он даст слово не писать ничего против правительства. Пушкин ответил, что он уже давно этим не занимается — и у него одно только желание — быть полезным отечеству. Царь: он готов верить Пушкину, но в бумагах заговорщиков имелись списки его стихов, а иные из мятежников прямо заявили, что их образ мыслей сложился под влиянием Пушкина. А как он относится к бунтовщикам? Пушкин должен был сознаться, что он многих из этих людей уважал, а иных даже любил. Царь: если Пушкин любил заговорщиков, то как поступил бы он, если бы был в Петербурге 14 декабря? «Непременно, государь, был бы среди мятежников, и слава Богу, что меня не было тогда в столице!»

Царь, похвалив Пушкина за откровенность, выражает надежду, что «мы больше ссориться не будем». «Что теперь Пушкин издает?» «Почти ничего, цензура очень строга». «Зачем он пишет такое, чего не пропускает цензура?» «Цензура крайне не рассудительна». «Ну, так он, государь, сам будет его цензором...». Он взял Пушкина за плечо и вывел его в соседнюю залу, где толпились придворные: «Теперь он мой...»

А «наблюдение» за Пушкиным продолжается: о «поведении» поэта, о его разговорах жандармы доносят тайной полиции — начальнику ее Бенкендорфу. В 1827 году вновь дознание о распространении в рукописном виде запрещенных цензурой стихов Пушкина «А. Шенье».

Пушкин отправляет экземпляр своего «Послания к узникам» с одной из жен декабристов.

Из письма Пушкина к Бенкендорфу: «С огорчением вижу, что всякий шаг мой вызывает подозрение и недоброжелательность, несмотря на 4 года поведения безупречного, я не смог приобрести доверия власти...» (1830).

В 1827 году Пушкина вызывают к московскому полицмейстеру и допрашивают об «А. Шенье».

В 1829 году Пушкин едет на Кавказ — Бенкендорф извещает кавказские власти о том, чтобы следили за Пушкиным. Он едет в действующую армию — Паскевич предупреждает военного губернатора о прибытии опасного поэта и необходимого надзора за ним.

Перлюстрация его писем к жене, и он получает выговор за свои мысли, высказанные в одном таком письме.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Публикация В. А. Туниманова

НОВЫЕ ФАКТЫ ИЗ БИОГРАФИИ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА

(По архивным материалам)

Евгений Иванович Замятин был не только выдающимся русским писателем, но и высококвалифицированным, талантливым морским инженером, ученым и преподавателем. Он получил образование в одном из лучших технических учебных заведений России — Первом Политехническом институте имени Петра Великого, куда поступил на Кораблестроительное отделение в 1902 году после окончания с золотой медалью воронежской гимназии.¹

Несколько лет тому назад мне посчастливилось найти личное дело Е. И. Замятина. В папке № 105 сохранилось 40 документов, охватывающих период между 6 ноября 1908 года и 20 октября 1933 года и связанных с его работой в качестве морского инженера, преподавателя и учебой в аспирантуре на кафедре Корабельной архитектуры Политехнического института.²

Часть из этих документов от руки написаны самим Замятиным, например одна из первых его автобиографий; интересны его собственноручные записи в стандартных анкетах и других документах, существенно расширяющих наши знания об упомянутом выше периоде жизни писателя. В частности, эти документы содержат много точно указанных самим Замятиным различных дат, списки трудов и места их публикации, отзывы о его работе и другие важные материалы.

В личном деле Замятина есть также практически неизвестные документы, связанные с его работой в качестве первого заведующего кафедрой иностранных языков созданного в сентябре 1930 года Ленинградского Кораблестроительного института.

Е. И. Замятин, как и его научный руководитель и учитель К. П. Боклевский, обладал редким даром — умением выбирать себе сотрудников. Он фактически на много лет вперед создал отличную основу для развития кафедры иностранных языков ЛКИ. В частности, он очень умело выбрал и состав сотрудников кафедры, и своего заместителя Е. П. Зарину (она владела несколькими иностранными языками и после отъезда Е. И. Замятина за границу успешно руководила кафедрой 30 лет, написала ряд интересных учебных пособий, в том числе и «Немецко-русский словарь по судостроению»). Будучи аспирантом ЛКИ, я в 1957 году с большим интересом занимался на уроках французского языка у Е. П. Зариной. После нее кафедрой завела С. С. Белкина, которая была столь же широкообразован-

ным и активным сотрудником, как и Е. П. Зарина. Она написала ряд интересных пособий, а также «Англо-русский словарь по судостроению» и входила в первую группу сотрудников из шести человек, приглашенных на кафедру Е. И. Замятиным в 1930 году.

Однокашник Замятина по выпуску 1908 года и учебе в первом наборе (1902 года) Кораблестроительного отделения Политехнического института, заведующий кафедрой Проектирования судов ЛКИ, профессор В. Л. Поздюнин в своем представлении Замятина на должность доцента, заведующего кафедрой Иностранных языков ЛКИ отмечал: «...кандидатура Е. И. Замятина на указанную должность является исключительно удачной, т. к. он соединяет в себе знание судостроительных дисциплин, их терминологии со знанием языков не только в разряде технического языка, но и литературного. Кроме того, Е. И. Замятин обладает большим педагогическим стажем и работал на Кораблестроительном факультете бывшего ЛПИ в качестве преподавателя с 1911 года. Из фактов, имеющих отношение к кандидатуре Е. И. Замятина на указанную должность, следует отметить: а) почти двухлетнюю работу Е. И. Замятина в Англии по наблюдению за постройкой ледоколов (1916—1917), б) его работу в качестве заведующего Английским отделом и членом редколлегии издательства «Всемирная литература» (1918—1925)...» (С. 27).

В приведенном выше представлении профессора Поздюнина лишь перечислены прекрасные возможности «исключительно удачного» кандидата, а между строк следует читать не только о большом таланте, но и отличных волевых качествах, умении терпеливо и настойчиво трудиться, добиваться решения поставленной задачи. В росте и развитии ему помогли профессора, крупнейшие специалисты, внесшие большой вклад в российскую и мировую науку: И. И. Иванов и А. А. Адамов (высшая математика), И. В. Мещерский (теоретическая механика), В. В. Скобельцын (физика), Н. С. Курнаков (неорганическая химия), В. Л. Кирпичев (общая прикладная механика), А. А. Брандт (термодинамика), С. И. Дружинин (сопротивление материалов и статика сооружений), К. А. Владимиров (детали машин), М. А. Шателен (электротехника), А. П. Фан дер Флит (теория корабля), А. Н. Крылов (вибрация судов), и наконец, К. П. Боклевский (корабельная архитектура; сейчас эта дисциплина называется проектирование судов) — первый и бессменный в течение 20 лет декан Кораблестроительного отделения, сын известного художника-иллюстратора. Судя по документам, именно К. П. Боклевский сыграл особую роль в судьбе Замятина. Академик А. Н. Крылов отмечал присущее Боклевскому «редкое умение подбирать сотрудников, своим примером внушать им ревностное отношение к делу», добавляя: «...два главнейших создания Константина Петровича Боклевского — Корабле-

строительный факультет и Русский Регистр — навеки запечатлевают память о нем в летописях русского судостроения».³

В личном деле Е. И. Замятина находится копия диплома № 7 об окончании им Кораблестроительного отделения Санкт-Петербургского Политехнического института со званием морского инженера и с «правом на производство в чин X класса при определении на государственную службу на штатную должность техника... Е. И. Замятин имеет право занимать должность штатного преподавателя в специальных учебных заведениях, заведовать фабриками и заводами, составлять проекты всяких зданий и сооружений, производить всякого рода строительные работы и сооружать всякого рода суда, судовые машины и механизмы; вообще ему предоставляются все права и преимущества, законами Российской Империи с званием морского инженера соединяемые». Диплом был выдан 19 ноября 1908 года.

Несмотря на политическую неблагонадежность Е. И. Замятина (он был арестован в 1905 году, затем выслан в Лебедянь, откуда вскоре выехал без разрешения в Финляндию), К. П. Боклевский оставляет его в качестве стипендиата (аспиранта) и помогает устроиться на работу в Морской порт при отсутствии разрешения на проживание в Санкт-Петербурге, а также с 1911 года ежегодно утверждает его кандидатуру на должность преподавателя кафедры корабельной архитектуры. Боклевский 19 июня 1911 года направляет письмо Петербургскому градоначальнику с просьбой разрешить прописку Замятину в Петербурге. Ответ был отрицательным: «...ввиду имеющихся в Охранном Отделении неблагоприятных сведений об инженере для технических занятий при Отделе торговых портов Министерства Торговли и Промышленности Колежском Секретаре Евгении Иванове Замятине, я признаю невозможным разрешить ему жительство в Петербурге...» (С. 4). Боклевский знакомит с этим письмом Замятина, а затем, видимо, предпринимает эффективные меры для решения этого сложного вопроса. Он мог, например, добиться неофициального разрешения через бывшего директора Политехнического института князя А. Г. Гагарина, который был вхож в Зимний дворец. Возможно, так и было, поскольку, судя по документам (С. 6, 7, 9), Боклевский просто проигнорировал письмо из канцелярии Петербургского градоначальника № 14483 от 5 августа 1911 года, утверждая не прописанного в Петербурге Е. И. Замятина на должность преподавателя кафедры корабельной архитектуры трижды — до амнистии 1913 года по случаю 300-летия Дома Романовых.

Замятин быстро рос как морской инженер и преподаватель. Не случайно обе эти профессии в его дипломе упоминаются рядом, ведь учить технической профессии инженера может только высококвалифицированный инженер, ученый. Судя по документам, Замятин провел значительную исследовательскую работу

по землечерпалкам, написал около 20 научно-технических статей, общий объем которых составляет около 300 страниц. Активизация его литературной работы практически совпала с началом его деятельности в качестве аспиранта, морского инженера и преподавателя. Как уже отмечалось, помимо английского Замятин владел еще французским и немецким языками (С. 15), а в Воронежской гимназии добросовестно и терпеливо изучал греческий и латинский языки.

В документе № 40 — Трудовом списке (прототипе будущей трудовой книжки) на листе 1 в разделе «Профессия» Е. И. Замятин пишет: *инженер, преподаватель* Политехнического института (С. 40).

В 1912 году он выступает с докладом на Международном Филадельфийском Судоходном Конгрессе (на английском языке). Диапазон его преподавательской деятельности расширяется. Он читает лекции по корабельной архитектуре и энциклопедии судостроения, публикует ряд научных статей в журналах «Русское судоходство», «Теплоход» и других специальных изданиях.

Среди документов Личного дела есть заявление о продлении отпуска (С. 37) и письмо Е. И. Замятина директору института от 27 июля 1933 года (С. 38).

Конец преподавательской карьере Е. И. Замятина фактически положила небольшая записочка на оберточной бумаге. Это документ № 35, текст его звучит как приговор: «Исключается из списков института б. зав. кафедрой иностранных языков Е. Замятин, как не явившийся в срок из отпуска из-за границы» (С. 35). Дата приказа (№ 130) об его увольнении — 20 октября 1933 года.

Примечания

¹ В сентябре 1930 г. начались занятия в Ленинградском Кораблестроительном институте (ЛКИ), который в 1990 году был преобразован в Санкт-Петербургский государственный морской технический университет (СПбГМТУ).

² Замятин Е. И. Личное дело № 105 // Архив ЛКИ. Док. № 40. С. 40. — Далее при ссылках в тексте указываются страницы.

³ Холод илин А. Н. Ленинградский кораблестроительный: факультет — институт — университет. СПб., 1992. С. 63.

С. А. ИЕЗУИТОВ

МАКСИМ ГОРЬКИЙ И О НЕМ

Из фондов Отдела Рукописей
Российской Национальной библиотеки

Вышли не одно собрание сочинений Горького, тома его «Архива» и «Литературного наследия», однако издание полного

(«академического») собрания его сочинений, по-видимому, дело неблизкого будущего: не пришла пора. Горьковедение не готово к нему ни фактологически, ни психологически: жаль мифа об основоположнике наших достижений или не хочется отказаться от антимифа о виновнике наших бед. И все же, вопреки мрачным прогнозам о «конце Горького», возникающим вновь и вновь, интерес к его личности и творчеству с годами не угасает, а в наши дни несомненно усиливается: все хотят знать «правду» о Горьком.

Публикация — малый отклик на потребность услышать голос самого писателя и «всё» о нем: архивные материалы помогают выйти на актуальные и острые вопросы жизни, литературы и общества 20—30-х годов и современности.

Выбор материалов обусловлен двумя обстоятельствами: их наличием в Рукописном Отделе бывшей Публичной, ныне Российской Национальной библиотеки, и предпочтениями публикатора. Для издания избраны письма Горького пушкинисту Н. О. Лернеру, писателю С. А. Семенову, один из вариантов заметки Горького о театре «Габима»; письма к Горькому ленинградской исследовательницы литературы Е. П. Казанович; газетные публикации о создании и установке памятников Горькому.

Материалы расположены в хронологическом порядке; он помогает читателю увидеть, во-первых, единство доминирующих черт личности Горького, выступившего в роли собирателя, организатора и духовного наставника культуры, во-вторых, эволюцию мифа и антимифа о нем: в их создании участвовали многие деятели культуры — коллектив театра «Габима», рядовые работники культуры (Казанович и К^о) и ее видные деятели (архитектор Л. В. Руднев, скульптор М. Г. Манисер, художник А. А. Рылов и др.).

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

I

ПИСЬМО К Н. О. ЛЕРНЕРУ¹ ОТ 18 АВГУСТА 1921 ГОДА

Уважаемый Николай Осипович!

Совершенно согласен с Вами: пояснительные предисловия — или примечания — к таким вещам, каковы «Скупой рыцарь»,² «Русские женщины»³ и подобные — необходимы.

Ничего не имею против предложения Вашего расширить содержание сборника стихов А. С. Пушкина, — сделайте это Вы, вновь полагаюсь на Ваш вкус и знания. Все сборники этого типа составлены мною наспех, в один день, и я прошу Вас просмотреть *все их*.

Следовало бы еще издать «Три смерти» Майкова,⁴ тоже с предисловием, конечно.

Согласен и с Вашим предложением по поводу Гулливера,⁵ — переделки этой сатиры смысла не имеют, т[о] е[сть] имеют вредный смысл, — портят вещь неузнаваемо.

Надо взять хороший перевод и — умеючи — сократить его, — Вы правы.

Итак — делайте.

А «Казачки»?⁶ Пора!

Всего доброго.

А. Пешков

18.VIII.21

Примечания

¹ Письмо М. Горького к Н. О. Лернеру (Копия Лернера) хранится в Отделе Рукописей Российской Национальной Библиотеки (Архив Н. В. Лернера. Ф. 430. Ед. хр. 154). *Лернер* Николай Осипович (1877—1934), известный литературовед, автор трех книг о Пушкине («Труды и дни», 1903; «Проза Пушкина», 1922; «Рассказы о Пушкине», 1929), критико-биографического очерка о Белинском, большого количества статей о Пушкине, А. А. Григорьеве, П. Я. Чаадаеве, Н. С. Лескове, других. Участвовал в издании сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгера, был автором нескольких глав в «Истории русской литературы XIX века» под редакцией Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Во «Всемирной литературе» под редакцией и с предисловием Лернера вышли «Песни Беранже» (1919). В 1922 г. в издательстве З. И. Гржебина под редакцией и с предисловием Лернера, с рисунками Вл. Конашевича вышла «Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина.

² «Скупой рыцарь» Пушкина во «Всемирной литературе» не вышел. В 1919 г. в серии «Народной библиотеки» его выпустил Литературно-издательский отдел Народного Комиссариата Просвещения (Пг.), в 1922 г. его издало «Художественное издательство „Аквилон“» с рисунками М. В. Добужинского.

³ Поэма Н. А. Некрасова «Русские женщины» во «Всемирной литературе» издана не была.

⁴ Драматическая поэма А. Н. Майкова «Три смерти» (1851) в издательстве «Всемирная литература» издана не была.

⁵ Роман Джонатана Свифта «Путешествие в отдаленные страны света Лемюеля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей» (1726) в издательстве «Всемирной литературы» не выходил.

⁶ Повесть Л. Н. Толстого «Казачки» «Всемирной литературой» издана не была.

II

МАКСИМ ГОРЬКИЙ О «ГАБИМА»¹

Живым примером неотразимой силы таланта является театр «Габима». Он был создан еврейской молодежью под руководством Цемаха,² большого артиста и, я смею сказать, гениального режиссера Вахтангова.³ Эта замечательная работа была проведена ими среди голода и холода, в постоянной борьбе за право выражать себя языком Библии,⁴ языком гениального Бялика.⁵ Все артисты «Габима» — молодые мужчины и женщины,

вынужденные зарабатывать свой хлеб тяжелым трудом. Я знаю, какие трудности и преграды должны были преодолеть эти люди, какую энергию они проявляли в борьбе с тупостью, завистью, ненавистью, но я не буду говорить о страданиях, когда могу говорить о духовной победе. Разговоры о зле только укрепляют его в нашей жизни. Разве не пришло время не замечать наши страдания? Я три раза смотрел в этом театре двухактную пьесу Пинского «Вечный жид»⁶ и присутствовал на генеральной репетиции «Диббука» Анского.⁷ Главную роль в пьесе Пинского играл Цемах, замечательный артист, который создал страшный образ пророка времен разрушения Иерусалима Титом.⁸ Он играл с сверхчеловеческой силой и убедительностью. Не понимая языка, захваченный только силой и звучностью Цемаха,* я пережил все страдания пророка, чьи слова не достигают сердец людей, которых он любит. Я чувствовал большое отчаяние любящего сердца.

Серая тень занавеса исчезла. Казалось, что подмости, отделяющие настоящее время от далекого прошлого, исчезли, и перед нашими глазами предстал красочный и живописный базар у стен маленького городка Иудей. Через ворота можно было видеть изнемогающую от зноя долину и одинокую пыльную пальму на горизонте. С этого момента неотразимая сила красоты захватывает твоё сердце, погружает его в жизнь еврейского города, уносит его назад на две тысячи лет, и сердце переживает ужасный день разрушения Иерусалима. Твой рас­судок спрашивает: «Что значит для тебя, русского, атеиста, Иерусалим и Сион? Что значит разрушение храма?» Но сердце содрогается от печали и при виде страданий пророка, который предвидит горе народа, и легкомысленной тупости людей, которые смеются над словами пророка.

Чувствуешь страдания других людей так же глубоко, как собственные, потому что несколько молодых талантливых людей живут на сцене реальной, чем в настоящей жизни, жизни волков, где человек защищает себя самого и защищает то, что он любит, и часто принужден стать лицемером и лжецом. Я говорю о еврее, который преследуется, как крыса собаками, своим собственным родом и инородцами и все же старается, наделенный природным талантом, страстно любить ту самую страну, где он преследуется, страну погромов.

Этот удивительный спектакль напоминает мне по своей красоте и гармонии лучшие годы МХТ, когда его великолепные артисты были молоды и захвачены верой в святость своей работы, но артисты «Габима», мне кажется, имеют большое преимущество перед артистами МХТ этой эпохи: их искусство не ниже, но у них больше страстности, экстаза. Театр для них является ритуалом, это чувствуется сразу. Слова, жесты, музы-

* Следует читать, очевидно: «...и звучностью голоса Цемаха» — С. И.

ка — все очень гармонично, и во всем этом горит большая мудрость, которую могут зажечь только искусство и талант. В этом театре была проведена огромная работа, и было создано великолепное доказательство волшебной силы еврейского искусства и таланта. «Габима» — театр, которым евреи могут гордиться.

Примечания

¹ «Максим Горький о „Габима“» — под таким названием один из машинописных вариантов заметки Горького хранится в фонде Н. И. Альтмана в Рукописном Отделе Российской Национальной Библиотеки (Ф. 1126. Ед. хр. 40).

Как удалось установить, существуют параллельные варианты заметки Горького о «Габиме». Пока нам известны три. Один из них под названием «Вахтангов в театре „Габима“» был опубликован в берлинском журнале «Театр» (1922. № 12-13) с предисловием от издателей: «Нам прислана газетным бюро из Лондона статья Максима Горького о театре „Габима“ в Москве, вызывающем пристальное внимание критиков новыми достижениями. Мы даем место этому освещению творчества Е. Б. Вахтангова, совмещавшего работу в студии с аналитической работой в „Габиме“ и так жестоко вырванного из жизни в разгар творчества». 14 ноября ту же статью под тем же названием опубликовал московский журнал «Театр и музыка» (1922. № 1-7). Отсюда без изменений заметка была перенесена в сборник «Максим Горький об искусстве» (М.; Л., 1940).

Другой вариант статьи назывался «М. Горький о театре „Габима“» и впервые был напечатан в зарубежном журнале «Рассвет» (1922. № 16). Он был перепечатан в книге «Максим Горький. Из литературного наследия. Горький и еврейский вопрос» (Иерусалим, 1986). Кроме нескольких частных между этими двумя вариантами имеется одно существенное различие. В первом случае Горький говорит о режиссере Е. Б. Вахтангове и добавляет слова о его недавней кончине, случившейся 29 мая 1922 г. Во втором — восхищается работой режиссера В. Л. Мчеделова. Авторы примечаний к статье Горького в «Литературном наследии» М. Агурский и М. Шкловская думают, что имя Мчеделова в журнале «Рассвет» было названо по ошибке и что следовало писать не «Мчеделов», а «Вахтангов», тем более, что тут же говорилось и о его недавней кончине. В таком контексте упоминание имени Мчеделова — безусловная ошибка, но ошибка не случайная. Не исключено, что Горький говорил в выступлении после спектакля «Вечный жид» о Мчеделове и намеревался о нем писать. Горький трижды видел «Вечного жид», поставленного мхатовским режиссером-студийцем Вахтангом Левановичем Мчеделовым (1884—1924), соратником Вахтангова, учеником Станиславского. Именно его спектакль вызвал интерес и восхищение Горького. Что касается «Гадibuки» в постановке Вахтангова, то ее Горький видел лишь однажды, на репетиции. Кажется, что упоминание имени Мчеделова и похвала его работе для Горького не более случайна, нежели разговор о фактическом главном режиссере театра, его вдохновителе — Вахтангове.

В архивном собрании материалов художника Натана Исаевича Альтмана (1889—1970), автора декораций и костюмов в «Гадibuке», сохранилась самостоятельная машинописная версия статьи Горького. Возникает впечатление, что таких версий могло быть несколько: габимовцы, по-видимому, записывали устное выступление Горького, желая заступничества Горького, его поддержку и защиты от преследований ортодоксов из Евсекции ТЕО, а также и от антисемитов всех мастей и сортов, с которыми великий русский писатель, по его признанию, «по мере сил боролся лет тридцать» (см.: Максим Горький. Об антисемитизме // Максим Горький. Публицистические статьи. М., 1931. С. 83). По воспоминаниям габимовцев, Горький дал театру более того, чего желали и на что надеялись они сами.

Очевидно, вариант берлинского журнала «Театр» можно считать авторизованным. Преобразуя устное выступление в печатную заметку, Горький вставил слова о Вахтангове как дар признация его заслуг и слова прощания с безвременно умершим.

² *Цемах*, Наум Лазаревич (1887—1939), видный актер и режиссер романтического театра, основатель, руководитель и директор «Габимы», открытой в Москве в 1918 г. Его наиболее известные роли в «Габиме»: Пророк в «Вечном жиде», Цадик в «Гадибук», Эдом в «Спе Якова». После зарубежных гастролей в 1926—1928 гг. Цемах поселился в США, некоторое время жил в Палестине, занимался режиссерской работой.

³ *Вахтангов*, Евгений Багратионович (1883—1922) — ученик Станиславского, один из создателей сценического стиля «фантастического реализма». Поисками нового стиля и формы спектакля была отмечена постановка трагедии «Гадибук» в театре «Габима».

⁴ «...языком Библии...» — «Габима» ставила спектакли на древнееврейском языке иврите. Это вызвало восхищение одних (Горького в том числе) и возмущение других (главным образом той части еврейской художественной интеллигенции, которая настаивала на необходимости общения со зрителем на бытовом языке еврейских местечек). Это были члены Евсекции ТЕО и руководители Московского Государственного Еврейского Театра (ГОСЕТа).

⁵ «...языком гениального Бялика» — пьеса «Гадибук» («Небеса пылают») шла в «Габиме» в переводе Х. Н. Бялика (подробную характеристику отношений Горького и Хаима Нахмана *Бялика* (1873—1934) см. в кн.: Максим Горький. Из литературного наследия. Горький и еврейский вопрос. Иерусалим, 1986, а также публикацию двух писем Бялика к Горькому и статью о них М. Агурского в 10-й книге исторического альманаха «Минувшее» (М.; СПб., 1992)).

⁶ «Духактную пьесу Пинского „Вечный жид...“» — Пинский Давид (1872—1959), Хайфа, Израиль — прозаик, драматург, писал на идише; пьеса имела два названия — «Вечный жид» и «Агасфер». Так неоднократно называл ее Горький. В театральной афише ей было дано жанровое определение: «трагическая легенда». Пьеса шла в постановке В. Л. Мчедлова; оба сценических варианта — 1918 и 1923 гг. Автор декораций — Г. Б. Якулов.

⁷ «Диббука» *Анского*... Анский — псевдоним Раппопорта, Семена Акимовича (1863—1920), прозаика, драматурга, публициста. В 1911—1913 гг. вышло пятитомное собрание сочинений. Был постоянным сотрудником журнала «Русское богатство». «Диббука», «Гадибук», «Гадибук» — варианты названия; последнее стояло на афише с прибавлением подзаголовка: «Между двух огней». Жанровое определение в афише: «древняя легенда». В переводе на еврейский язык Х. Н. Бялика. Постановка Вахтангова. Декорации и костюмы Альтмана. Музыка Ю. Д. Энгеля.

⁸ *Тит Флавий Веспасиан* (39—81), римский император. Во время Иудейской войны взял Иерусалим и разрушил Иерусалимский храм (70 г.).

III

ИЗ АРХИВА ЕВЛАЛИИ ПАВЛОВНЫ КАЗАНОВИЧ

В. Д. БОНЧ-БРУЕВИЧ ¹

Письмо к Евлалии Павловне Казанович ²

от 30 мая 1931 года

Евлалии Павловне Казанович

Ленинград

Многоуважаемая Евлалия Павловна,

Ваше письмо я получил и изумлен, что Вы все-таки и после моего письма к Вам можете говорить о каком-то пессимизме.

Вы, очевидно, глубоко поражены тем интеллигентским пессимизмом, который совершенно не свойствен нам, коммунистам. Я уже написал Вам ясно и точно, что наши исторические сборники «Звенья» обеспечены материальной базой совершенно, в том числе и бумагой на нынешний, 1931 год, на четыре тома, а Вы после этих моих слов пишете: «Свежо предание, а верится с трудом». Должен откровенно сказать, что впервые за все четырнадцать лет после революции я получил такое пессимистическое письмо, на четырнадцатом году революции мы можем все-таки разводить такой интеллигентский пессимизм.

Как раз совсем недавно в «Правде» и в «Известиях» Горький отвечает в двух фельетонах одному из интеллигентов, тоже, очевидно, наполненному пессимизмом.³ Не знаю, читали ли Вы их? Если нет — то советую прочесть. Мне кажется, давно никто так хорошо не писал об интеллигенции, как Горький в этих двух фельетонах, так как Горький знает структуру и мирозерцание интеллигентов лучше, чем кто бы то ни было, так как и сам когда-то болел той же болезнью. Право же, надо, наконец, найти в себе силы отрешиться от старых эмоций и зажечь новую жизнь, более радостной...

Е. П. КАЗАНОВИЧ

Письмо к М. Горькому

[Б. д.] (Черновое. Карандашом)⁴

Мн[огоуважаемый] Ал[ексей] М[аксимович].

С сильным опозданием пришлось мне прочесть статью Вашу о писателях-самоучках в «Современном мире»,⁵ и грустно стало мне.

Несправедливо и незаслуженно это скрытое чувство неприязни, которое сквозит из каждого, правда, очень осторожно сказанного по адресу интеллигента слова этой Вашей статьи. Неужели русская интеллигенция так-таки и не заслужила доброго к себе отношения? Не стоит доброго слова? Спела свою песенку?..

Нет! Десятки неудачных претендентов на писательский престол с недостроенными произведениями и незрелыми мыслями, с которыми Вам пришлось познакомиться, отнюдь не составляют цвета интеллигенции и, м[ожет] б[ыть], даже вовсе не могут быть причислены к этой почтенной части общества.

«Народ со своими идеалами и вкусами идет на смену безыдейному, дряблему русскому интеллигенту» (подразумевается не только: «из бар», но и: «из буржуазно образованных», то есть, получивших университетское образование) — таково общее впечатление, вынесенное из вышеназванной статьи. «Народу принадлежит будущее: интеллигент не с ним».

Все это неверно, но попробую говорить по порядку, что до-

вольно трудно, т[ак] к[ак] все эти вопросы меня сильно волнуют.

Прежде всего: почему такое привилегированное отношение к западному пессимизму по сравнению с нашим? И разве можно называть одним именем факты самосожжения, «красной смерти», и т. п., самоубийства в духе романа Арцыбашева «У последней черты»?⁶ Первые — отнюдь не следствия пессимизма, а религиозного экстаза, происходящего, м[ожет] б[ыть], от избытка творческих сил, требующих исхода, и, м[ожет] б[ыть], от болезненности психической организации; вторые же — результат такого же физического и психического (они большей частью между собой тесно связаны) утомления, чрезмерной траты сил, как и на Западе, и не может быть никакого сомнения в том, что они пройдут. Все исторические процессы повторяются, и всегда за сильным подъемом жизненных сил наступало падение их, но тогда как прежде религиозное мировоззрение человечества запрещало ему идти по пути самоубийства и утомление жизнью выражалось иным способом, хотя бы созданием известных нам истари пессимистических философских теорий или разнузданности нравов, современное нам мировоззрение, свободное от страха евангельского греха и загробного возмездия, находит более скорый и верный путь к отдыху...

Явление печальное, согласна, но не вечное в русской интеллигенции.

Второе. Вся культуру, которая подымает человека из полуживотного состояния до понимания вечных идей истины, добра и красоты, которая заставляет современного человека из народа оглянуться на себя и понять свои права и обязанности как высшего, разумного существа, — создала *интеллигенция*, хотя во время создания ее, быть может, меньше всего думала о «народе» и тех человеческих последствиях, которые влекут за собой объективные открытия в области науки, искусства.

Затем, Вы не можете отрицать, что *русская* интеллигенция, преимущественно перед всякой другой, всегда и прежде всего имела в виду именно народ, правильно или неправильно понимая его интересы, — дело другое. Вам достаточно хорошо известны имена Новикова, Радищева, декабристов и пр., и пр., гибнувших и коверкавших свою жизнь из-за своих идеалов, имевших непосредственной целью народ в его целом.⁷

Письмо неустановленного лица к М. Горькому⁸

[Б. д.] (Чистовик)

Многоуважаемый Алексей Максимович.

Позвольте обратиться к Вам с просьбой о помощи, в которой Вы, может быть, найдете возможным не отказать человеку, в ней нуждающемуся.

Речь идет об усыновлении дочери покойного Федора Дмитриевича Батюшкова, 23-летней девушке, умирающей в чухотке. После смерти брата на руках у Фед[ора] Дм[итриевича] остались две племянницы, которых он усыновил еще в раннем детстве и воспитывал, как родных дочерей, пока был жив сам. После его кончины в 1919 году друзья Ф[едора] Д[митриевича] устроили этих девушек в Детский Дом, в котором они жили до окончания школы. Так как обе прекрасно зарекомендовали себя в школе и по учебной и по общественной работе, они получили от школы направление в вуз на казенную стипендию; старшая его в прошлом году окончила и была послана врачом на Кавказ, где находится и сейчас; младшая с ней не поехала и, несмотря на развивающуюся болезнь, осталась доучиваться здесь; скоро, однако, она должна была оставить ученье, п[отому] ч[то] легла в больницу. После некоторого улучшения в состоянии здоровья она поступила на службу сестрой милосердия (как медичка) и до последнего дня добросовестно исполняла свои служебные обязанности, хотя едва уже ходила от высокой температуры и от слабости, пока полтора месяца назад не попала в третий раз в больницу, на этот раз уже в третьей стадии туберкулеза.

Весною прошлого, 1930 года Пушкинский Дом возбудил в ЦКУБУ⁹ ходатайство о назначении младшей Батюшковой (Марианне Николаевне), как усыновленной дочери Ф. Д. Батюшкова, персональной стипендии до окончания ею вуза, если ей удастся в него вернуться, или пожизненно, если состояние здоровья сделает ее неработоспособной. Недавно в Ленингр[адскую] Секцию Науч[ных] Раб[отников] пришел из Москвы срочный запрос об общественной работе Ф. Д. Батюшкова, и я решила побеспокоить Вас просьбой дать соответствующую этому запросу характеристику покойного; надеюсь, что Вы не откажете в Вашей помощи девушке, которой немного уже осталось жить, которая все время мужественно боролась и с болезнью, и с суровыми условиями своей нерадостной жизни, и сделаете это в память человека редкой честности и душевного благородства, каким всегда был Ф[едор] Д[митриевич] для всех, его знавших.

Если вы помните, покойный никогда не был узким ученым и ученую карьеру свою принес в жертву своему чувству ответственности в лучшем смысле этого слова. Он много сил отдавал работе в Литерат[урном] Фонде и в других литературных общественных организациях прежнего времени; уже стариком, во время войны, когда Обществом русских писателей была организована Комиссия по отправке книг в действующую армию и Ф[едор] Д[митриевич] был избран ее председателем, — он работал больше всех рядовых членов ее; своими руками упаковывал тяжелые тюки книг и отвозил их на почту; немало и личных средств тратил Ф[едор] Д[митриевич] на оказание помощи

нуждающимся писателям, и делал это втихомолку, так что вряд ли многие знали даже об этом; и разными другими способами оказывал он помощь и поддержку всем, кто в ней нуждался, преимущественно как ценным им представителям науки и литературы.

Вот все это, вместе взятое, побуждает меня обратиться теперь к Вам, как к представителю литературного мира и в его прошлом, и в его настоящем, с вышензложенной просьбой. А если бы Вы нашли возможным высказаться при случае в ЦКУБУ за желательность назначения Марианне Батюшковой просимой пенсии — пенсия эта могла бы считаться ей обеспеченной.

Примечания

¹ *Бонч-Бруевич* Владимир Дмитриевич (1873—1955) — видный политический и общественный деятель, историк. Занимался и издательской работой. Собирал и редактировал солидные сборники материалов и документов по истории общественной мысли, литературы, искусства («Звенья»); в 1932—1936 гг. вышло шесть томов под его редакцией. Во время переписки с Казанович жил по адресу: Москва, Большой Кисловский пер., д. 5, кв. 2.

Письмо хранится в Фонде Е. П. Казанович в Рукописном Отделе Российской Национальной Библиотеки (РНБ). Ф. 325. Ед. хр. 594.

² *Казанович* Евлалия Павловна (1886—1941) — литературовед. Служила в Пушкинском Доме, в Публичной библиотеке, во время переписки с Бонч-Бруевичем — в Институте гидротехники. По ее признанию в одном из писем к Бонч-Бруевичу, мечтала выйти на пенсию, чтобы всецело заниматься научным трудом.

Казанович — автор монографии «Д. И. Писарев» (Пг., 1922), научных статей о Гоголе, Достоевском, Некрасове, Писареве, Тургеневе, Тютчеве и др. Усиленно работала в качестве редактора, составителя научных сборников, комментатора сочинений и писем П. Л. Лаврова, М. Л. Михайлова, А. Мицкевича, К. К. Павловой, Д. И. Писарева, Ф. И. Тютчева, Н. В. Шелгунова. В сборниках «Звенья» Казанович опубликовала статьи «К источникам „Египетских ночей“ Пушкина» (1934, Т. 3—4), «Писарев после крепости» (1936, Т. 5), прокомментировала письма Писарева (1935, Т. 5) и его статью «Дидро и его время» (Т. 4).

В летописи литературы Казанович известна как лицо, побудившее А. Блока написать стихотворение «Пушкинскому Дому». Накануне 84-й годовщины смерти Пушкина Казанович позвонила Блоку и попросила его сделать запись в альбом Пушкинского Дома. Блок в эти дни работал над текстом выступления «О назначении поэта» для Торжественного собрания в Доме литераторов. Поэт вдохновился предложением Казанович, сочинил стихотворение «Пушкинскому Дому» и записал его в альбом Института.

Домашний адрес Е. П. Казанович, на который писал Бонч-Бруевич: Ленинград, ул. Халтурина, д. 22, кв. 13.

³ Бонч-Бруевич отсылает Казанович к статье Горького «Ответ интеллигенту», опубликованной одновременно в «Правде» и «Известиях» (1931, № 138, 139, 21, 22 мая); тогда же статья вошла в книгу Горького «Публицистические статьи».

⁴ Рукопись хранится в Рукописном Отделе РНБ: Ф. 326 (Казанович). Ед. хр. 105.

⁵ Горький М. О писателях-самоучках. — Впервые статья опубликована в журнале «Современный мир» (1911. № 2). Дважды перепечатывалась в 1928 г.: в книге «М. Горький о писателях» и отдельной брошюрой «О писателях-самоучках».

В статье действительно существует противопоставление «идеалистически настроенных» писателей-самоучек писателям-интеллигентам — «скептикам, пес-

снимстам и нытикам»: по наблюдению Горького, первые «упрямо ищут и находят нечто ободряющее», вторые «склонны ощущать мрачное, подчеркивать скотское, зверское». Однако в этой же статье Горький противопоставляет книгам «самоучек-грамотеев», писавших «о том, как туп, грязен и скотоподобен русский мужик», книги писателей-современников — В. В. Муйжеля, С. П. Подьячева, Ф. Д. Крюкова, — которые не льстят мужику, но, говоря о нем правду, далеки от клеветы или желания его унижить, оскорбить. В этой же статье есть и тревога за русскую интеллигенцию, и любовь к ней, которых в пылу полемики не заметила Казанович. Между тем Горький писал: «Мы живем в стране, где слой интеллигенции опасно тонок — может быть, отчасти поэтому она и неустойчива столь жалобно; мы живем в стране, где всякий серьезно думающий, любящий, желающий работать человек должен быть ценим высоко — надеюсь, что это не нуждается в доказательствах». Эта и другая статьи Горького первой половины 10-х годов идейно предшествовали циклу статей писателя о революции и культуре «Несвоевременные мысли».

⁶ Роман М. П. Арцыбашева «У последней черты» (первая часть — 1910 г., вторая — 1912 г.), как некоторые другие произведения писателя, посвящен обоснованию идеи отказа от «суеверия жизни», чтобы избавиться от земной жизни — юдоли страданий человека.

⁷ Письмо Е. П. Казанович — черновое; оно не окончено, под ним нет подписи.

⁸ Рукопись хранится в Рукописном Отделе РНБ: Ф. 326 (Казанович). Ед. хр. 105.

Это второе письмо написано иным почерком, кроме одного слова в правом верхнем углу: «Горькому» (слово «Горькому» принадлежит руке Казанович). Письмо без даты. Чистовик.

⁹ ЦКУБУ — Центральная Комиссия по Улучшению Быта Ученых при Совете Народных Комиссаров РСФСР. Создана в Петрограде по инициативе Горького в 1920 г. Десять лет (1921—1931) работала в Москве. Преобразована в Комиссию Содействия Ученым при СНК СССР. Просуществовала до 1937 г.

IV

М. ГОРЬКИЙ

Письмо к С. А. Семенову

[Б. д.] (Машинопись)

Сергею Семенову

Уважаемый товарищ Семенов, пьеса Ваша показалась мне весьма удачно сделанной.¹ Материал Вы расположили достаточно театрально, люди даны ясно и — нередко — знакомое кажется новым. Хорошо разрушен эгоцентризм Борисова² и приятна Ида.³ Жаль, что женщина только одна и что Вы не дали того плотника,⁴ который сначала «будировал» — «бузил» — лодырничал, а после московской телеграммы явился к О. Ю. Шмидту⁵ и сознался, что он — раскулаченный, живет с чужим паспортом.

Четвертый акт как будто понижает напряжение действия первых, и хочется, чтоб весь материал был уложен в три акта пьесы. Следует сократить — излишне повторяющееся: проверку

наличия людей и песенку о медведях. Найдется, вероятно, и еще немало возможностей сокращения. Тогда пьеса будет гуще, ударней, драматичней.

(рукой Горького:)

Крепко жму руку

М. Горький

Примечания

¹ Речь идет о пьесе С. А. Семенова «Не сдадимся» (1935).

² Имя главного героя пьесы, штурмана — Аркадий Борисович Бородин.

³ Ида Александровна Воронова, метеоролог — главный борец за новую душу Бородина, любящая его «перевоспитательница».

⁴ Плотник Добрынин совместно с матросом Сашей соглашаются бежать с «Дежнева» и со льдины от трусости, а не потому, что Добрынин был из кулаков и скрывался.

⁵ В пьесе нет персонажа с именем О. Ю. Шмидт; его зовут Юлиан Георгиевич Оттон, он, как и его прототип — профессор, начальник экспедиции.

В БДТ роли исполняли: проф. Оттона — Н. Ф. Монахов, Бородина — С. А. Рябинкин, Воронову — А. Б. Никритина, Добрынина — В. И. Кузнецов.

V

Где ставить памятник А. М. Горькому

К СОЗДАНИЮ И ОТКРЫТИЮ ПАМЯТНИКА М. ГОРЬКОМУ

М. Г. Манизер,¹ заслуженный деятель искусств:

— Я только что вернулся из Москвы, где вместе с И. И. Бродским,² В. М. Ходасевич,³ Ф. М. Эрмлером⁴ и другими деятелями искусства и науки был в составе ленинградской делегации на похоронах А. М. Горького. Навсегда запомнилось грандиозное шествие масс трудящихся за урной с прахом Алексея Максимовича.

Мне кажется, что самый большой памятник должен быть установлен в городе Горьком, на родине писателя. Там есть замечательные природные возможности для установки грандиозного памятника на месте слияния Оки и Волги — памятник будет виден отовсюду.⁵

В Ленинграде лучшим местом для установки памятника является небольшая площадка — теперь там разбит сквер — на углу Кировского проспекта и проспекта Максима Горького, вблизи места, где жил Алексей Максимович.⁶ Сама площадка дает возможность сделать здесь художественно-скульптурную композицию. Брандмауэры выходящих на площадку домов должны быть закрыты декоративной стеной.

А. А. Рылов,⁷ заслуженный деятель искусств:

— Сад трудящихся⁸ — одно из лучших мест для установки

памятника А. М. Горькому. Подходящая часть сада для этого — место, где стоят теперь фигуры Геркулеса и Флоры.

Если памятник будет поставлен здесь, фигура любимого писателя, стоящая на фоне зелени, будет всегда напоминать трудящимся, пришедшим на площадь Урицкого⁹ в праздничные дни, об их большом, прекрасном друге-писателе.

Л. В. Руднев,¹⁰ профессор архитектуры:

— Автор будущего памятника должен отразить в своем проекте неразрывную, кровную связь А. М. Горького с советским народом, с трудом, с жизнью рабочего. Лучше всего установить памятник у Дома культуры им. А. М. Горького в Кировском районе.¹¹

(Красная газета. 1936. № 5507. 21 июня)

Продлен срок конкурса проектов памятников А. М. Горькому

Всесоюзный Комитет по делам искусств при Совнаркомех СССР продлил до 1 марта 1938 года срок представления конкурсных проектов памятников А. М. Горькому, которые по решению союзного правительства будут сооружены в Москве,¹² Ленинграде¹³ и Горьком.¹⁴

(Ленинградская правда. 1937. № 227. 2 окт.)

В несколько строк

В работе над проектом памятников А. М. Горькому в Ленинграде и Н. В. Гоголю в Москве приступает заслуженный деятель искусств скульптор М. Г. Манизер.¹⁵

(Красная газета. 1938. № 2(5972). 3 янв.)

Автограф А. М. Горького

Ленинград, 3 апреля (корреспондент «Правды»). В 1929 году А. М. Горький посетил Дом культуры Московско-Нарвского (ныне Кировского) района, носящий теперь его имя. Ознакомившись с работой Дома культуры, он оставил следующую запись в книге посетителей:

«Работе таких очагов культуры я желаю силы, которой обладает огонь, превращая железную руду в сталь. Точно так же, как из стальной массы руки рабочих создают швейную иглу, перо для писателя, резец и сложнейшие машины, — так же рабочий класс должен создать из плоти своей мастеров и художников культуры.

М. Горький»

Эти замечательные слова выгравированы на мраморной мемориальной доске, устанавливаемой завтра на фасаде Дома культуры имени А. М. Горького.¹⁶

(Правда. 1938. № 93. 4 апр.)

Выставка проектов памятников А. М. Горькому

Конкурс на создание памятников великому русскому писателю А. М. Горькому в Москве, Ленинграде и Горьком, объявленный Комитетом по делам искусств при Совнарком СССР, привлек большое внимание не только профессиональных скульпторов, но и художников-самоучек, приславших значительное количество эскизов и предложений.

Сейчас виднейшие скульпторы Москвы, Ленинграда и Тбилиси закончили конкурсные проекты памятников.

Во второй половине сентября в залах Музея А. М. Горького открывается выставка проектов памятников великому писателю, выполненных по закрытому и открытому конкурсу. Здесь будет выставлено до 30 проектов (ТАСС).

(Известия. 1938. № 213. 11 сент.)

Выставка проектов памятников А. М. Горькому

25 апреля в Музее А. М. Горького в Москве открылась выставка проектов памятников великому писателю.

На выставке представлены проекты монументальных памятников, которые по решению ЦК ВКП(б) и Совнаркома СССР должны быть сооружены в Москве, Ленинграде и Горьком.

(Смена. 1939. № 95. 26 апр.)

Примечания

¹ *Манизер* Матвей Генрихович (1891—1966), скульптор, художник, преподавал в Академии Художеств Ленинграда, вузах Москвы. Работал в монументальной бронзовой скульптуре (В. И. Ленин, В. И. Чапаев, В. В. Куйбышев, Т. Г. Шевченко, И. П. Павлов, Зоя Космодемьянская). Для конкурса памятников Горькому в 1938 г. создал гипсовый проект памятника для Ленинграда.

² *Бродский* Исаак Израилевич (1883—1939), живописец и график, профессор, директор Академии Художеств в Ленинграде. Начинал как лирический пейзажист, позднее утвердился в качестве автора историко-революционных картин. Написал широко известный портрет Горького в шляпе, на фоне моря с буревестником над ним (первый вариант — в 1935 г., окончательный — в 1937—1938 гг.).

³ *Ходасевич* Валентина Михайловна (1894—1970), живописец, театральная художница. Была дружна с Горьким с 1910-х годов. Ее воспоминания о нем вошли в книгу «Горький и художники» (М., 1964) и в ее книгу «Портреты словами» (М., 1987).

⁴ *Эрмлер* Фридрих Маркович (1898—1967), кинорежиссер, в 1932 г. совместно с С. И. Юткевичем создал одну из первых кинокартин о рабочем

классе «Встречный», в 1938—1939 гг. — фильм памяти С. М. Кирова «Великий гражданин».

⁵ Проект памятника Горькому на его родине создала В. И. Мухина в 1936 г. Сам памятник был отлит из бронзы архитекторами В. В. Лебедевым и П. П. Штеллером в 1938—1939 гг. Это стройный, молодой Горький. Высота статуи — 7 м, пьедестала — 7,7 м. Установлен не на ранее предполагавшемся месте слияния Оки и Волги (там находится памятник В. М. Чкалову), а в центре города; открыт 2 ноября 1952 г.

⁶ Действительно, на том месте, на которое указал М. Г. Манисер, т. е. на пересечении проспектов Кирова (Каменноостровского) и М. Горького (Кронверкского) установлен памятник Горькому, торжественно открытый 27 марта 1968 г. — к 100-летию со дня рождения писателя. Его авторы — скульпторы В. В. Исаева и М. Р. Габе, архитектор Е. А. Левинсон. Бронза. Высота скульптуры — 4 м, высота постамента — 2 м.

⁷ *Рылов* Аркадий Александрович (1870—1939), живописец, заслуженный деятель искусств. Начиная творческий путь в Петербургской Академии Художеств (ученик А. И. Куинджи), был членом «Мира искусства», «Союза русских художников», Академии Художеств Российской Республики. Прославился как пейзажист.

⁸ Сад трудящихся (Александровский сад) расположен вдоль здания Адмиралтейства, между Дворцовой площадью и зданием Манежа, Исаакиевского собора.

⁹ Площадь Урицкого — Дворцовая площадь. Старое название восстановлено в 1944 г. после снятия блокады.

¹⁰ *Руднев* Лев Владимирович (1885—1956), профессор архитектуры, работал в Академии Художеств в Ленинграде, в Московском Архитектурном институте.

¹¹ Памятник Горькому у Дворца культуры им. Горького поставлен не был.

¹² Памятник Горькому в Москве был спроектирован скульптором И. Д. Шадром (1938). После его кончины в 1941 г. работа была продолжена и завершена скульпторами В. И. Мухиной, З. Г. Зеленской, З. Г. Ивановой, архитектором З. М. Розенфельдом. Высота скульптуры — 5 м, гранитного постамента — 5,25 м. На постаменте слова: «Великому русскому писателю Максиму Горькому от правительства Советского Союза 10 июня 1951 года». Памятник воздвигнут на площади у Белорусского вокзала, куда из Италии в мае 1928 года возвратился писатель. На всем пути его следования ликовали толпы трудящихся. Так началось «приручение» Горького Сталиным. Когда же Горького не стало, представление было продолжено: 19 июня 1936 г. в «Правде» ЦК ВКП(б) и Совет Народных Комиссаров Союза СССР «с глубокой скорбью» извещали «о смерти великого русского писателя, гениального художника слова, беззаветного друга трудящихся, борца за победу коммунизма», в передовой статье «Правды» от 28 февраля 1938 г. говорилось, что фашистские выродки в лютой волчьей злобе подняли руку на преданного делу народа борца за коммунизм... Как известно, похоронен Горький у Кремлевской стены рядом с Куйбышевым, Кировым, другими видными деятелями партии, жертвами собственного режима.

¹³ См. прим. 6.

¹⁴ См. прим. 5.

¹⁵ См. прим. 1.

¹⁶ На фасаде здания Дворца культуры имени М. Горького (Санкт-Петербург, проспект Стачек, д. 4) висит указанная мраморная мемориальная доска.

* *
*

Каждый из разделов публикации представляет различные грани личности Горького, его работы, его многообразных, слож-

ных отношений с современниками — учеными, писателями, деятелями театра, читателями — друзьями и недоброжелателями.

Письмо Горького к Н. О. Лернеру (1921) — небольшой эпизод, в ряду сотен других проливающий свет на работу Горького в созданном им издательстве «Всемирная литература» (осень 1918—1923 годы), помогающий увидеть фигуру Горького в обстановке доброжелательной поддержки единомышленников и клевете недругов. Горький ставил своей целью организацию большой свободной ассоциации культурных деятелей России для подготовки и издания основных сокровищ мировой литературы. Издания, подготовленные во «Всемирной литературе», считаются образцовыми, созданными на долгие времена. К ним, в частности, относятся переводы, выполненные Ал. Блоком (из Г. Гейне, Ф. Грильпарцера), Н. Гумилевым (баллады о Робин Гуде, из С. Колриджа, Эредиа, Т. Готье, многих других), Е. Замятым (из Дж. Лондона, Г. Уэллса, других), К. Чуковским (из У. Уитмена, О. Уайльда, многих других).

О размахе планов свидетельствуют рубрики каталога издательства: египтяне, вавилоняне и ассирийцы, финикийцы, евреи, народы Кавказа, народы Ирана, христианский Восток, арабская литература, турки, народы Индии, индонезийцы, народы Индокитая, тибетцы, монголы, китайцы, японцы, палеоазиатские племена северо-востока Сибири, литературы Франции, Бельгии, Англии, Америки, Германии, Италии, Испании, Португалии, Бразилии, Швеции, Финляндии, Норвегии, Дании, другие. В планах издательства был и широкий круг русских авторов XVIII—XX веков. Редакторскую, составительскую, текстологическую, переводческую работу осуществляли крупнейшие деятели литературы, искусства, искусствознания (около 90 участников).

Н. О. Лернер, как и большинство ученых и писателей, пришел работать «к Горькому» не только за кусок хлеба (что было тогда немаловажно), но с большой заинтересованностью в существе дела. Он хотел использовать свои познания и умение для подготовки популярной серии русской и зарубежной классики, хотел участвовать в выработке принципов издания классики для «народной библиотеки» (текстология, вступительные заметки, комментарии).

Однако, как известно, не все деятели культуры откликнулись на призыв Горького участвовать во «Всемирной литературе». Достаточно привести пример с четой Мережковских. Сам Дмитрий Сергеевич во «Всемирной литературе» работал, но, если верить дневниковым записям и воспоминаниям З. Н. Гиппиус, исключительно ради куска хлеба, и не более того: «Дмитрий сидит до истощения, целыми днями, корректируя глупые, малограмотные переводы глупых романов для „Всемирной литературы“. Это такое учреждение, созданное под покровительством Горького... для подкармливания будто бы интеллигентов. <...>

Дмитрий сидит над этими корректурами днем, а я по ночам. <...>

Интересно, на что в Совдепиигодились писатели. Это так, колеечка, поданная Горьким Мережковскому...»¹

При этом Горькому — человеку, писателю, деятелю культуры — в вину вменялось многое. Прежде всего — сотрудничество с большевиками.² Далее — вытекающая отсюда «безжалостность» Горького к людям не-большевистского лагеря. Та же З. Н. Гиппиус в дневнике доверительно записывает о том, как доктор Иван Иванович Манухин «ездил к Горькому, опять из-за брата (ведь у И. И. брата арестовали). Рассказывает: попал на обед, по несчастью. Мне не предложили, да я бы и не согласился ни за что взять его, горьковский кусок, в рот; но, признаюсь, был я голоден, и неприятно очень было: и котлеты, и огурцы свежие, кисель черничный...»

Бедный И. И., когда-то буквально спасший Горького от смерти! За это ему теперь позволено смотреть, как Горький обедает. И только: потому что на просьбу относительно брата Горький ответил: „Вы мне надоели! Ну и пусть вашего брата расстреляют!“

Об этом И. И. рассказывал с волнением, с дрожью в голосе <...> потому, что И. И. видит теперь Горького, настоящий облик человека, которого он любил...»³

Субъективность дневников Гиппиус и ее отношения к людям, в данном случае к Горькому, известна: И. И. Манухин откликнулся на запись о себе в «Черной книжке», опубликованной автором в Париже (1921), болезненно и возмущенно; по его оценке, это была «ложь и клевета». «...Обиднее всего для меня было то, — писал он Горькому, — что я (?) якобы говорил о Вас». В следующем письме: «...мне кажется большим преступлением и перед самим собой и перед Россией, что я счел ниже своего достоинства оспаривать дневник сплетен Гиппиус, хотя и очень больно ущемил он мое сердце...»⁴

Самое главное в нападках Гиппиус на Горького — это многократное обвинение его в некультурности и человеческой неподобающей. Горький-де мало что смыслил в мировой литературе, которую вознамерился издавать, как мало он понимал и в предметах искусства, которые с жадностью и сомнительными путями собирал, злоупотребляя своим привилегированным положением.⁵ Ответом на клеветнические выходки Гиппиус и ей подобных была всем и широко известная культурная работа Горького — издателя, собирателя ценных предметов искусства для старых и вновь создававшихся музеев России. Цель и смысл ударов Гиппиус раскрыли издатели «Черных тетрадей» М. М. Павлова и Д. И. Зубарев. К дневникам Гиппиус можно отнести слова Н. Н. Берберовой, личной знакомой Мережковских, публикатора дневников Гиппиус. Слова эти были сказаны о книге Гиппиус «Дмитрий Мережковский»: «Это... сведение

счетов, список обид». ⁶ Что касается самого Горького, то он занимал в «большевизме положение человека, стремившегося Россию от нигилизма, „людоедства“, разрушительства большевизма» — спасти, что, в конечном счете, стоило ему судьбы и самой жизни.

Один из вариантов заметки Горького о еврейском театре «Габима» (1922), рассмотренный на фоне театральной, литературной и общественной борьбы тех лет, позволяет догадаться о способах защиты Горьким подлинного искусства: это и его умение увидеть самое существенное в творчестве национального театра, воскрешающего дух и слово народа, и бесстрашие в поддержке опасных, как казалось, театральных экспериментов, доброс желание дать дорогу всему самобытному и талантливому в искусстве, преодолевая объективные и субъективные препоны, это стремление привести к согласию диктаторов от политики и от искусства с неутомимыми театральными новаторами-энтузиастами.

Актер театра «Габима» Давид Варди рассказывал: в обстановке военного коммунизма молодому еврейскому театру грозило насильственное уничтожение. Подстрекателями акции были еврейские коммунисты из ТЕО Наркомпроса, чиновники, делавшие карьеру на меж- и внутринациональной розни. Их главный аргумент: «... артисты театра „Габима“ пользуются религиозным языком, языком буржуазии и мракобесов, и у него нет права на существование в революционной России». ⁷

Чтобы спасти театр от гибели, его руководители догадались пригласить Горького, показать ему игру, убедить в том, что «Габима» не покушается на советскую власть. Театральный коллектив был уверен в том, что «только Горький был способен спасти „Габиму“ и предотвратить ее закрытие» (С. 476). Горький стал другом, поклонником, защитником театра. Вмешательство писателя в дела «Габимы» привело к тому, что театру был дан статус академического и предоставлена государственная субсидия.

После одного из спектаклей «Вечного жида», на котором Горький побывал вместе с М. Ф. Андреевой (одной из руководителей ТЕО), гость ярко и взволнованно заговорил о еврейском народе, о еврейском театре и о том, что еврейские актеры как-то особенно одарены для игры в трагедии. «В самые тяжелые годы, — писал Варди, — был Горький для нас чем-то вроде высокого дерева, которое защищало нас своею тенью» (С. 479). Видимо, это выступление послужило истоком для письменных и печатных защитительных речей Горького.

Борьбу Горького за «Габиму» среди прочих защитительных подвигов писателя в первую половину 1921 года Ленин в раздражении назвал «зрящей суетней» и, хотя вынужден был идти на некоторые уступки Горькому, все же добился высылки его из России осенью 1921 года. ⁸ «Политический» спор вокруг «Га-

«Бимы» вследствие вмешательства Горького внешне и так, внутренне — был спрятан, чтобы в конце концов разрешиться окончательным отъездом труппы театра за границу.

Однако выступление Горького имело и имеет смысл не только как защитная акция авторитетного лица, ненавидевшего национализм и шовинизм — эти проявления мракобесия. Горький всегда был и оставался художником. Это позволило ему увидеть новаторство театра, открывшего зрителю дух современного трагизма. Говоря о «Габиме», Горький затронул принципиальные вопросы развития театра. Слово Горького послужило толчком к дискуссии знатоков театра, начавших в 1923 году на страницах журнала «Жизнь искусства» спор по случаю гастролей «Габимы» в Петрограде. К слову Горького и к упомянутой дискуссии тяготеют материалы последующих лет. Большинство критиков вступило с Горьким в полемику. Одни доказывали, что театр «Габима» не состоялся, потому что отказался от национальной еврейской специфики — быта как стиля, как миропонимания, и пошел на поводу модернизма в духе Станиславского и его студийных последователей — Мчеделова и Вахтангова. Другие — что «Габима» не сумела возвыситься над бытом и скатилась к псевдореалистическим шаблонам и трафаретам.

Застрельщиком атаки на «Габиму» стал известный театральный деятель-«консерватор» А. Р. Кугель. Он воскресил обвинение Евсекции в том, что «Габима» работает на «языке богослужебных книг и Талмуда», что язык этот чужд и непонятен современному еврею, как и весь театр. По мнению Кугеля, «Габима» и вовсе не еврейский театр: «церковной мессы» из его спектаклей не получается, потому что в «Габиме» гораздо более Вахтангова, чем Израиля, и больше преданий и традиций Станиславского, чем заветов «еврейской эстетики и психологии». Самое существование «Габимы» — этого «иерусалимского театра по-московски» — казалось Кугелю полнейшим абсурдом, вопиющим нарушением единства театрального стиля.⁹ В «Вечном жиде», считает критик, процесс денационализации искусства достиг апогея: «гибельное узурпаторство и безграничная тирания» «левого фронта» — мчеделовых, якуловых, вахтанговых — уничтожили творческие силы театра, лишив его способности передавать и социальный смысл пьесы, и трогательную красоту национальной легенды. Намек на желаемое Кугель увидел в отдельных моментах игры актеров, особенно игры Н. Л. Цемаха в роли равви: это темперамент еврейских рук, бурно-пламенный энтузиазм еврейского взгляда, пророческий жар души...

Кугель всегда с недоверием относился к новым театральным исканиям, он отрицательно воспринял и возврат к старинному (язык Библии и пророков: иврит), и овладение арсеналом новейших средств театральной выразительности. Критик писал: «„Габима“ стоит, с точки зрения не только еврейской, но и об-

щетеатральной, на ложной дороге, несмотря на дифирамбы Максима Горького».¹⁰

Близкой к Кугелю точки зрения — о несоединимости стилизованной еврейской старины и русского модерна — придерживался известный театровед А. М. Эфрос. «Габима», писал он, «жила чужим умом. (...) На приемы русской режиссуры и на условности русской сцены она надевала чехол в виде модернизированной древнееврейской речи. Это было... побочное дитя Станиславского от случайной еврейской матери».¹¹

Вторая точка зрения на искусство «Габимы» как «случайно» вахтанговское, а в основе своей — искусство эмоционального бытовизма, была высказана некоторыми театральными деятелями, знавшими театр близко. По их версии, после «Гадибука» и кончины Вахтангова Станиславский намеревался продолжить работу с артистами, но именно этого они не пожелали: они «почили на лаврах, работать им показалось скучно и не нужно...». Поэтому довольно быстро из блестящего театра сценических новшеств и открытий «Габима» превратилась в рутинное заведение.¹²

Однако Горький, высоко оценивший постановку и исполнение «Вечного жид» и «Гадибука», не был одинок. На страницах журнала «Жизнь искусства» в дискуссии участвовали К. М. Миклашевский, историк театра, автор работ об итальянской комедии масок дель арте, и А. Л. Волынский, крупный искусствовед. Они профессионально обосновали позицию Горького. Миклашевский писал о стиле игры актеров и назвал его «напряженностью страстного юдаизма», оказавшегося способным оживить «мертвый» иврит «одержимостью» темпа игры, яркой, переходящей в пение, декламацией, выразительной («жаргонной») жестикуляцией, органично переходящей в танец. В его интерпретации, «Габима» в итоге удачно соединила «исступленность дервиша» с вахтанговской «дисциплиной строгого ритма».¹³

Пожалуй, наиболее всех был близок к Горькому А. Л. Волынский. В двух статьях он создал развернутый апофеоз синтетическому искусству «Габимы». Волынский сформулировал принципы, легшие в основание эстетики «Габимы», и дал описание их сценической реализации. По мысли Волынского, «Габима» состоялась потому, что этот театр смог переплавить еврейский быт в высокую театральность, воскресившую «традиции целостного античного театра». Пьесы «Гадибук» и «Вечный жид» «отвечают требованиям современного исторического момента и вечным запросам духа»; они «историчны, народны и мифологичны».¹⁴ Волынский обстоятельно анализирует исполнительскую сторону обоих спектаклей, видя достоинство «Габимы» в «превосходнейшем ансамбле и самой согласованной игре», будь то сценическая речь, пластика, движение, костюм, мимика, пение, танец, жест — любые элементы действенны и

отвечают «требованиям самой подлинной театральности». Бытовое в «Габиме» способно выявить «внутренний лик, внутреннюю сущность» народа, «добро и грех» театр возводит к «метафизическому источнику». ¹⁵

Таким образом, горьковское слово о «Габиме», во-первых, дало театру уверенность в правоте избранного пути и возможность на этом пути хоть ненадолго укрепиться; во-вторых, положило начало содержательному разговору о современном театре и месте в нем бытового и вечного, национального и общечеловеческого, исторического, народного и мифологического, разговору об актере, ансамбле и элементах, сливающихся множество индивидуальностей в одну сценическую волю, т. е. подняло вопросы, «вечные» для театра и особо актуальные в 1918—1923 годы — в годы трудных поисков театрального самоопределения.

Три письма из архива ленинградской исследовательницы литературы Е. П. Казанович (1931—1932) группируются вокруг проблемы духовного и нравственного состава личности русского интеллигента, его роли в жизни нации, его положения в обществе. Письма образуют своеобразный триптих, связанный единым сюжетом: личностью М. Горького.

Это — обращение В. Д. Бонч-Бруевича к авторитету его суждений о жизни текущей, спор с ним Е. П. Казанович о русской интеллигенции, воззвание неизвестной о помощи больной, воззвание, направленное писателю, обладавшему силой безусловной нравственной инстанции, способной повлиять на ход событий.

Письмо Бонч-Бруевича — деловое, повседневное — выделяется из множества его других писем, адресованных Казанович, наличием небольшого наиздания на тему интеллигентского пессимизма, который, как думает Бонч-Бруевич, необходимо искоренить. Эта мысль подкрепляется отсылкой к открытому письму Горького «Ответ интеллигенту». Повод, по которому Бонч-Бруевич обращается к вопросу о пессимизме, ничтожен: сомнения Казанович в возможностях издательства «Academia». Указанное письмо Горького посвящено характеристике «различия целей, ради которых живет буржуазия Европы и народы Союза Советов», и лишь попутно касается настроений интеллигентных «мизантропов и скептиков», чья духовная пища — «старая, гнилая, издыхающая правда», которая, по мысли Горького, «преодолевается и уничтожается» работой «строителей новой культуры в Союзе Советов». Жалобы недовольных Горький называет «смешными, преждевременными и непродуманными», поскольку народ Страны Советов, преодолевая трудности, показывает чудеса, осваивая «неоспоримые ценности общечеловеческой культуры». ¹⁶

Бонч-Бруевича раздражает даже доля сомнения сотрудницы им составляемых сборников в реальной возможности их напе-

чатания в трудных для развития культуры условиях. Патетика, назидание, раздражение задетых чувств вызваны, видимо, какой-то более общей причиной: неудовлетворенностью принципами культурного строительства среди интеллигентов, частичным проявлением которой кажутся ему настроения Казанович. Бонч-Бруевич и Горький настойчиво уговаривают себя на оптимизм и являются его неутомимыми проповедниками. Убеждая других, стараясь создать «оптимистическую ситуацию», не пытались ли они сами обмануться?

Е. П. Казанович была чутким человеком и распознала то, чего не хотели замечать Бонч-Бруевич и Горький. Следуя совету Бонч-Бруевича, она взялась читать Горького. Видимо, случай свел ее со статьей Горького 1911 года «О писателях-самочках», немало страниц которой посвящено характеристикам интеллигентского пессимизма. Казанович не устроил самый подход Горького к русскому интеллигенту, она увидела в статье недооценку Горьким культурного значения личности и работы интеллигента. Прочтя статью, она со своими сомнениями обратилась уже не к Бонч-Бруевичу, а к автору. В статье 1911 года она уловила нигилистические нотки, звучавшие в 30-е годы, когда Горький, часто вопреки очевидности, выступал как агитатор и гипнотизер оптимизма. Он желал, чтобы люди уверовали в лучшее, он не хотел, чтобы страшная реальность 30-х годов существовала, и думал отвергнуть ее силой человеческой воли. Казанович же более всего ценила интеллигентность, более всего тревожилась за судьбу культуры, которой грозила гибелью реальность 30-х годов.

Решительно споря с Горьким из-за его недооценки строительной роли русской интеллигенции, Казанович, однако, высоко ставит его гуманную миссию в русской культуре. Доказательством этого служит третье письмо, сохранившееся в фонде Казанович. Его автор — кто-то из близких Казанович людей, заботящихся о приемной дочери покойного К. Д. Батюшкова и взывающих о помощи ей к Горькому. Нам не удалось выяснить, было ли отослано это письмо и возымело ли оно действие. Нам интересно и важно оно как человеческий документ эпохи: Горький для сотен и тысяч людей был единственной надеждой, опорой, защитой и спасением.

Копия письма Горького к Семенову, снятая самим писателем, взята из Архива С. А. Семенова, хранящегося в Рукописном Отделе Российской Национальной Библиотеки (РНБ): Ф. 685. Ед. хр. 466.

Сергей Александрович Семенов (1893—1942), русский писатель; человек многих рабочих и служащих профессий. Вступил в литературу в начале 20-х годов; автор рассказов, повестей, романов, пьес. Четырехтомное собрание сочинений Семенова вышло в 1928—1930-х годах. Наиболее известны его произведения из времен военного коммунизма — рассказ «Тиф» и

роман «Голод», написанные в стиле экспрессивного «натурализма» 20-х годов; повесть о вхождении революции в повседневность «Копейки» (1924), роман о ломке быта, психологии людей завода после 1917 года «Наталья Тарпова» (1927—1929).

В письме к редактору Библиографического справочника «Русские советские писатели: Прозаики» Л. С. Шепелевой вдова С. А. Семенова Н. Г. Семенова-Болотова (14 апреля 1965 года) так характеризовала своего мужа: «...для неполных 49 лет он успел активно участвовать в трех войнах, трех арктических экспедициях, был в экспедиции на Кольском полуострове, на голоде в Поволжье, в Средней Азии, с четырехклассным образованием стать писателем, редактором, деятелем. Что бы он ни делал, он всегда был человеком панвной, чистейшей души. „Наивный коммунист“, как в шуточных пародиях называл его Женя Шварц, „писательская совесть“, как говорили о нем Константин Федин и Юрий Тынянов, дружившие с ним...».¹⁷

В письме Горького к Семенову говорится о пьесе «Не сдадимся». Она была написана в 1935 году и тогда же трижды опубликована, поставлена Большим Драматическим Театром в Ленинграде. Поэтому и письмо Горького можно предположительно датировать 1935 годом.

Жизненным протосюжетом пьесы послужили две арктические экспедиции — на «Сибирякове» и «Челюскине» — под руководством известного ученого О. Ю. Шмидта; в обеих участвовал Семенов. Свою пьесу драматург назвал народно-героическим представлением. По форме она соединяет в себе особенности распространенных в 30-е годы «производственных» пьес с включением в них напряженных любовных мотивов, имеющих ситуативное значение, а также и черты исторического эпоса, тема которого — величественный и свободный труд героически настроенного народа.

Как и все, что делал Горький-драматург и театральный критик 30-х годов, его письмо к Семенову продиктовано желанием и целью способствовать созданию принципиально нового театрального репертуара, к сожалению, иногда понятого весьма узко («борьба с классовым врагом»). Это, в частности, упомянутый Горьким момент, когда плотник должен был «сознаться» в собственной недоброкачественности как следствии того, что сам он — раскулаченный и живет с чужим паспортом (в печатном тексте пьесы этот эпизод из области популярной в 30-е годы «охоты за ведьмами», к счастью, отсутствует). Впрочем, этот побочный эпизод не очень существен для развития драматического действия. Основной пафос — формирование нового человека в условиях преодоления природы, преобразование эгоиндивидуалиста в самоотверженного коллективиста — был Горькому близок. Очевидно, с этим обстоятельством связано горячее одобрение Горьким вполне «рядового» сценического произведения.

Может быть, определенную роль сыграло и то обстоятельство, что автор пьесы был полуфантастической личностью — рабочим, воином, чистым, отважным человеком.

Письмо Горького к писателю С. А. Семенову (1935) показывает, с каким трудом пробивала себе дорогу драматургия 30-х годов, в том числе и драматургия Горького, стремившаяся, с одной стороны, к претворению нового жизненного опыта в явление искусства, с другой, — зараженная фантомами массового тоталитарного сознания с присущими ему травлей и наказанием всех, кто отдаленно мог показаться выпавшим из установленных норм думания и поведения.

Последний раздел публикации занимают газетные материалы 1936—1937 годов из архива известного ленинградского коллекционера Вячеслава Михайловича Лосева (1890—1942).¹⁸ Газетные вырезки, собранные Лосевым, посвящены обсуждению темы увековечения памяти Горького, созданию и установки ему памятников в Москве, Ленинграде и Нижнем Новгороде (г. Горький). Помимо своего фактического интереса они имеют поучительный смысл: в обсуждении приняли участие знаменитые архитекторы, художники, скульпторы, видные деятели культуры, что не помешало им стать действующими лицами подобного эпидемии процесса создания официозного мифа о Горьком — «основоположнике», официальном (народном) писателе.

Нас интересует процесс монументализации, насильственной стандартизации сознания, совершавшийся в годы тоталитаризма, в частности, с помощью фигуры Горького. Как известно, обстоятельства кончины писателя до сих пор не прояснены; версия о его убийстве властями по воле тирана бытует наравне с другими. «Узник» особняка Рябушинского, скованный в своих действиях, с завязанным ртом, все же не давал покоя вождю народов. Умерший, он позволял манипулировать его именем в нужном направлении — создания монументов, авторитетов, идолов великой эпохи.

Не исключено, что все это чутко уловил В. М. Лосев и постарался сохранить, воспроизвести собранием вырезок из столичных газет, далеко не всеми, но достаточно характерными для ясности картины.

На тот же факт — но уже открытия памятника в Москве — откликнулся крестник Горького, сын писателя Леонида Николаевича Андреева, писатель Даниил Андреев (1906—1959) стихотворением «К открытию памятника» (1955), где выразил и свое уважительное отношение к личности и таланту Горького, а также и боль-негодование в связи с молчаливым согласием Горького с режимом, как думал Д. Л. Андреев и многие русские интеллигенты.

К ОТКРЫТИЮ ПАМЯТНИКА

Все было торжественно-просто:
Чуть с бронзы покров соскользнул,
Как вширь, до вокзала и моста,
Разлился восторженный гул.

День мчится — народ не рдеет:
Ложится венки на венки,
Слова «ОТ ПРАВИТЕЛЬСТВА» рдеют
На камне у бронзовых ног.

Но, слушая рокот и крики,
Он нем на багровой скале —
Последний писатель великий
И странник по русской земле.

— Вот здесь, на подъезде вокзала,
Когда-то слезу уронив,
Он видел: Россия встречала
Его, как надежду, как миф.

Все бело! Он был на вершине!
И, глядя сквозь слез на толпу,
Шагал он к казенной машине
Меж стройных шеренг ГПУ.

Все видел. Все понял. Все ведал.
Не знал? Обманулся?.. Не верь:
За сладость учительства предал
И продал свой дар. — А теперь?

— Далеко, меж брызг Укарвайра,¹⁹
Гоним он нездешней тоской,
Крича, как печальная кайра,
Над огненной ширью морской.

Все глуше мольбы его, тише...
Какие столетия стыда,
Чья помощь бесплотная свыше
Искупит его? И когда?

Стихотворение Даниила Андреева показывает, насколько необходимо всестороннее освещение жизни и деятельности Максима Горького. Разделы данной публикации позволяют хотя бы отчасти нейтрализовать то ощущение профессиональной вины перед Горьким, которое возникало как следствие крайне тенденциозного прочтения творчества и характеристики его личности. Публикации материалов, исследования последних лет (здесь в первую очередь хочется назвать серию сборников «Горький и его эпоха», выпущенных Институтом мировой литературы, работы М. Агурского, В. Баранова, П. Басинского, Г. Митина, Б. Парамонова и др.) подготавливают почву для освещения острых, спорных, иногда запутанных вопросов, давно ставших запретными и тайными в литературоведении.

Примечания

¹ Гиппиус З. Н. Черная книжка // Гиппиус З. Н. Петербургские дневники. Нью-Йорк, 1990. С. 252.

² Публикаторы «Черных тетрадей» Гиппиус М. М. Павлова и Д. И. Зу-

Барев указывают на то, что Горький пошел на сотрудничество с правительством Ленина после покушения на него осенью 1918 г. (см.: Звенья. Исторический альманах. Вып. 2. М.; СПб., 1992. С. 168).

³ Гиппиус З. Н. Петербургские дневники. С. 251.

⁴ Звенья. С. 18.

⁵ См.: Гиппиус З. Н. Петербургские дневники. С. 100, 105, 124.

⁶ Берберова Н. Н. Предисловие // Гиппиус З. Н. Петербургские дневники. С. 18.

⁷ Варди, Давид. Воспоминания о Горьком // Максим Горький. Из литературного наследия. Горький и еврейский вопрос. Иерусалим, 1986. С. 476. — Далее при ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

⁸ См.: В. И. Ленин и А. М. Горький. М., 1969. С. 212—213.

⁹ Кугель А. Р. Спектакли «Габимы» // Жизнь искусства. 1923. № 24. С. 8.

¹⁰ Кугель А. Р. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 25. С. 2—3.

¹¹ Эфрос А. М. Художники Театра Грановского // Ковчег. Вып. 2. М., 1991; Иерусалим, 5752. С. 222.

¹² Щекин-Кротова А. Роберт Фальк и театр. Беседы Р. Р. Фалька с Е. О. Любомирским // Художник и зрелище. М., 1990. С. 300.

¹³ Миклашевский К. М. Мир, как «Турандот». и мир, как «Гадзук» // Жизнь искусства. 1923. № 255. С. 7.

¹⁴ Волынский А. Л. (Флексер А. Л.) Еврейский театр. Статья 1. Ипокрит // Жизнь искусства. 1923. № 27. С. 2—4.

¹⁵ Волынский А. Л. [Флексер А. Л.] Еврейский театр. Статья 2. Походный ковчег // Жизнь искусства. 1923. № 28. С. 2—4.

¹⁶ Максим Горький. Собр. соч.: В 30 т. Т. 26. М., 1953. С. 21, 33, 35.

¹⁷ Рукописный отдел РНБ. Ф. 1075 (собр. материалов к библиографии советских писателей). Оп. 1. Ед. хр. 237.

¹⁸ Архив В. М. Лосева хранится в РО РНБ (Ф. 443. Ед. хр. 574).

¹⁹ *Укарвайр*, по Андрееву, — один из слов возмездия (кругов ада), где искупают грехи те, кто подменой идеалов, извращением идей и осознанной ложью повинен в растлении множества сознаний.

Л. П. ГРИГОРЬЕВА

КОНСТАНТЫ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА В ПРОЗЕ 20-х ГОДОВ

На 20-е годы XX века приходится, по общему мнению, завершающий этап в развитии петербургского текста. Характеристики периода «закрытия темы» включают в себя устойчивый набор известных имен: Ахматова, Мандельштам, Пильняк, Замятин, Зощенко и, наконец, Вагинов, суждение о «Козлиной песне» которого, как об «отходной Петербургу и его интеллигенции»,¹ номинативно становится общим местом.

Не ставя вопрос об открытости и закрытости петербургского текста и не претендуя на то, чтобы насытить его «имитациями» и «несовершенными заготовками»,² укажем лишь на возможность «прорывов» туда текстов, авторы которых не избежали

соблазна, спровоцированного эпохой, нанести мазок на картину уходящей реальности.

Логика завершения обеспечила четкую до схематичности выраженность главных мотивов петербургской темы, связанных с эсхатологией города, мотивов его гибели и «поисков путей к спасению». Та же логика усилила внимание художников к гротеску и фантастическому как возможности моделирования условных ситуаций.

Одни из них, в первую очередь адепт фантастики Е. Замятин, ограничивались этой ее функцией, декларируя соединение фантастики и быта в качестве «принципиальной характеристики искомого метода»,³ другие, более консервативные, среди которых выделяется фигура А. Грина, следовали устоявшемуся канону литературной фантастики, достигая именно здесь наибольшей художественной результативности в пределах своего дарования, третьи обращались к петербургской теме в рамках жанра сатирической утопии, и здесь нельзя не признать достижением повесть М. Козырева «Ленинград», написанную в 1925 году и закономерно увидевшую свет лишь в начале 90-х. Эта закономерность относится и к петербургскому «циклу» Замятина, не переиздававшемуся в России до конца 80-х, не ушел от нее и более доступный в прошлые годы читателю А. Грин, петербургские рассказы которого долго оставались на периферии его творческого наследия. Ведь тенденция к унификации литературного процесса, ставшая очевидной к середине 20-х годов, нашла выражение в первую очередь в торможении развития основных форм искусства.

Новые институты власти требовали раскодирования устойчивых традиционных «смыслов», препятствовавших рождению утилитарного языка эпохи. Известное сопротивление этому процессу оказывала «периферийная» среди прочих жанровых структур литературная фантастика, генетическая нерасположенность которой к модификациям обеспечила ей статус неконформистского жанра, тем более, что любые проявления лояльности по отношению к системе, главным образом, в области научной или сатирической фантастики (критика капитализма, индивидуального сознания, «абстрактного» гуманизма, победа советской науки, завоевание земного и космического пространства коммунизмом и т. п.), сопровождалась отрицательным художественным результатом.

В этом контексте известная имитационность, стилизованность, изолированность фантастических произведений В. Каверина и Ю. Тынянова, романтических повестей А. Чаянова, мистических новелл А. Грина теряет свое самостоятельное значение, приобретая глубокую функциональность. Сама сущность литературной фантастики, являясь условием самосохранения жанра, служит, наряду с другими факторами, целям обеспечения потенциала, необходимого для возрождения общекультур-

ной традиции в неблагоприятные для бытования искусства периоды общественного развития. В условиях России одним из таких потенциальных факторов является память о петербургском тексте, хранящем устойчивые культурные коды, в том числе и фантастическое как один из его важных компонентов. В этом искушающая сила петербургского текста, заставляющая совершать туда экскурсии «томимых жаждой духовной свободы» художников, пусть даже и далеких от петербургской темы. Те же из них, чьим воображением Петербург овладевал прочно, в поиске новых возможностей реанимации завершающей себя старой темы, продолжали тем не менее варьировать канонический набор известных мотивов, иногда вовлекаясь вольно или невольно в стихию пародийности. Чаще всего пародийность являлась результатом излишней последовательности в соблюдении канонов или явной избыточности легко узнаваемых мотивов и находилась за пределами авторских интенций.

К числу художников, «серьезность» намерений которых грозила обернуться едва ли не своей противоположностью, относится и А. Грин, который, как только обратился к петербургской теме, сразу принял сформировавшееся в XIX веке и ставшее каноном мифологизированное отношение к городу. Не случайно в богатейшей топонимике писателя Петербург — один из немногих городов, сохранивших собственное имя. Отказ от условного хронотопа, столь свойственного поэтике Грина, мотивирован изначальной ирреальностью Петербурга, который не менее фантастичен, чем созданные воображением писателя Лисси или Зурбаган.

Грин разрабатывал петербургскую тему на протяжении двух десятилетий, постепенно меняя отношение к городу, но даже эволюция его восприятия образа Петербурга точно фиксирует движение петербургской идеи в рамках петербургского текста, а авторская концепция города в целом получает законченное оформление в ставшем также своеобразным каноном тезисе В. Топорова, отметившего, что «в петербургском тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни на краю, над бездной, на грани смерти и намечаются пути к спасению».⁴ Рассказы Грина 10-х годов следуют логике первой части этого тезиса. В образе Петербурга реализована идея города как антипода природной, естественной жизни, есть в рассказах и традиционный морок Петербурга. Но самый канонический рассказ этого периода — «Земля и вода» (1914), петербургский миф представлен здесь эсхатологическим вариантом, в котором тема гибели города поддержана мотивом наводнения, создающим традиционную ситуацию «хаоса», стремящегося «поглотить сотворенный мир» (Н. Анциферов): «...звук, напоминающий мрачный глубокий вздох, пронесся от Невы до Николаевского моста, буквально расколов город с левой стороны Невского. Застыв на месте, я видел ползущий в недра земли обвал; люди, уце-

левшие стены домов, экипажи, трупы и лошади, сваливаясь, исчезали в зияющей пустоте мрака с быстротой движения водопада. Разорванная земля тряслась... Снизу, угрожая размыть фундамент, вскакивая и падая, с шумом, наводящим смертельное оцепенение, затопляя все видимое, рылись волны. Вода, разбегаясь крутящимися воронками, ринулась по всем направлениям; мутная, черная в тени, поверхность ее мчала головы утопающих, бревна, экипажи, дрова, барки и лодки. Ровный гул убегающих глубоких потоков заглушил все; в неистовом торжестве его всплывали горем смерти пронзительные крики людей, захваченных наводнением».⁵

Избыточность ужасающих подробностей в описании гибнущего города, эмоциональная приподнятость стиля вызывают апокалипсические ассоциации, участвующие в формировании мотива возмездия, с одной стороны, вполне традиционного в рамках общей концепции города («Петербургу быть пусту»), с другой — отражающие личную идею художника-дидактика, путем описания воображаемой гибели города сублимирующего неразрешимый для него в тот период узел «петербургских» проблем. Петербург персонифицирует идею «вредного города» вообще, в рамки которого никак не укладывается позитивная модель мира, поиски которой как поиски всеобщей идеи спасения, постоянно занимают романтическое воображение писателя. Кроме того, возможно, сказывалась и известная разочарованность провинциала, ставшего петербуржцем и не до конца «проставшего» городу своей «странной» привязанности, о которой так много писали на протяжении XIX века авторы петербургского текста.

Более конкретно идея поисков путей к спасению оформляется в послеоктябрьский период творчества Грина. Его петербургские рассказы 20-х годов являют собой сплав мистики и дидактики, причем последняя преобладает по мере «движения текста» от новеллы «Клубный арап» к «Фанданго» (вспомним тезис о том, что «в морализаторстве нет выхода к трансцендентному, оно задыхается и, набрасывая на себя петлю, переходит в противоположность крайности...».⁶ Усиление дидактизма во многом обусловлено сложностями эпохи, перевернувшей представления о добре и зле в процессе формирования нового типа мышления и вызвавшей у писателя потребность в более четком выражении своей этико-эстетической концепции.

Грин подвергает анализу многочисленные формы проявления зла, исследует его истоки как в самом человеке, так и в окружающем мире, ищет возможности его идентификации. В петербургских рассказах и в этот период продолжается варьирование традиционных мотивов, которые, однако, подвергаются своеобразной трансформации, связанной со сменой эпох, принесшей «гибель» городу в реальности. Отсюда внимание художника к хронотопу, который приобретает не свойственную

ему ранее функцию смыслообразования. В рассказе «Клубный арап» знаменательны приметы времени (осень 1917 года) и места (Петроград) — указание на то, что у города другое имя.

В рамках конкретного хронотопа приобретает особое значение виртуозно разработанный здесь устойчивый петербургский мотив карточной игры. Функция гоголевской «всеобщей коммуникации» — Невского проспекта, объединяющего все социальные сферы, передается игорному притону: «К осени 1917 года в Петрограде образовалось свыше пятидесяти игорных притонов... Публика была самая сборная: чиновники, студенты, мародеры, мастеровые, торговцы, шулера, профессиональные игроки и невероятное количество солдат, располагавших подчас неведомо откуда довольно большими деньгами... Поражало количество денег у солдат и рабочих. Это были едва ли не самые крупные, по азарту и деньгам, игроки почтенного учреждения».⁷ Таким образом, пародийно перевернутая традиция участвует в создании негативного образа города, который складывается в сознании читателя не без поддержки пространственно-временных координат. Вместе с тем сохраняются традиционные петербургские константы. Судьба героя рассказа, смоделированная путем введения фантастического элемента, побуждает вспомнить известные слова Достоевского о Петербурге как о самом умышленном городе в мире. Образ демонической женщины в гриновском рассказе прочитывается в этом контексте как слабая редукция гоголевской темы «демонской прелести», несущей «соблазн, потрясение и катастрофу»,⁸ и сильная редукция темы «сумасшествия природы».

Традиционная мотивная структура присутствует и в последних петербургских рассказах Грина «Крысолов» (1924) и «Фанданго» (1927). Следует указать на одну из прямых гоголевских реминисценций в структуре рассказа «Крысолов»: «ледяной холм бумажного мира». В рассказе «Крысолов» этот образ присутствует в откровенно иллюстративной форме: «На паркетах грязным снегом весенних дорог валялась бумага. Ее обилие напоминало картину расчистки сугробов... Бумага во всех видах, всех назначений и цветов распространяла здесь вездесущее смешение свое воистину стихийным размахом».⁹ В то же время, следуя традиции, писатель стремился трансформировать канон. «Перспектива духовного спасения и торжества над злом» (В. Маркович), лишь намеченная в петербургской гофманиане, становится реальностью в художественном мире Грина. В «Крысолове» и «Фанданго» тепло и свет побеждают мрак и холод. Бегство героя рассказа «Крысолов» из подземного бумажного ада к свету имеет символическое значение, тем более, что осуществляется оно по спасительной «вертикали», являющейся все тем же знаком петербургского текста.

Еще более иллюстративна авторская идея спасения теплом в холодном городе в рассказе «Фанданго», идейное содержание

которого организовано мыслью о возможности синтеза известных противоположностей. Герой рассказа получает в дар фантастическую возможность погрузиться в мир осуществленной мечты, и хотя он не может изменить Петербургу, предпочитая его холод и голод «идеальному месту», у него остается бесценный опыт — знание о реальности «миров иных». Гриновская концепция человека дает возможность предположить, что художник считал неверным тот путь эволюции, который избран человечеством. Грин отдает предпочтение тем возможностям природного развития, которые сегодня проявляют себя лишь на остаточном уровне. Собственное мифотворчество художника постоянно корректировалось необходимостью помнить о каноне, выработанном давней традицией, а неловкая трансформация канона могла придать миротворчеству видимость наивного дилетантства или пародийного стилизаторства.

В отличие от Грина, Замятин, точно следовавший законам движения петербургского текста и едва ли не канонизированный как один из главных его «завершителей», в силу им самим установленного для своего творчества закона «синтетизма», ставил читателя в тупик, усложняя «серьезный» текст «намеренной» пародийностью, тем самым всегда «осуществляя» декларируемое им «взрывание жизни страшнейшим из динамитов: улыбкой».¹⁰ В 20-е годы Замятин неоднократно обращался к теме Петербурга, всегда оставаясь верным его знакам, кодам, мотивам, даже резко редуцированный образ Петербурга, трансформированный в образ Города-Государства в романе «Мы», сохраняет постоянную доминантную идею — мертвого города, и последний петербургский рассказ Замятина «Наводнение» уже номинативно в следовании эсхатологической традиции в описании города отражает социальный негативизм автора, который периферийно (по отношению к общей идее рассказа) проявляет себя и на реминисцентном уровне, таком прозрачном, что приближает его к невольной пародии (мотивная ситуация топора, убийства, очищения).

Но своей включенностью в петербургский текст Замятин обязан в первую очередь отчетливо образующими цикл рассказами раннего послеоктябрьского периода «Дракон» (1920), «Мамай» (1921), «Пещера» (1922), объединенными единым смысловым центром, в котором сконденсирована одна из главных идей петербургского текста — идея смерти, описывающая себя в разных вариантах и модификациях. Все три заглавия имеют символический код, отражающий процесс редукции человеческих форм жизни. В этическом контексте рассказа «Пещера» это связано с забвением главных христианских заповедей (опять пародийная отсылка к Достоевскому). Обыгрывание заповеди «не укради» связано с именем главного персонажа — Мартин Мартиныч, относительно прочитываемым в библейском контексте соседних лексий как Святой Мартин, «отдавший паль-

то». Возникает ситуация, пародийно овеществляющая абстракцию, пародийность ощущается в результате подмены знаков, «дающий» Мартин замещается «берущим», и усиливается узнаваемой реминисценцией из гоголевской «Шинели», точнее, двумя ее вариантами — сюжетно перевернутым (в русле библейского контекста) и введенным конкретно-образно в одном из периферийных эпизодов («...на Марсовом поле навстречу мне человек в одном жилете, ей-богу! „Что это вы?“ — говорю. — „Да ничего, — говорит. — Вот раздели сейчас, домой бегу на Васильевский”. Потеха!»).¹¹

Вторая важнейшая заповедь (знак цивилизации и культуры) «не убий» организует один из смыслов рассказа «Мамай». Интеллигентская сущность героя, во всяком случае, внешне декларируемая автором (любовь к книге, инфантильная отдаленность от мира, неспособность кого-либо обидеть), уничтожается «петербургскими обстоятельствами».

Отсылка к традиции очевидна, но также очевидно и ее игровое использование: и образ героя, и «петербургские обстоятельства» пародийно трансформированы приемами овеществления метафоры (герой спасает муху из стакана, олицетворяя человека, «который мухи не обидит») или конкретизации абстрактного (преступление совершено из-за книги, которая носит «означающее» название «Описательное изображение прекрасностей Санкт-Петербурга»).

Таким образом, «петербургские обстоятельства» на пародийном уровне выведены за пределы социального контекста, но на уровне «серьезном» они выражены набором социальных кодов, дающих представление о конкретной исторической реальности. Любопытно, что знак негативного социума усилен символическим числом «70»: бремя послеоктябрьской действительности, которое несет на своих плечах управдом, сравнивается с тяжестью эрмитажного карниза, который семьдесят лет несут на себе атланты.

Ситуация зеркальной проективности побуждает к размышлению о замаятинском даре прогнозирования, что, впрочем, стало уже общим местом в критической литературе о писателе, как бы специально явившемся представить своим творчеством открытие новой эпохи. Завершение же старой локализовалось в теме смерти, постоянной в творчестве писателя, но варьируемой с точки зрения ее мотивации.

В петербургском цикле сохраняется одна из важных констант города — его способность причинять зло. В рассказе «Дракон» важно обратить внимание на мотивацию убийства, оно традиционно вызвано усиленным мороком Петербурга. Образ города создается концентрацией его негативных компонентов — холода, тумана, бреда, которые являются постоянными признаками Петербурга — его болезни и гибели: «Люто замороженный, Петербург горел и бредил. Было ясно: невиди-

мые за туманной занавесью, поскрипывая, пошаркивая, на цыпочках бредут вон желтые и красные колонны, шпильи и седые решетки. Горячее, небывалое, ледяное солнце в тумане — слева, справа, внизу — голубь над загоревшимся домом. Из бредового туманного мира выныривали в земной мир драконолюди, изрыгали туман, слышимый в туманном мире как слова, но здесь — белые, круглые дымки: выныривали и тонули в тумане».¹²

Главный смысловой итог данной лекции представлен метафорой «ледяное солнце», в которой уничтожается один из позитивных знаков петербургского мифа. Ледяное солнце становится символом послеоктябрьского Петербурга наряду с традиционными образами-символами неуправляемого («Мамай») или сумасшедшего (расхожий образ, которым соблазнялись многие художники в тот период), своего рода перифраз Ноева ковчега, корабля. Тема гибели города дополняется и репродуцированными петербургскими мотивами, например, в рассказе «Пещера» присутствует негативный образ бумаги, традиционно ассоциирующийся со снегом (холодом); образ умирающей Маши сопровождается эпитетами «плоский», «бумажный». Этот мотив вносит усиливающий оттенок в раскрытие общей темы города — «Петербургу быть пусто», которая завершается в финале рассказа картиной тотальной гибели цивилизованного мира.

Итак, анализ творческого опыта в разработке петербургской темы двух, столь различных по типу сознания художников в постпетербургский период русской истории, показывает единство их привязанностей как к общей идее города, так и к отдельным его компонентам, что продиктовано целостностью петербургского текста и его константами. В то же время «несвободное» использование этих констант, когда текст завершается или уже завершен, нередко оборачивается их пародийной эксплуатацией. Другое дело, когда художник осознанно участвует в этом процессе, не претендуя на «прорыв» в текст.

Наиболее реально это осуществимо в рамках сатирических жанров, когда автор свободно играет любыми «константами». М. Козырев, к примеру, в сатирической повести «Ленинград» уже подменной имени города подключился к теме исчезновения Петербурга. Напомним сцену, в которой герой, очнувшись от полувекового летаргического сна (фантастическое является в повести посылкой), не узнает Петербург: «— Какой это город? . . . — Ленинград. Этот ответ изумил меня. Я напряг всю свою память, но не мог вспомнить такого города ни в России, ни за границей».¹³

Автор с видимым удовольствием использует принцип пародийного овеществления метафоры «быть пусто месту сему», помня о том, что «городские названия определяют стиль города», являются его языком.¹⁴ Перенасыщенность текста повести новыми названиями, информация о которых непременно сопро-

вождается авторской иронией или сарказмом, формирует новый образ города, лишенный «духа Петербурга». Такие номинации, как «проспект семнадцатого июля» или «проспект 25 октября» в контексте петербургской темы уже сами по себе звучат нелепо пародийно, тем более, что Козырев постоянно дает их в параллели со старыми названиями, напоминая читателю о сущности Петербурга: «Меня заинтересовало, как далеко зашло это переименование, не переименован ли и домик Петра Великого. .?», или «Смотрю: четыре бронзовых коня неподалеку и в самом конце проспекта блестящая золотая игла. Сомнений не было: — Да, это Невский проспект. Меня не смутила надпись: „Проспект 25 октября”. Теперь я знал, что я в Петербурге».¹⁵

Автор дает остроумные варианты трансформации эсхатологической темы Петербурга, «перевертывая» апокалипсис в быт. Любопытно, что в структуре повести присутствуют, хотя и в сильно редуцированном виде, многие традиционные петербургские мотивы. Их редукция обусловлена тем, что автор не имел прямого намерения использовать их ни в качестве пародируемого объекта, ни как «подручный материал» для реализации общей идеи. Петербургские мотивы помимо авторских интенций «сами заявили о себе» в тексте, которому изначально суждено было включиться в петербургский контекст своим названием. Пародийное звучание мотивов сна, морока, спасения, милосердия, голода, преступления связано с их чисто социальной заданностью.

Общая идея повести «Ленинград» близка идее замятинской антиутопии «Мы», однако она более конкретизирована с точки зрения социальной ситуации; Козырев рисует ближайшее будущее России, не скрывая от читателя времени и места действия. Более того, авторские намерения сосредоточены на критике социализма, который, по мнению автора, не только не лучше капитализма, но еще более обнажил недостатки последнего, прикрываясь формальными лозунгами.

Подвергая критике Ленинград, художник опирается на негативные петербургские константы, обостряет их, пародийно осмысливая традиционную проблему «маленький человек и петербургские обстоятельства». К примеру, герой умирает от голода в советском Ленинграде, так как люди не имеют права подавать милостыню — это карается законом.

Мотив голода развивается параллельно с мотивом преступления, который также иронически трансформирован. Герой решается украсть кусок хлеба: «Но я хочу жить, черт возьми? . . . Право на существование и на хлеб имеет каждый. . .».¹⁶ Механизм иронии проявляет себя здесь в столкновении петербургского, сущностного сознания и нового, формального. Традиционные петербургские знаки смещены или редуцированы в повести в силу поэтики «перевернутости» как одного из признаков прозы периода закрытия темы Петербурга.

Повесть Козырева балансирует на грани прорыва в петербургский текст; будучи сосредоточенной на других проблемах, она включает в свою мотивную структуру главную константу Петербурга — мотив его исчезновения, не «дающий покоя» многим поколениям художников. В то же время именно эти константы являются условием самосохранения петербургского текста, оберегая его от «имитаций» и сохраняя его известный статус.

Примечания

- ¹ Тульчинский Г. «Город-испытание» // Метафизика Петербурга. СПб., 1993. С. 147.
- ² Топоров В. Петербург и петербургский текст русской литературы // Там же. С. 229.
- ³ Дубин Д. В. Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли // Тьяньновский сборник. Рига, 1990. С. 160.
- ⁴ Топоров В. Указ. соч. С. 221.
- ⁵ Грин А. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1965. С. 223.
- ⁶ Горичева Т. Православие и постмодернизм. Л., 1991. С. 35.
- ⁷ Грин А. С. Собр. соч. Т. 4. С. 212.
- ⁸ Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 134.
- ⁹ Грин А. С. Собр. соч. Т. 4. С. 365.
- ¹⁰ Замятин Е. Избр. произведения. М., 1990. С. 262.
- ¹¹ Замятин Е. Избранное. М., 1988. С. 377.
- ¹² Там же. С. 147.
- ¹³ Козырев М. Пятое путешествие Гулливера. М., 1991. С. 12.
- ¹⁴ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Л., 1990. С. 34.
- ¹⁵ Козырев М. Указ. соч. С. 24, 15.
- ¹⁶ Там же. С. 18.

Н. В. ГАПОНЕНКО

МИХАИЛ КОЗЫРЕВ И ЕГО ПОВЕСТЬ «ЛЕНИНГРАД»

В 1988 году, на самом пике волны «возвращенной» литературы, в журнале «Новый мир» была опубликована статья М. О. Чудаковой «Без гнева и пристрастия...», где впервые широкой публике была представлена сатирическая повесть мало известного русского сатирика Михаила Яковлевича Козырева «Ленинград». Произведение, написанное в 1925 году, поразило необыкновенно точными прогнозами: в формирующемся на новых принципах обществе сатирик увидел тенденции, которые неминуемо должны были привести даже не к тоталитаризму, а к той системе общественных отношений, которая получила впоследствии наименование «застоя». Прибегнув к фантастическому допущению, автор показывает читателю общество будущего — глазами революционера 10-х годов, всю жизнь посвятив-

шего революционному делу. После 37-летнего сна, в который его погрузил таинственный факир-индус, герой повести просыпается в столице нового пролетарского государства. Казалось бы, мечта революционера сбылась: «То дело, которому я отдал лучшие годы своей жизни, наконец восторжествовало: я в рабочем социалистическом государстве, где все законы написаны рабочими и на пользу рабочим, где рабочие стоят на верхушке, управляют фабриками и заводами, государством»,¹ — пишет он в своих предсмертных записках.

Однако уже первые беглые наблюдения порождают сомнения: «Магазины, продавцы, покупатели, праздношатающиеся на улицах — все было таким же, как в мое время, вплоть до нищих, предупредительно открывающих перед тобой дверь магазина, оборванных ребятишек с папиросами и спичками» (С. 41). Дальнейшее знакомство с «рабочим раем» привело к совершенно противоположным выводам. Оказалось, что совершившаяся революция скорее походила на политический переворот, чем на социальное преобразование. Она не уничтожила эксплуатацию — угнетенные и угнетатели просто поменялись местами. Теперь не рабочие, а представители буржуазии работают на заводах и фабриках по 16 часов, живут в тесных сырых жилищах, лишены самых элементарных человеческих прав. «Пролетариат действительно победил и в первые годы управлял страной — но путем долгой и незаметной эволюции верхушка пролетариата оторвалась от масс и присвоила все завоевания революции. Рабочие, выдвинутые на административные посты, на должности директоров... составили новую аристократию, которая удерживала за собой звание рабочего. Дети их, выросшие в совершенно новых условиях, уже забыли о том, что значило слово „рабочий“, и вкладывали в него те же понятия, что в наше время вкладывали в слово „дворянин“. ... С другой стороны, рабочие, оставшиеся на производстве, смешавшись с городским мещанством, постепенно были лишены своих прав, а так как в их число случайно попало несколько бывших капиталистов, у которых было отобрано имущество, и так называемых нэпманов, которые с уничтожением частной торговли должны были искать работы на заводах и фабриках и притом работы самой черной, вследствие неподготовленности, то этот низший класс получил наименование буржуазии. Это было тем более удобно, что буржуазия по закону не пользовалась никакими правами. Этот закон, таким образом, распространялся и на рабочих, оставшихся на производстве» (С. 66). Остались внешние формы демократии: профсоюзные комитеты, добровольные общества, клубы и т. п., но они наполнились новым содержанием. Профсоюзный комитет стал органом администрации, «добровольные» общества — ширмой для многочисленных поборов, клубы — местом для совершения ежедневных ритуальных действий в форме партийных собраний. Обучение в высших и

средних учебных заведениях сводилось к освоению курса политграммоты или идеологической казуистики, все нравственные понятия переворачивались в соответствии с логикой классовой борьбы: так, на вопрос «Можно ли отнять кусок хлеба у голодного?» отвечать следовало так: «Можно, если он принадлежит к низшему классу». Аргументировалось это положение очень просто: «Низший класс — наш враг. Вредить ему — значит помогать своему классу» (С. 69).

М. Я. Козырев предвидел и «новояз». Представители «рабочей» аристократии говорят цитатами из произведений вождей. Забыты и поэзия и проза, книги — цитатники или компиляции. «Свобода печати» осуществляется цензурным комитетом, выходящим все самостоятельные мысли, обеспечивающим «идеологическую чистоту» произведений. Идеология — единственный объект заботы новых властителей. Она пронизывает все слои человеческой жизни. Даже преферансные карты — не что иное, как картонки с цитатами из курса политграммоты. Другие сферы общественной жизни постепенно приходят в упадок: разрушается оборудование на производствах, исчезает торговля, прекратился ввоз товаров из других стран, научные исследования не приносят плодов.

Руководимый революционным инстинктом, герой повести решает организовать вооруженное восстание, которое должно разрушить этот новый-старый порядок и восстановить справедливость, однако выступление закончилось поражением: государственная машина оказалась сильнее революционной энергии масс.

Так безрадостно завершает М. Козырев свою повесть. Ожидая казни, в тюрьме его герой пишет: «Эту историю думают они напечатать в нескольких миллионах экземпляров в качестве неопровержимого свидетельства бесплодности всех попыток свержения существующего порядка» (С. 102).

В отличие от Е. Замятина, А. Богданова и других утопистов и антиутопистов того времени, писатель конструирует сравнительно недалекое будущее, его больше занимают конкретные социальные процессы, он не пытается вывести закон революции. Современники должны были узнать в героях повести себя, соотнести события и выводы со своей жизнью, поэтому, усиливая сатирическое звучание произведения, писатель отказывается от заглавия «1950-й год». Оно отдаляло происходящее от конкретного жизненного материала. Писатель почти ничего не выдумывает и не преувеличивает. Свидетельство тому — письмо неизвестного лица М. А. Булгакову, которое М. О. Чудакова приводит в упомянутой уже статье.²

Безусловно, повесть не могла быть напечатана и осталась в рукописи. После долгих лет заточения она увидела свет, благодаря архивным разысканиям М. О. Чудаковой, и была опубликована в 1991 году сразу в трех изданиях: альманахе

«Завтра», сборнике «Возвращение» и в книге избранных произведений писателя, куда вошли кроме нее несколько рассказов, повести «Мистер Бридж» и «Поручик Журавлев», а также роман «Пятое путешествие Лемюэля Гулливера». Однако опубликование этих произведений не вызвало того широкого резонанса, какой сопутствовал появлению произведений Е. Замятина, Дж. Оруэлла, А. Платонова. Видимо, к 1991 году читатель уже устал от сенсаций, а литературоведы были загружены работой по осмыслению творческого наследия интереснейших писателей, таких, как М. Булгаков, И. Бабель, Вс. Иванов и т. п., многие произведения которых тоже вернулись к нам в эти годы.

И все же творчество М. Я. Козырева заслуживает пристального внимания. Этот одаренный человек, проницательный скептик сумел очень многое увидеть в жизни молодого советского государства, сумел определить и показать «подводные течения», сопутствующие становлению нового общественного строя. В статье «Я боюсь» Е. Замятин писал: «...настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики».³ Сатирические произведения М. Козырева доказывают его «еретическое» происхождение. Творческий путь широко известного в свое время и почти не известного теперь прозаика представляет несомненный интерес и сегодня в связи с целым рядом проблем, стоящих перед литературоведением, вынужденным снова восстанавливать историю и движение литературного процесса советского времени.

О судьбе писателя мы и сегодня знаем довольно мало. Написанная им в 1922 году автобиография практически не дополнялась и не уточнялась. И все же архивы позволили восстановить основные события жизни сатирика, определить объем его творчества.

Родился писатель в маленьком городке Лихославле, стоящем на легендарной дороге из Петербурга в Москву, в 1892 году. Кем были его родители — доподлинно не известно. В машинописном автографе рукою М. Козырева вставлено: «сын кузнеца». М. О. Чудакова не без оснований полагает, что говорит это скорее о непролетарском происхождении сатирика, тем более, что издатели чаще всего эту вставку оставляли без внимания. Однако прозаик настойчиво придерживается этой версии и в воспоминаниях о раннем детстве, которые он пишет в 30-е годы, что совершенно понятно, так как вопрос происхождения в этот период становился далеко не праздным.

Так или иначе, жизнь М. Козырева прошла между Петербургом и Москвой. В Петербурге он получил высшее образование на экономическом факультете Политехнического института, в Петербурге началась его серьезная литературная деятельность. В 1914—1916 годах произведения молодого литера-

тора печатаются в петербургских «толстых» журналах «Современный мир», «Современник», «Голос жизни», альманахе интуитивной поэзии и критики «Очарованный странник», в бульварном журнале «Мечта».

А дальше — революция, советская служба, кочевье. «Жил — в Москве, в Харькове, Одессе, и опять в Харькове, и опять в Москве, занимался чем попало: был бухгалтером, работал в газете, читал лекции по теории поэзии, заведовал типографией», — пишет он о себе.⁴ Немаловажным является замечание М. О. Чудаковой: «О жизни его в годы гражданской войны мы можем судить главным образом по тем документам, которые он сохранил и привез в Москву. Сохранял же Козырев, как и многие другие литераторы его поколения, главным образом то, что могло облегчить, а не затруднить его жизнь в послереволюционной России».⁵

С 1920 года жизнь писателя в основном связана с Москвой. Здесь он сначала служит в должности заведующего московской секцией работы в деревне Наркомпроса, а затем полностью отдает себя художественному творчеству. В 1922 году он становится членом редколлегии еженедельника литературы, искусства и театра «Сегодня» (издательство «Неоклассики»), выпускает свою первую книжку «Морока. Настоящие рассказы», читает свои произведения в «Литературном звене», кружке, возникшем в конце 1917 года, когда распалась «Среда» — старый московский литературно-художественный кружок. Является членом объединения «Современники», печатается в одноименном альманахе вместе с А. Яковлевым, П. Вагиным, П. Романовым и др. Произведения М. Козырева в 1922—1923 годах печатают издательства «Возрождение», «Круг», «Недра», оценку творчества прозаика дает в газете «Правда» критик Н. Осинский. О М. Козыреве как о талантливом беллетристе-попутчике говорит А. Воронский.

Основная общественная деятельность писателя связана в те годы с литературным объединением «Никитинские субботники», он был его секретарем и членом редколлегии издательства.

В московский период проявился и сатирический талант прозаика. Он работает в основных сатирических журналах тех лет: «Крокодил», «Бегемот», «Лапоть» (в 1926 году стал секретарем его редакции).

Подталкиваемый «социальным заказом», в 1923 году он пишет роман о революции «Неуловимый враг». Произведение выходит в свет, несмотря на то, что в тексте явно ощущается ироническое и пародийное начало, скрытое под маской детектива. Нетрадиционно изображение событий революции и гражданской войны и в повести «Поручик Журавлев», вышедшей в том же 1923 году.

Словом, отношение к власти и к новому общественному по-

рядку сложное. Перед нами «разный Козырев»: Козырев «Смехача» и «Бузотера» и Козырев, который участвует в необуржуазном журнале «Новая Россия» («Россия»), в литературном приложении к газете «Накануне». Вместе со многими известными литераторами подписывает открытое письмо ЦК РКП(б) в мае 1924 года, в котором отстаивается право писателя на индивидуальное мировоззрение и творчество. Участвует в создании ряда коллективных романов вместе с М. Булгаковым, Ю. Слезкиным, А. Эфросом, Еф. Зозулей, А. Соболев, Ю. Олешей и др. «В каком же кругу оказался Козырев? Это была, можно сказать, „головка“ тогдашнего Всероссийского Союза писателей... Иными словами, это был слой „непролетарской“, „некоммунистической“ искавшей все более судорожно пути более или менее независимого творчества беллетристики».⁶ Появляются и запрещенные произведения. Первым из них был рассказ «Крокодил. Три дня из жизни Красного Прищеповска». Однако в последующие годы одна за другой выходят 27 книжек сатирических произведений прозаика, посвященных в основном проблемам деревни.

К 1929 году интерес к писателю заметно ослабел. Последние опубликованные произведения — романы «Подземные воды» и «Город энтузиастов» (написан совместно с И. Кремлевым-Свэном) не получают поддержки критиков. Да и в художественном отношении они явно уступают первым произведениям. Начался процесс постепенного отказа от самостоятельного творчества. В 1930 году печатаются две брошюры М. Козырева, разъясняющие Устав сельскохозяйственной артели, а роман «Рост» (1940—1941) уже полностью соответствует требованиям «социального заказа». Но наряду с этим писатель создает роман «Пятое путешествие Лемюзля Гулливера», в котором остается верным своей творческой манере. Роман закончен в 1936 году, опубликован не был. Рецензенты писали: «Автор ограничивается показом униженного и оскорбленного народа Юбералии (лишь в двух местах... автор упоминает о „сдавленном недовольстве, готовом ежеминутно вылиться в возмущение, сдерживаемое только страхом“), что, конечно, неверно. Автор *обязан* (курсив мой. — Н. Г.) показать, как назревает революционный протест в этих обнищавших слоях населения Юбералии, показать партию, направляющую эту борьбу».⁷

Судьба писателя была решена гораздо раньше. Еще в 1931 году «Литературная энциклопедия» писала, что М. Козырев по своей «социальной направленности принадлежит к правому крылу писателей-попутчиков, не обнаруживая сдвигов в сторону революции и явно перерастая в писателя буржуазного».⁸ Рукопись «Ленинграда» стала поводом для ареста. В 1942 году сатирик погиб в саратовской тюрьме.

Как мы видим, повесть стоила писателю жизни. Не случайно он придавал ей такое значение и хотел напечатать, хотя, безус-

ловно, понимал всю сложность этой задачи. В письмах к И. Кремлеву-Свэну⁹ он предлагает, если это необходимо, изменить название, внести некоторые коррективы в текст, через него нытается получить положительные отзывы.

Повесть не увидел массовый читатель, как не увидел он и роман Е. И. Замятина «Мы». Оба произведения рассматривают проблемы общества, революции, человека под таким углом, который очень скоро стал нежелательным. Почти сразу после победы Октябрьской революции вопрос о светлом будущем стал отходить на второй план, уступая место проблемам становления новой государственности. Они, в свою очередь, теснейшим образом были связаны с вопросами сохранения и укрепления политической власти, все рассуждения о безгосударственном строе как цели революции постепенно сворачивались. Идеология укреплявшейся диктатуры пролетариата «приучала к буквальному истолкованию слов о „последнем и решительном бое” — и литературное сознание большинства современников Замятина послушно следовало за этим веянием времени».¹⁰ Большинство, но не всех. Из этого ряда явно выпадал М. Козырев. В революции его интересовали не абстрактные цели, обращенные в лозунги, а конкретное счастье конкретного человека. Он ближе, чем Е. И. Замятин, к реальности, поэтому, как уже говорилось, он не строит долговременных прогнозов, не пытается выявить закон революции, а безжалостно разоблачает современные ему явления. В своем понимании сущности и перспектив нового мира М. Козырев не столько сходил с Е. Замятиным, сколько отталкивался от него.

Попытка выявить закономерности жизни универсума приводит Е. Замятина к необходимости оперировать большими величинами. При таком подходе микрообъект (отдельный человек, жизнь которого по продолжительности несравнима с жизнью космоса) выпадает из поля зрения. В эту точку отсчета приводит писателя применение законов термодинамики к жизни социальной. Естественно, в масштабах вселенной процессы обновления (революции) бесконечны. После рождения объекта развитие идет по следующей программе: «Пламя из багрового становится розовым, теплым, не смертельным, а комфортабельным; солнце стареет» и постепенно умирает, пока «две мертвых, темных звезды» не сталкиваются и не «зажигают новую звезду».¹¹

В восприятии этого процесса Е. Замятин акцентирует внимание на рождении. Процесс обновления бесконечен, следовательно, не существует конечной истины. Но для писателя важно и еще одно обстоятельство: в жизни социальной импульс смене старого новым должны дать люди — «еретики». Само по себе это чрезвычайно болезненно, потому что «это скачок, это разрыв плавной эволюционной кривой, а разрыв — рана, боль». Этика революции допускает насилие: «Но ранить нужно: у большин-

ства людей наследственная сонная болезнь, а больным этой болезнью (энтропией) нельзя давать спать, иначе — последний сон, смерть». ¹²

Выступая против идеи равновесия, великий «еретик» превращает человека сегодняшнего, человека обыкновенного в объект. А для этого человека обрести маленькое счастье сейчас, сегодня, может быть важнее, чем жить в состоянии борьбы, бесконечности.

Но М. Я. Козырев в своих воззрениях стоит ближе к М. А. Булгакову. Идея эволюционного развития выражена в повести в самом сюжете. Присмотримся, ведь главным героем стал замятинский еретик. К чему привела его деятельность?

«— ... Вы сами, что вы внушаете им? Чувство справедливости? Нет! Вы внушаете им чувство зависти, вы заставляете их ненавидеть друг друга. Злоба рождает злобу, ненависть растет, и самая полная победа будет торжеством самой злой, самой отчаянной ненависти...», — говорит старик-философ, идейный противник героя. И действительно, М. Козырев показывает нам, как прекрасное, добрейшее существо, подруга революционера, становится террористкой. Автор настойчиво обращает наше внимание на то, что «благие порывы» «еретика» приводят к результатам, противоположным желаемым.

«— Конечно, я должен внушать ненависть к врагу, — ответил я, — но, когда будет уничтожен враг, не останется места для ненависти...»

— Старая Россия сотни лет управлялась временными законами. Нет, научив людей видеть в друг друге врагов, вы уже ничем не вытравите этого чувства, победивший класс будет дрожать за свою власть, он побоится кого-нибудь близко подпустить к своей власти, он закрепит свои права навеки» (С. 96).

Столь же значимой для писателя является и булгаковская идея дома. Молодые революционеры в начале пути мечтают не о царстве стеклянных дворцов и космических кораблей. «Семья, любовь, брак — вот что интересовало нас. В этом счастливейшем общегититии будут ли урегулированы те сложные взаимоотношения, которые мы называем любовью? „Свободная любовь“, — отвечала теория. Ну а несчастная любовь? Возможна ли она? а если возможна — где же полное счастье? Все попытки разрешить этот вопрос, опираясь на материалистическое мировоззрение, оканчивались неудачей: был какой-то дефект в самом мировоззрении, но в этом мы не решались сознаться» (С. 22).

Революция для М. Козырева — массовый гипноз, а революционный героизм и жертвенность, проповедуемые Е. Замятым, — безрассудство. «Чем смерть со знаменем лучше всякой другой смерти — я не могу объяснить читателю. Конечно, это безрассудство, но в нашей среде безрассудство называли геро-

измом» (С. 23), — пишет герой, переосмысляя революционные ценности.

Где же берет свое начало пессимизм писателя? Он видит, как государство целенаправленно развращает людей, развивает в них самые низкие чувства: «Зависть, мелкие корыстные расчеты заставляли людей ловить друг друга, доносить о малейших проступках, а за доносом неминуемо следовал суд. Усугублялось все это тем, что донос не считался безнравственным, и доносчик, кроме того, получал известное вознаграждение от государства» (С. 71).

Предсмертные записи героя-революционера заканчиваются в повести на оптимистической ноте: «Я знаю, что начатое мною дело не погибнет. Пусть половина города уплыла по Неве, но зароненная мною искра зажжет пожар. Мой первый опыт научит их осторожности» (С. 102). Но автору мешает разделить эту уверенность простой, но жестокий вопрос: можно ли перевоспитать людей?

Примечания

¹ Козырев М. Ленинград // Возвращение: Сб. М., 1991. С. 34. — Далее текст произведения цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках.

² Чудакова М. О. Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20—30-х годов // Новый мир. 1988. № 9. С. 249.

³ Замятин Е. Соч. М., 1988. С. 411.

⁴ Козырев М. Автобиография // Утренники. Кн. 2. Пг., 1922. С. 120.

⁵ Чудакова М. О. Русский сатирик Михаил Козырев // Возвращение: Сб. С. 104.

⁶ Там же. С. 105.

⁷ Концевая Е. М. Козырев «Пятое путешествие Гулливера»: Рецензия // ЦГАЛИ. Ф. 2230. Оп. 1. Ед. хр. 13.

⁸ Литературная энциклопедия. М., 1931. Т. 5. Стб. 372—373.

⁹ ЦГАЛИ. Ф. 1250. Оп. 2. Ед. хр. 341.

¹⁰ Чудакова М. О. Без гнева и пристрастия. С. 253.

¹¹ Замятин Е. Соч. С. 446.

¹² Там же. С. 452.

С. Ю. ГОРИНОВА

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ПИЛЬНЯКА

Образ Петербурга возникает в творчестве Бориса Пильняка, одного из лучших, как считала критика 20-х годов, «бытописателей революции», в процессе осмысления исторического пути России. В сознании писателя северная столица приобрела черты «тематического символа» (термин В. Гофмана), характеризую «петербургский» период русской истории, обусловленный рефор-

маторской деятельностью Петра I. Его начало было положено основанием города на Неве, а конец предreshен революцией 1917 года. Такие временные границы намечает прозаик в «Повести Петербургской — или Святой-Камень-Город», вышедшей в 1922 году и состоящей из двух рассказов: «Его Величество Кнез Птер Командор» (1919) и «Санкт-Питер-Бурх» (1921). Вводя эпитет «петербургская» в название произведения, автор, по словам Н. Мораньяк-Бамбурач, становясь одним из носителей «петербургского сознания», обозначает свою принадлежность к литературной традиции, восходящей к «Медному всаднику» А. С. Пушкина, что, с точки зрения исследователя, объясняет цитатность повести, которая должна рассматриваться как субстратный элемент «петербургского текста».¹

Действительно, воссоздавая «миф о Петре» и «миф о Петербурге», Пильняк обращается к символистской трактовке «петербургской темы». Из двухсотлетней истории «града Петра» он выбирает момент рождения «из топи блат» в первом рассказе, беря за основу, как неоднократно отмечалось, художественную концепцию романа Д. С. Мережковского «Петр и Алексей», и анализирует постреволюционное состояние города во втором, соотнося его с проблематикой романа Андрея Белого «Петербург» (своеобразные «начало» и «конец» символистского «мифа о Петербурге»). Поэтому в контексте «Повести Петербургской» достаточно явно «проступают» реминисценции из уже созданных в XIX веке произведений о городе. Но если писатель-символист, соединяя цитаты из классических текстов о городе в некое смысловое единство, думал о том, что они должны быть «опознаны» читателем, и это «заставляло особенно четко отграничивать круг отбираемого, делать его список почти закрытым, обозримым количественно и ориентированным на наиболее известные, почти „хрестоматийные“ тексты»,² то для Пильняка подчеркнутая установка на включение в текст «расшитых кусков» «чужого» связана прежде всего с творческим кредо: «Неважно, что я (и мы) сделал, — важно, что я (и мы) сделаем... Какая-то соборность нашего труда необходима (и была, и есть, и будет), я вышел из Белого и Бунина, многие многое делают лучше меня, и я считаю себя в праве брать это лучшее или такое, что я могу сделать лучше».³

Идея соборности литературного труда позволила включить в художественную канву повести не только цитаты из «петербургского текста» русской литературы XIX — начала XX века, но активно «использовать» и другие произведения из классического наследия, не исключая народное поэтическое творчество. Рассматривая их как составные части художественной модели мира в «Повести Петербургской», Пильняк проявляет оригинальность в своеобразии в монтаже чужих заимствованных «голосов», в непосредственном взаимодействии их друг с другом. Тем самым из «множественности точек зрения на мир», содер-

жащихся в каждом из выбранных автором «голосов», писатель актуализирует одну, единственную, определяющую художественную концепцию произведения.

Самобытность авторской позиции ощущается в отношении писателя к Петербургу как феномену русской истории и культуры. В. Н. Топоров, намечая этапы становления «петербургского текста», упоминает имя Пильняка наряду с Е. Замятым и относит его к тем художникам, в творчестве которых «устаи „петербургского текста“ говорила Россия и прежде всего Москва».⁴ Но, в отличие от других прозаиков, кто так или иначе чувствовал свою причастность к трагической судьбе города, Пильняк выбирает для себя роль стороннего наблюдателя, постоянно подчеркивая дистанцию, возникающую между автором и героем. Если в первом рассказе она мотивирована тем, что события переносят читателя в петровскую эпоху, то во втором она становится нарочитой, хотя действие развивается в начале 20-х годов, т. е. автор и герой являются современниками.

Заостряя внимание на «начале» и «конце» петербургского отрезка истории, писатель воспринимает город как памятник петровской эпохи, завершающейся на его глазах.

Петербург — это город, с точки зрения Пильняка, чуждый русскому национальному самосознанию. Попытка вывести страну в число передовых просвещенных государств Европы, предпринятая Петром I, была изначально обречена на провал и в итоге вызвала революционный взрыв, приведший к потрясению всех основ в жизни народа. Причина происшедшего скрывалась в том, как великий государь осуществлял строительство новой России, пытаясь уничтожить «старую, исконную, умную Русь, с ее укладом, былинами, песнями, монастырями».⁵ Для прозаика революция, перечеркнув и разрушив петровское государство, вернула страну в XVII век, как неоднократно отмечалось критикой, освободив «народ от царя, попов, чиновников, от ненужной интеллигенции».⁶

Исчерпанность и завершенность петровской эпохи писатель подтверждает и тем, как он «конструирует» образ города и его создателя, какие детали «отбирает» из контекста русской литературы для создания их «портретов», и тем, что автор превращается в беспристрастного историка, фиксирующего агонию умирающего города, и даже тем, что уже в конце 20-х годов, составляя собрание сочинений, Пильняк помещает повесть в восьмой том, названный им «Старый дом».

Однозначность авторской позиции прежде всего проявляется в характеристике личности Петра. В облике русского царя писатель подробно перечисляет черты, уже «найденные» русской литературой и ставшие «общим местом»: «Государь вошел в треуголке, одетый в зеленый сивильный сюртук, сильно потрепанный, в узкие черные штаны, красные чулки, вязания импе-

ратрицы Екатерины и в скошенные немецкие туфли (карманы сюртука и брюк оттопыривались сильно, набитые трансциркулем, компасом, ватерпасом и прочими инструментами, которые Петр всегда носил при себе). Шел сгорбившись и стремительно, размахивая руками, широко расставляя тонкие свои ноги...» (VIII, 35). Обращаясь к внутреннему миру героя, Пильняк «снимает» двойственность его природы, предельную антитетичность характера, выражающуюся в тяге и к добру, и к злу, как это было, например, в романе Мережковского, акцентируя внимание на низменности его страстей и алогичности поступков: «Человек, радость души которого была в действиях. Человек со способностями гениальными. Человек ненормальный, всегда пьяный, сифилит, неврастеник, страдавший психастеническими припадками тоски и буйства, своими руками задушивший сына. Монарх, никогда, ни в чем не умевший сокращать себя — не понимавший, что должно владеть собой, деспот. Человек, абсолютно не имевший чувства ответственности, презиравший все, до конца жизни не понявший ни исторической логики, ни физиологии народной жизни. Маньяк. Трус. Испуганный детством, возненавидел старину, принял слепо новое, жил с иностранцами, съехавшимися на легкую поживу, обрел воспитание казарменное, обычай голландского матроса почитал идеалом...» (VIII, 51).

Лишая героя как внешней, так и внутренней привлекательности, писатель усиливает впечатление, вводя «физиологические» детали в его портрет: «Тело было огромным, нечистым, очень потливым, нескладным, косолапым, тонконогим, проеденным алкоголем, табаком и сифилисом. С годами на круглом, красном, бабьем лице обвисли щеки, одрябли красные губы, свисли красные — в сифилисе — веки, не закрывались плотно; и из-за них глядели безумные, пьяные, дикие, детские глаза; такие же, какими глядит ребенок на кошку, вкалывая в нее иглу или прикладывая раскаленное железо к пяточку спящей свиньи... Одевался грязно, безвкусно, не любил менять белья. Любил много есть и ел руками, — огромные руки были сальны и мозолисты» (VIII, 52). В облике царя проступает животное начало, сопоставление со свиньей мотивируется включением в повествование вслед за Мережковским городских легенд XVIII века о Петре-оборотне и Петре-Антихристе, поддержанных прямой реминисценцией из романа — рассказом Тихона Старцева о подмене государя. Пильняк обыгрывает популярные еще при жизни Петра в народной молве представления о нем как о царе-самозванце, не имеющем прав на русский престол.

Писатель, отталкиваясь от народного восприятия деятельности Петра, вводит в повествование элемент карнавализации. Упоминание уже в начале повести о Всешутейшем соборе, любимом детище царя, актуализирует мотив игры. «Игра в царя», приобретая оттенок карнавального снижения, превращает госу-

даря в ряженого и «снимает» в произведении присущее Петру в сознании русских писателей творческое, созидательное начало. Для Пильняка он не Демиург, Творец нового Государства, не носитель нового мироощущения возрожденческого типа, как утверждал Мережковский, а «человек, до конца дней оставшийся ребенком, больше всего возлюбивший игру, — и игравший всю жизнь: в войну, в корабли, в парады, в соборы, иллюминации, в Европу» (VIII, 51). Следуя авторской логике, к этому перечислению можно было бы добавить: «игравший в историю, в Петербург». Следовательно, правление царя-самозванца закономерно оборачивается актерством и «дебошанством», что приводит, как отмечает гвардии обер-офицер Зотов, один из авторских героев-«рупоров», к «единому оскудению» государства Российского.

Местом действия, декорациями шумного представления в «балагане» истории становится город на Неве. Не случайно кульминацией первого рассказа является празднование Пасхи. Автор намеренно сталкивает «трактament» в Летнем саду на Перузине-Адмиралтейском острове и торжественную церковную службу у Николы, что на Белых Камнях в сердце России. Это два мира, находящиеся друг с другом в состоянии скрытой смертельной войны. В описании Летнего сада прозаик усиливает ощущение искусственности, «сделанности» и чужеродности любимого уголка царя: «Сад, построенный на заграничный манер, с чахлыми деревцами, с павильонами к Неве, с фонтанами, с охотничьими домиками, острокрышими, крытыми черепицей, как голландские хибарки» (VIII, 56—57). Праздник состоялся накануне наводнения, его со страхом ожидают герои на протяжении всего рассказа. В разгар лихорадочного веселья начинается дождь, но гости не могут уйти, так как «у ворот стояла стража, которой указано было не пускать никого с трактamenta до полуночи» (VIII, 59—60). Дождь сопровождается начавшимся наводнением, осуществляется страшное пророчество юродивого: «Говорил, что Нева-де пойдет вспять, разверзнутся хляби и снесут проклятый народом город» (VIII, 41).

Автор, акцентируя внимание на готовящейся разразиться катастрофе, прерывает повествование, и само описание столь излюбленного для «петербургского текста» стихийного бедствия остается за пределами рассказа. Тем самым писатель отсылает читателя к известным классическим произведениям, к таким, например, как «Медный всадник», в котором, по словам М. Эпштейна, петербургское наводнение — это проявление стихии, «возвращающейся в свои законные, природой определенные места».⁷ Для Пильняка важнее другое. В этом стихийном явлении он видит проявление бунта Матери Сырой-Земли против «наваждения» — Санкт-Петербурга, строящегося против ее воли. «Образ «Богородицы Матери Сырой-Земли», заимствованный из поэтики позднего Достоевского, вводится в текст в трактовке

символистов. В нем, по словам Д. С. Мережковского, «незапамятно-древнее, прошлое сливается с будущим, утренняя заря мира с вечерней, Книга Бытия с Апокалипсисом».⁸ Оппозиция Земля — Вода вслед за Достоевским воспринимается прозаиком как противостояние «Россия — Петербург», в котором, как утверждают исследователи, «противопологаясь Воде как „твердь“, Земля получает признаки, в культурной традиции присвоенные Небу... признаки идеального бытия».⁹

Пильняк рассматривает город Петра как целостное, замкнутое художественное пространство. Он постоянно напоминает о том, что Петербург возводится на только что отвоеванных, «чужих» землях, что располагается город на островах, затерянных в водах широкой, полноводной Невы, сравниваемой с Иртышом (это делается специально, чтобы создать у читателя впечатление о масштабности водного пространства, при котором совсем не просматривается берег). Так Пильняк переосмысляет присущее классической литературе представление о Петербурге как об «эксцентрическом городе», расположенном «на краю» культурного пространства. Он вне пределов «русского мира», враждебен ему и постоянно угрожает уничтожением. Писатель «снимает» традиционную «двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка — с другой».¹⁰

Наводнение — это начало Всемирного потопа. Вода, вводимая в текст как светлая стихия, не терпящая ничего нечистого, пошла в решительное наступление, ее окончательная победа переносится в будущее, хотя сроки уже установлены («два столетия» — до революции). Надежда на восстановление гармонии природного и исторического, двух родственных для прозаика, как утверждает И. Шайтанов, начал, в которых «одна — история — воплощает изменчивость, другая — природа — неизменную повторяемость»,¹¹ ощущается в том, как празднуется Пасха у Николы, что на Белых Камнях. Если в городе на Неве «шел серый, сырой, болотный Санкт-Петербургский пасхальный день», больше похожий на осенний, то в центре России «над землей, над полями, лесами, суходолами, поемами, реками, — русскими нашими, — творилась весна, великая земная радость» (VIII, 60). Так возникает излюбленное писателем противопоставление, организующее единый семантический ряд: март — октябрь, весна — осень, рождение — умирание, еще раз подчеркивающий, что начало (рождение) города уже несет в себе его конец, осуществившийся через два столетия, и что истинное Воскресение русской души (праздник Пасхи) еще предстоит. Характерно, что эта антитеза усиливается на протяжении всего повествования постоянным столкновением двух «исторических» пейзажей — изображения Петербурга, слагающегося из традиционных деталей, присущих «петербургскому тексту», — «утро было мутное,

холодное, мокрое, грязное» (VIII, 40), и России — «закат был багряным, весенний ветер ласкал тихо, земля, родящая, разбухла обильно» (VIII, 47). Каждый из пейзажей наделяется постоянными характеристиками, превращающимися в лейтмотивы: Петербург — пустынно, холодно, туманно; Россия — тихо, ласково, тепло, ясно.

Город туманов бросает вызов всей стране, царству света и Солнца. Поэтому важным для Пильняка становится и столкновение цветов: город Петра — серый; Россия — красный. Обращение к Солнцу — источнику света, тепла и жизни — связано еще с одним народным представлением: по словам А. Н. Афанасьева, «с восходом солнца небо, до той минуты погруженное в ночной мрак, прозревает»,¹² а зрение, в контексте произведения присущее только народному мирозерцанию, оборачивается мудростью, знанием «правды» и противопоставляется слепоте — заблуждению, Санкт-Петербургу.

Переосмысливает писатель и двоевластие природы и культуры, которое обычно обыгрывается в «петербургском тексте». Культура, преображенная в Историю, представлена в двух ипостасях: Культура русская, уходящая истоками в народное мироощущение, истинная, и Культура чужая, заимствованная, не могущая, с точки зрения автора, «привиться» на русской почве, и потому ложная. Данные инварианты культуры образуют две оппозиции и характеризуются разными взаимоотношениями: истинная Культура гармонично соединяется с Природой, ложная Культура пребывает в конфликте с ней. Ценностная духовная иерархия выстраивается Пильняком не по горизонтالي (антитеза Земля (Русь) — Вода (Санкт-Петербург)), а по вертикали: «Церковь (где состоялась торжественная служба. — С. Г.), вросшая в землю, крестом уходила в небо» (VIII, 51). Незыблемость, вечность, святость «правды» Земли подтверждается и «дописанной» писателем цитатой из «Голубиной книги», представляющей собой, по словам В. Н. Топорова, «уникальный памятник русской народной словесности, органически совмещающий в себе фольклорное и книжное, свое и чужое».¹³ Исследователь подчеркивает, что «это — великая книга, „книга книг“, книга по преимуществу и по заключенному в ней смыслу-мудрости».¹⁴ Следовательно, проекция народной мудрости на деятельность Петра I в повести является непреложной и окончательной. «Это не два зверя собрались, — народ поет, — это правда с кривдой сохватились, про между собой они дрались — бились... Кривда правду пересилила. Правда пошла на небеса, а... — а кривда хारेю немецкой рышет...» (VIII, 50).

Гармония природного и исторического возвращается революцией. Во втором рассказе Петербурга, «этого страшного города на гиблых болотах с гиблыми туманами и гнилыми лихорадками» (VIII, 38), в стране как торжества чужеродного и чуждого начала не существует, он превращен в кладбище, его важность

«умалывается» до заштатного города (эпитет, заимствованный у Андрея Белого, постоянно обыгрывается в тексте произведения). Город Петра превращен в своеобразный склеп предыдущей эпохи. Главным смыслообразующим является мотив смерти и разрушения. В этом контексте Пильняк «объясняет» имя города: «Ты еси Петр, и на камени сем созижду церковь мою». Петр — есть камень и заштатный град Санкт-Питер-Бурх — есть Святой-Камень-Город. Но — определение должно быть только в одном слове: Санкт-Питер-Бурх определяют три слова — Святой-Камень-Город, — нет одного определения, — и Санкт-Питер-Бурх посему есть фикция. (VIII, 70).

Конец Петербурга — это реализация эсхатологических пророчеств и предреволюционных «чаяний», которыми изобилует символистский «петербургский миф». Автор становится одним из тех, кто переживает вместе с русским народом «очищение» от дьявольского наваждения, а Суд Истории совпадает со Страшным Судом. Революция совмещается с Апокалипсисом, а Петербург «развеивается» как страшный, роковой, несбывшийся сон.

Фиктивность, мнимость существования города последовательно рассматривается и подтверждается противоречивостью заключенных в его имени определений.

Санкт — Святой — Вечный — это определение, довольно часто используемое в поэтике символистов, — «не совпадает» с болезненной природой, несущей гибель, смерть. Попрание вечного, мудрого, святого, связанного с образом Москвы — духовного центра России, — проявляется как в местоположении «града Петра», так и в присущей великому государю физической немощи (автор несколько раз упоминает, что царь болен сифилисом, для Пильняка являющимся устойчивым образом-понятием вырождения и исчерпанности той или иной идеи, например, в романе «Голый год», 1921).

Образ «камня» в семантике повести наделяется несколькими значениями. Во-первых, понятие «камень» есть в названиях обоих сопоставляемых художественных пространств: Никола, что на *Белых Камнях*, и Санкт-Питер-Бурх. В данной антитезе, как уже указывалось выше, усиливается мотив ложности и чуждости дела Петра и истинности, исконности мудрости Матери Сырой-Земли.

Во-вторых, оппозиция Вода — Камень, традиционная для «петербургского текста», символизирует борьбу стихии и культуры, но в контексте произведения Камень конкретизируется как «петербургский» и Вода, повинувшись воле Природы, разрушает его, т. е., как отмечает Ю. М. Лотман, именно «в „петербургской картине“ вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и прозрачностью».¹⁵ Камень утрачивает присущие ему свойства прочности и вечности и уничтожается: «Финляндские дни оде-

вают гранит мхом, зеленая травка пробилла гранит; — на Невском проспекте в торцах поросла зеленая травка» (VIII, 70).

В-третьих, прозаик сравнивает Петра I с апостолом Петром, усиливая мотив Петра-вероотступника. Строеение нового храма государственности обернулось разрушением и забвением «правды» Земли. Поэтому образом-символом города является разрушенный дом, разваливающийся на Гончарной, «как памятник Петру у Адмиралтейства, памятник *заштатов*» (VIII, 70. Курсив мой. — С. Г.).

В образе Петра I обнажается еще одна важная в смысловой структуре повести грань. Он для писателя «открывает и закрывает» галерею «маленьких людей» русской литературы. Петр в изображении Пильняка — это как бы «промежуточное звено» в классическом, восходящем еще к Пушкину, двуединстве Петра — «строителя чудотворного» и Петра — «кумира на бронзовом коне». Он «случайный» человек в истории государства, возмнивший себя великим. Это болезнь, обозначенная прозаиком как «петровщина», «петербургщина». Ею болен не только «великий» монарх, но и люди, населяющие построенный им город. Закономерно явное сходство: «государь болезненно не любил высоких комнат» (VIII, 53) и «он (Иван Иванович Иванов — герой рассказа „Санкт-Питер-Бурх“ — С. Г.) боялся пространства» (VIII, 74). Это пространство — лежащая вне пределов города-фантазии Россия. Мнимость величия Петра подкрепляется и заимствованной у Л. Н. Толстого цитатой — мотивом шахматной игры. Символичным становится упоминание шахматной доски в первом рассказе: «Среди загрязненного стола, где валялись корки, карты, бумаги, пепел, обьедки огурцов, около инкрустированной шахматной доски...» (VIII, 56). Кстати, хаос предметов на столе царя проецируется автором на картину разбоя, холуйства, безобразия и бессмыслицы проведения реформ в стране. Во втором рассказе шахматная доска, как бы случайно упомянутая в первом, разрастается до мировых масштабов, где фигурками-персонажами «управляет» не воля одного «великого» человека, а жесткая логика Истории.

Автор намеренно отсылает читателя к знаменитому роману «Война и мир», где имя Петра упоминается наряду с Наполеоном: «Но для вещей, не допускающих того, чтобы Россия образовалась по воле одного человека — Петра I, и чтобы Французская империя сложилась и война с Россией началась по воле одного человека — Наполеона, рассуждение это представляется не только неверным, но и противным всему существу человеческому. На вопрос о том, что составляет причину исторических событий, представляется другой ответ, заключающийся в том, что ход мировых событий предопределен свыше, зависит от совпадения всех произволов людей, участвующих в этих событиях, и что влияние Наполеона на ход этих событий есть только внешнее и фиктивное».¹⁶

Творческим началом, определяющим логику исторического развития, как уже говорилось выше, для Пильняка однозначно является Природа. Поэтому идолом, «истуканом на бронзовом коне», становится не царь, а его дело, и вторым важным смыслообразующим мотивом в рассказе делается рефрен: «Ни один продавец идолов не поклоняется богам, он знает, из чего они сделаны» (VIII, 65).

Город на Неве — духовная колыбель русской интеллигенции, первым представителем которой был Петр I. В семантике повести это понятие наделяется отрицательным значением. О таком прямолинейном отношении к интеллигенции и ее месту в истории России Пильняк высказывался неоднократно: «Петр оторвал Россию от России, Петр повесил себя за хвост на Европу... Петр первым был интеллигентом...».¹⁷

Чуждость дела интеллигенции духу России сбывается и включенным в повествование мотивом Каменного гостя, преломленным сквозь восприятие романа Андрея Белого «Петербург». Петр и его «последователи» (герои рассказа Иван Иванович Иванов и инженер Людоговский) превращаются лишь в «гостей» на земле, не сумев понять такую «простую» истину, что «человек есть продукт природы и потому не должен нарушать ее законов» (VIII, 67). Одновременно автор нагнетает ощущение трагизма существования человека, вводя лейтмотив «кто знает?»: «Кто знает все пути — всех, и но — почему осудила судьба жить этому человеку вот теперь?» (Там же). Ответить на этот вопрос может только тот, кто видит, как «столетия ложатся степенно, — колодами» (VIII, 64). Этим внутренним зрением наделена Природа, она может помочь «увидеть» человеку, только надо «услышать» ее голос в себе, иначе экзистенциальная тоска и скука станут главными спутниками жизни. Ее голос заключен в той тишине, которой наполнены пробуждающиеся к жизни ранней весной российские просторы, это та тишина, которую слушал Петр «на берегу пустынных волн», это тишина ожидания, тишина пред-рождения. Иначе она превратится в свою противоположность — тишину смерти, безмолвия, опустошенности, которая объяла некогда великий город.

Так образ Петербурга в творчестве Пильняка 20-х годов превращается в тематический символ¹ и характеризует исчерпанность и завершенность «петербургского» периода русской истории, а сам писатель, творя логос города и передавая его в художественной форме, примыкает к тем художникам-мыслителям, которые, по словам Н. П. Анциферова, «стремились осмыслить Петербург в связи с общей системой своего мирозерцания».¹⁸

Примечания

¹ Нирман Мораняк-Бамбурач. Б. А. Пильняк и «петербургский текст» // Пильняк Б. А. Исследования и материалы. Вып. 1. Коломна, 1991. С. 39.

² Минц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. «Петербургский текст» и русский символизм // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 664. Труды по знаковым системам, XVIII. Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. С. 81.

³ Пильняк Б. Материалы к роману // Красная новь. 1924. № 1. С. 3.

⁴ Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 664. С. 15.

⁵ Пильняк Б. Его Величество Kneeb Piter Komandor // Пильняк Б. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., Л., 1930. С. 47. — Далее в тексте статьи даются ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

⁶ Воронский А. Литературные силуэты. Борис Пильняк // Красная новь. 1922. № 4. С. 256.

⁷ Эпштейн М. Фауст и Петр на берегу Невы // Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 49.

⁸ Мережковский Д. С. Пророк русской революции // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов / Сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский. М., 1990. С. 115.

⁹ Лотман Ю. М., Минц З. Г. Образы природных стихий в русской литературе. (Пушкин — Достоевский — Блок) // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 620. Труды по русской и славянской филологии. Типология литературных взаимодействий. Тарту, 1983. С. 40.

¹⁰ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 664. С. 34.

¹¹ Шайтанов И. Когда ломается течение (Исторические метафоры Бориса Пильняка) // Вопросы литературы. 1990. № 7. С. 45—46.

¹² Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1988. С. 63.

¹³ Топоров В. Н. «Голубинная книга» и («К плоти»): состав мира и его распад // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. М., 1988. С. 169.

¹⁴ Там же. С. 169.

¹⁵ Лотман Ю. М. Указ соч. С. 33.

¹⁶ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. Т. 6. М., 1958. С. 230—231.

¹⁷ См., напр.: Пильняк Б. Заказ наш // Новая русская книга. 1922. № 2. С. 1—2.

¹⁸ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Л., 1980. С. 37.

БОРИС ПИЛЬНЯК

САНКТ-ПИТЕР-БУРХ *

(Отрывок)

«Ты еси Петр, и на камени сем созижду церковь мою». Петр — есть камень и заштатный град Санкт-Питер-Бурх — есть Святой-Камень-Город. Но — определение должно быть только в одном слове: Санкт-Питер-Бурх определяют три слова — Святой-Камень-Город, — нет одного определения, — и Санкт-Питер-Бурх посему есть фикция. Но — на Неве-реке, пустынной, как Иртыш, все же лежал город, поистине, гранитный. Каменный город — и заштатный, и потому уже, что каменный и заштатный, не русский, конечно, ибо все русские заштатные города

* Печатается по: Пильняк, Борис. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1930.

рыхлы, как бабы, засорены подсолнечной шелухой, пахнули седлочным хвостом, в скамьях с пестрыми юбками баб, рыхлых, как заштаты, — и все заштаты умирали навозной смертью. Перспективы проспектов Санкт-Питер-Бурха были к тому, чтоб там в концах срываться с проспектов в метафизику. И в тот день, в обыкновенный — финляндский — денек, на Неве-реке, пустынной, как этот финляндский денек и как Иртыш, долго гудел один-единственный катерок, отбрасывая эхо от Дворцов, от Биржи и Петропавловки, много эхо, как всегда в Поозерьи, — и тогда с Троицкого моста в перспективы проспектов ушел автомобиль, чтоб кроить перспективы, чтоб начать рабочий день человека и чтоб сорваться в конец — в концах проспектов — в метафизику. Есть поэзия камня и тишины. Финляндские дни одевают гранит мхом, зеленая травка пробилла гранит: — на Невском проспекте в торцах поросла зеленая травка. Дворцы стали тогда мертвецами-музеями, — и разве не памятник, как Петру у Адмиралтейства, — памятник заштатов — дом, развалившийся на Гончарной? Поистине есть красота в умирании, и прекрасен — гранитный — был город, в пустынном граните, в мостах, в перспективах, в развалинах, в бурьяне заштатов, в безлюдии, в гулких эхо на пустынной — поозерной — реке, в обыкновенных — не русских — финляндских днях. А там, где столпились улицы из городков Московской губернии, на русской, на московской стороне, в переулочке, на перекресточке, — у дома в два этажа все окна выбиты были, нежилой дом, покинутый, магазин был внизу, и видно было сквозь окна открытую внутреннюю дверь в пустырь за домом, — в магазине паутина повисла, кирпичи валялись и стекла. . .

«Ты еси Петр, и на камени сем созижду церковь мою».

По Великой Европейско-российской равнине прекрасная прошла революция. Сказания русских сектантов сбылись, — первый император российской равнины основал себе парадиз на гиблых болотах — Санкт-Питер-Бурх, — последний император сдал императорский гиблых — болот — Санкт-Питер-Бурх — мужичьей Москве; слово Моск-ва значит: темные воды, — темные воды всегда буйны. Петербургу остаться — сорваться с *прямолинейной* — проспекта — в туман метафизик, в болотную гарь, в туман, в навождение. Тот же финляндский денек обещал быть к ночи — туманною ночью, уничтожить прямолинейность проспектов, затуманить туманом. И автомобилю в тот день кроить улицы, избыть день человека — петербуржца — Ивана Ивановича Иванова, как многие в России. Иван Иванович был *братом*. Иван Иванович был интеллигентом. Автомобиль скидывал мысли Ивана Ивановича — в Смольном, на Невском, в Гороховую, — автомобиль — каретка — Бразье, где Иван Иванович сидел в углу — в зеркалах — на подушках — с портфелем. Автомобиль вновь ушел в пустыню Невы, как Иртыш, в простор

Троицкого моста, чтоб свернуть на подъемный — мост же — Петропавловской крепости, в Петропавловскую крепость, чтобы погаснуть там у собора, у штаба. На соборе, у шпица реял монах. Тогда выстрелила на бастионе пушка, чтоб указать час, чтоб перекинуться мячиком эха дворцам с бастионами. И Иван Иванович долго сидел в кабинете конторы на задворках — вот, в кабинете с деревянными стульями и столом под клеенкой, — и к нему приводили людей из бастионов и рavelинов — во имя революционной совести: двум человекам стать друг против друга с двумя правдами, с тем, чтобы одному человеку и одной правде вернуться в рavelин. Из штаба пришел китаец-красноармеец, которого привел тоже китаец-красноармеец, и долго ждал своей очереди китаец-красноармеец, потому что не было переводчика, а в бумагах значились пустяки, что у него, красноармейца, такого-то стрелкового полка Лиянова, найдены были при обыске английские золотые монеты, — и мимо него проходили к столу — говорить или молчать у стола. —

... В доме у инженера, в его кабинете, за ширмой стояла кровать, — и некогда так же стояла кровать у того же инженера в Лондоне. Тогда в Лондоне был подпольный съезд революционеров. И как тогда в Лондоне, встречаясь раз в год, здесь в Санкт-Питер-Бурхе, поздоровавшись, подошел потихоньку к кровати Иван Иванович и стал шупать — простыни.

— Ты что? — спросил инженер.

— Я смотрю, простыни не сырые ли? Не простудись, голубчик!

Они, инженер и Иван Иванович, знали друг друга с детства, с бабок в подлинно-заштатном городишке. У инженера корчили хари в кабинете китайские черти, кость, бронза и фарфор — твердым холодком корчили хари, и было в кабинете холодное венецианское окно, уходившее в белую ночь холодком белых стен кабинета. Инженеру — нельзя было горбиться. В ту белую ночь у инженера была музыка, были музыканты и гости. Иван Иванович не выходил на люди, сторонился толпы, не любил людей, он сидел в кабинете, один в темноте. И инженер увидел, что Иван Иванович поражен музыкой, — поражен так, как могут поражаться, понимая, лишь избранные: в холодном кабинете, где черти корчили холодно хари, человеческая — настоящая — теплота села в кресло в углу, затомившись оттуда. Инженер тогда сторбился у окна, в белой ночи, и Иван Иванович подошел и стал сзади, прислонившись к плечу инженера.

— Я себя чувствую — хозяином на земле, — сказал инженер. — А ты? — Все по-прежнему, — гость?

— Да да, гость!

— Петербург — новая архитектурная задача, город без крыш, с катками в верхних этажах... тишина, вымиранье...

гость? — в белую ночь в проспекты вглядывался инженер. — Я вчера ел хлеб из оленьего мха. — Гость? — Метафизика?

— Да, гость. Помнишь, в Брюгге, мы шли окраинами. Мы тогда говорили — о мире. Я поехал в Москву: кровь, копоть заводов, руки рабочих, — я провижу столетья! — и гость. . . — Иван Иванович крепко прижался к плечу инженера, инженер сквозь пиджак ощутил теплоту от дыхания. — Какой ты большой, Андрей. . . В Брюгге такая же тишина. . . Какая музыка!

— Где?

— Там вон, в гостиной, — пианино.

В ту ночь — там, в туманных концах проспектов, автомобиль сорвался с торцов, с реальностей перспектив — в туманность, в туман, — потому что Санкт-Питер-Бурх — есть тройственно-определяемое, то есть фикция, — и все же есть камень. Инженер вышел к гостям и сказал:

— Знаете, кто был сейчас у меня в кабинете, какой гость? — и молчал. — Иванов Иван, — и помолчал, выждав, как имя хлестнет по гостиной. — Музыка слушал, музыку знает, — гость на земле, черт его знает! — К инженеру беспокойно подошла женщина, оба склонились в амбразуре окна, — там внизу с торцов сорвалась каретка — Бразье, — женщина коснулась нежно плечом плеча инженера, — такое древнее, такое прекрасное вино, лучше которого — нет: женщина. Китайские черти — кость, бронза и фарфор — корчили хари.

В доме — дома — Иван Иванович Иванов жил, как — таракан в щели. Он боялся пространства. Он любил книги, он читал лежа. Он не имел любимой женщины, он не смел паутину. В маленькой комнате были книги, и ширмы у кровати были из книг, и простыни на кровати были сухие. Автомобиль сорвался в туман. Двери были заперты и заставлены полками книг. В углу, на кровати, Иван Иванович, — лежа, — *видел* огромную шахматную доску: этой доски не было в действительности. — Мир, дым заводов, руки рабочих, кровь, миллионы людей, — Европа, ставшая льдиной на бок в Атлантике, — Каменный гость, влезший — с громом — с конем на доску: — на шахматной доске. Простыни — сухие, в комнате мрак, и тут в сухих простынях, в подушках — мысль: я! я-а-а! — *Каменный гость* — водкой: «Ваше превосходительство. Паки и паки Россия влачима есть на Голгофу. Каковы циркумстанции. . .» *Гость*: «Никакой России, государь мой, никакого Санкт-Питер-Бурга, — мир!» — *Каменный гость*: «Выпьем, ваше превосходительство, за художество. Не пьете?» — «Не пью». — «А за Алексеевский Петропавловской крепости равелин — паки не пьешь?» — «Не пью». — «Понеже и так пьяно, ваше превосходительство! — так ли?» — «Шутить изволите, государь мой, — Алексеевский равелин — я, — я — же!» — В сухих простынях, в жарких подушках, в углу — мысль: я-я-а! я-а-а-а! . . я-ая — есть мир!

«Ты еси — Петр».

.. Китаец стоял в стороне, у китайца лицо, как у китайского черта в кабинете инженера, в *кабинете* конторы были деревянные стулья и стол под клеенкой. Китаец прошел в сторону — женской походкой, на нем была русская солдатская гимнастерка без пояса. За решеткой окна стоял автомобиль. На лице у китайца были — только зубы, чужие, лошадиная челюсть, он ими усмехался: — кто поймет? — В конторе на окнах была паутина, стало быть, были и мухи. — К столу подходили. Подошел инженер: инженеру нельзя было горбиться.

— «Я утверждаю, что в России с низов глубоко национальное, здоровое, необходимое движение, ничего общего не имеющее с европейским синдикалистским. В России анархический бунт во имя безгосударственности, против всякого государства. Я утверждаю, что Россия должна была — и изживает — лихорадку *петровщины*, петербурговщины, лихорадку идеи, теории, математического католицизма. Я утверждаю, что в России победит русское. Алексеевский равелин. Инженер Андрей Людовский». — Так было записано в протоколе.

Иван Иванович сказал по-английски:

— Помнишь, Андрей, мы играли в бабки. Но я своего брата...

И тогда на лице китайца: — одни зубы — зубы совсем наружу, все лицо вопросом, с глаз спали сапеки, чтобы глаза — просили: — субординация спуталась, — китаец понимал по-английски. Китаец качался у стола справа налево и говорил — по-английски — все, сразу, что знал, много: «Я хочу родину! Нуй-гэ Юан Ти-кай, — президент! Я хочу родину!». Без субординации, в кабинете конторы разорвался кусок — горячего — человеческого!

.. Китайца на шахматную доску!.. На набережных, в камнях, трава поросла, финляндские дни одевают гранит мхами: дворцы стали тогда мертвецами-музеями. Петр Первый ушел от Адмиралтейства на Гончарную, где развалился дом: дом тогда придавил людей. Автомобиль — мостами, набережными, мост у Петропавловской крепости поднят, — автомобиль, каретка — Бразье, где Иван Иванович — в углу — в зеркалах — на подушках — с портфелем, — автомобиль простором Невы, как Иртыш, и поозерного неба — простором. В доме — в окне — через окно — через крыши — через Неву — на взморье — в комнате — красная рана заката. Красная рана заката пожелтела померанцевыми корками, в *желтухе* — лихорадке. Ночью будут туманы. Желтуха? — китайца на шахматную доску! — Закат — *умирал!*.. Где-то далеко одинокий гудел катерок. Книги, книги, книги, — в померанцевых корках заката, на полках, и подушки не подсинила прачка. Ночью будет туман. У Ивана Ивановича не было женщины, — опять лихорадка. «Хина, кажется, желтая — хинная корка?» Звонки.

«Принесите черного кофе, покрепче, — покрепче», горничной: горничная-женщина: «надо, чтоб пришла ночью...»

«Помнишь, Андрей, мы играли в бабки. Но я своего брата послал расстрелять. Революция не шутит, милый Андрей!» «— Петровщина. Лихорадка, Санкт-Петербурговщина? Мужик голову откусит, возьмет в рот и так: хак?! — Нет мужика, нет никакой России, — дикари! Есть — мир!» — *Каменный гость*: «Выпьем, ваше превосходительство, за искусство. Кофий будете пить?» — «Да, кофе». — «Понеже и так пьяно, ваше превосходительство, так ли?» — «Утверждаю, что коммунизма в России нет, в России — большевики. Алексеевский равелин. Инженер Андрей Людоговский». *Каменный гость*: «Брось, ваше превосходительство! Выпьем за искусство! Плевать. Поелику пребываем мы в силе своей и воле». *Гость*: «Погодите, величество. Все есть — я! Слышишь, Андрей, все есть: я! я-а-а-а!.. Милый, Андрей!».

— Оставайтесь, Лиза, на минуту.

— Простыни, барин, я просушила.

— Меня знобит, Лиза. Я одинок, Лиза, присядьте.

— Ах, что вы, барин... .

— Присядьте, Лиза. Будем говорить.

— Ах, что вы, барин!.. Я лучше попозже приду.

— Присядьте, Лиза.

— Помнишь, Андрей, мы играли в бабки... У меня два брата. Один расстрелян, а другой... — Китаец полез по карте Европы, на четвереньках, — красноармеец Лиянов, — почему у китайца нет косы? Простыни — сухие, на шахматной доске — мир, руки рабочих, дым заводов, Европа — льдиною на бок в Атлантике, никакого Санкт-Петербурга, — китаец на четвереньках на льдине. — И никакой шахматной доски. «— Паки и паки влачimy будучи на Голгофу!..»

— Ты еси Петр и на камени сем я созижду церковь мою: — я-яааа!

— Ах, барин!

.. Голубоватый зеленый туман восставал над Невой и окутывал крепость. А над ним, над туманом — апельсиновой корки цвета — меркнул закат, и в тумане, в желтом закате плавал на шпиге над крепостью — черт — ангел — монах, похожий на черную страшную птицу. Крепость в туман уплыла...

Публикация С. Ю. Гориновой

«И НЕ ЛЮБИТЬ ЕГО НЕЛЬЗЯ...»

Неоконченный цикл

стихотворений Вс. Рождественского «Петербург»

В творчестве Всеволода Александровича Рождественского (1895—1977) Петербург — Петроград — Ленинград — тема центральная, начиная с гимназического стихотворения на конкурсную тему о Медном всаднике, получившего первый приз и напечатанного в гимназическом альманахе.

Не только по месту рождения (Царское Село), по основным биографическим вехам, но и по всему классическому строю стихов Петербург стал его поэтической судьбой. «Лучше города на свете нет, а сейчас, после всего пережитого в нем и с ним, он для меня всего дороже», — писал Рождественский в одном из писем в годы Великой Отечественной войны.¹

Эти слова могли бы стать эпиграфом к незавершенной «поэме» или, иначе, к незавершенному циклу стихотворений под названием «Петербург» (начало — середина 20-х годов), сохранившемся в архиве поэта. Цикл отразил настроения, характерные для многих художников, писавших о городе в то время: голодный, «расстрелянный» Петербург воспринимался как зримое воплощение гибели мировой культуры, петербургской поэзии, как реализованный миф о его «призрачности» и близком конце.

Город потерял имя, но в сознании многих, в том числе и В. А. Рождественского, он еще долгие годы оставался именно Петербургом, и в письмах друзьям конца 1920 — начала 30-х годов поэт подписывает даты: «Петербург».

«Приезжайте, непременно приезжайте! Последние свои годы Петербург остается Петербургом. Надо успеть увидеть хотя бы листопад нашей культуры, такой „бесполезной“, обреченной и такой неотразимо прекрасной», — писал поэт своему постоянному корреспонденту тех лет Е. Я. Архиппову.²

В стихах и переписке В. А. Рождественского 20-х — начала 30-х годов настойчиво звучит мотив: Петербург — это «верфь, оставленная кораблем», «гранитный сад», «гробница славы». Характерно в этом отношении стихотворение, написанное в промежутке между 1921 и 1923 годами и посвященное Н. А. Клюеву:

Глубока тропа медвежья,
Солью блестит снежный плат,
Ты пришел из-за Онежья
В мой гранитный Китеж-град.

Видишь, как живем мы тихо,
В снежной шубе город наш.

Ночью бурая волчиха
Охраняет Эрмитаж.

Белый шпиль в мохнатых звездах
Лосьи трогает рога.
Ледяной, чугунный воздух
Налит в наши берега.³

«Тропа медвежья», «бурая волчиха», «лосьи рога» — все это символы-знаки Русского Севера, мифического Китеж-града, в который превратился Петербург, замороженный ледяным воздухом эпохи. Как уже приходилось писать автору этой статьи, Петербург и Китеж — два значимых образа в ранней поэзии Рождественского.⁴

Уже упоминавшемуся Е. Я. Архиппову поэт писал в 1926 году: «А в Петербурге, тоже осеннем, уже другое. Там торжественно стынет простерший десницу Петр, почтительно, но с достоинством отступили и дали место его коню Сенат и Адмиралтейство. Неприютно, торжественно и угрюмо. Над городом почнет тишина, какой не было раньше никогда. История отошла и город стал одним сплошным гранитным музеем, гробницей славы. Мне иногда мнится он в эти последние годы *затонувшим гранитным Китеж-градом* (курсив мой. — М. Р.). Когда ночью я иду по строгим безлюдным улицам, начинает казаться, что кругом сон, что мы на дне глубокой реки — нет, даже не реки, а стоячего озера, и что дышим не широким ветровым простором, а стеклянной водой, которая здесь, в мире теней, тоже стала тенью! И тогда я делаю усилие над своим сердцем, которому, по строптивости его, все же хочется жить — и всплываю туда, наверх, к дикому скифскому устью, где пылают костры, стучат молотки и все начинается сначала. . .

Как Овидий, забывший дивную стройность родимой когда-то речи, начинаю учиться варварским наречиям, которые правы для моего уха только тем, что в них — все будущее моей младенческой страны. И хочется думать, что грядущие потомки научатся когда-нибудь вносить в свои слова *вес и меру*, научатся великим многовековым трудом, а когда достигнут своего предела, оглянувшись назад, удивятся. В новом и завоеванном почувится им что-то знакомое, давнее, очень давнее. Ученые старцы скажут им, что так говорили когда-то во времена гранитного города на серой реке, еще хранящего во сне легенды о Пушкине и Блоке.⁵

Такая утопическая картина возникла, конечно, не случайно. Атрибутика китежской темы — глубокое дно, стоячее озеро, мир теней, конец истории («история отошла»), небывалая тишина и пр. — отчетливо прочитывается в ней, но важнее здесь авторская мысль о возможном нравственном спасении через освоение забытого родного языка, о том, что на обломках петербургской «античности», пройдя через нищету и туман «варварства», вер-

нут свое значение «вес и мера», обращенные к пушкинской традиции.

27 января 1927 года Рождественский делился с Е. Я. Архиповым мыслями о только что законченной им поэме о художнике Федотове: «Мне трудно рассказать об этой вещи. Я еще не успел отойти от нее на достаточное расстояние. Лирическим своим захватом она еще продолжает волновать меня. Это в полном смысле слова *Петербургская поэма* (курсив мой. — М. Р.). Там и осенний ветер со взморья, и подъем воды в Неве, угрожающий наводнением, и Петропавловская крепость, и луна, разрывающая тучи, и одинокий ночной пешеход, и унылые линии Васильевского Острова в туманном рассвете, и пьяница Федотов, и сытый славой Брюллов. Работал я три недели с большим захватом по ночам, потому что „довлеет дневи злоба его“». ⁶

Первоначально поэма носила название «Ночной пешеход», затем — «Федотов». Читатель найдет в ней прямые реминисценции пушкинского «Медного всадника», усиленные живыми впечатлениями от наводнения 1924 года (см.: «Измученная каменной постелью, / В его груди колотится Нева»). «Ночной пешеход» («Федотов») был опубликован в 1927 году; с этой поэмы и нескольких ранних «лермонтовских» стихотворений начинает развиваться в поэзии Рождественского тема поэтов и художников Петербурга (Пушкин, Некрасов, Тютчев, Апухтин, Стасов, Кваренги, Росси, Растрелли и др.).

В стихотворениях второй половины 20-х годов отчетливо выразилось стремление поэта увидеть и показать то, что еще осталось нетронутым, но уже обреченным.

В созданном в ту пору историко-краеведческом обществе «Старый Петербург» возник замысел составления антологии поэтических текстов о городе. В эту работу был вовлечен Рождественский. Весной 1928 года он писал Архиппову: «...на днях закончил интересную работу: по поручению об-ва „Старый Петербург“ составил антологию стихов о нашем городе (начиная с акменстов). А вот ближайшие мои планы: а) с путеводителем Курбатова в руке походить по городу, б) съездить в Стрельну и Ораниенбаум, в) съездить в Гатчину, г) в мае проехать на два-три дня в Великий Новгород (водным путем) и, наконец, это уже в начале лета — д) побывать наконец в гостях у Пушкина в Михайловском и Тригорском (давняя моя мечта)». ⁷

Несколькими днями позже Рождественский сообщал: «Антология, о которой Вы спрашиваете, уже в обеих своих частях („Петербург“ и „Ленинград“) передана издательству. Не сомневайтесь в том, что почти все стихи первой части Вам уже известны. Книгу хотя бы выпустить хорошо, с графическими украшениями Остроумовой и Шиллинговского. Ждать ее в свет надо не раньше глубокой осени». ⁸

Однако антология по не зависящим от составителя причинам так и не появилась в печати.

В Отделе рукописей Российской Национальной Библиотеки, в ф. 644 (В. А. Рождественского) имеются несколько автографов чернилами двух цветов с карандашными правками, представляющих собой части незавершенной поэмы или, может быть, цикла «Петербург». Полностью этот цикл не был опубликован.⁹ Часть одного стихотворения («Добро строитель! Не взял дара») была в виде отдельного стихотворения с посвящением П. Н. Медведеву напечатана в сборнике «Большая Медведица» (1926).

В стихах из этой поэмы-цикла можно обнаружить ряд тем, мотивов и текстовых переключек с последующими сочинениями поэта о городе. Однако если в стихах более позднего времени Петербург — Петроград вполне вписывается в традиционное восприятие города как призрачного, туманного, непонятного и угрюмого (определения автора), то в неоконченном цикле наряду с таким восприятием есть и другое: «умышленность» Петербурга, его «рукотворность» («Нет, он не марево, в нем трезвости избыток / И не Полярная звезда — сквозной фонарь, / Который без свечи поставил государь, / Каналы протянув системой ткацких ниток»). За эту трезвость и «умышленность» поэт ненавидит город, и этой ненависти противопоставлена любовь за колдовство и призрачность («Проклятый город! Он колдует / И не любить его нельзя»).

Реальному и страшному в своей реальности первых после-революционных лет городу противостоит «город Муз и пушкинских закатов», ставший кораблем, «опущенным на дно».

В стихотворении «У нас под снегом сфинксы и закат, как знамя рваное...», впервые опубликованном в виде приложения к статье Рождественского «Петербургская школа молодой русской поэзии» («Записки передвижного театра». 1923. № 62), программном для поэта в 20-е годы, город — лишь «верфь, оставленная кораблем». Эти стихи предварены в журнальной публикации следующими словами: «Москва и в литературном отношении диктует свою волю всем и всему, но у нас есть право ответа».

В 1974 году, при составлении задуманного собрания сочинений (предполагался четырехтомник), поэт частично переделал стихи из незавершенного цикла. Однако правка не коснулась общего замысла. Цикл был расширен: добавилось новое стихотворение, написанное много позже. «Пойдем со мной вдоль тихого канала...».¹⁰ Так цикл словно получил завершение спустя более пятидесяти лет.

Поэма-цикл «Петербург» печатается по автографу, хранящемуся в ОР РНБ. Ф. 644. Оп. 1. № 3. Здесь представлен самый ранний из известных вариантов поэтического цикла, хотя от-

дельные стихи из него с позднейшими разночтениями издавались в сборниках В. А. Рождественского.

Примечания

- ¹ Письмо находится в личном архиве поэта.
- ² РГАЛИ. Ф. 1458 (Е. Я. Архиппова). Оп. 1. № 74.
- ³ Рождественский, Всеволод. Стихотворения (Библиотека Поэта. Большая серия). Л., 1985. С. 74.
- ⁴ См.: Рождественская М. В. Мотив «града-Китежа» в поэзии Всеволода Рождественского // Slavica XXIV. Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis. 1990. С. 233—243. — В переработанном виде статья напечатана: Рождественская М. В. «Неоконченная поэма» о граде-Китеже // Филологические записки. Вып. 4. Воронеж, 1995. С. 188—197.
- ⁵ РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. № 74.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- ⁹ См.: Привет, Петербург. 1993. № 7. 3 марта.
- ¹⁰ Рождественский, Всеволод. Стихотворения. С. 327.

ВСЕВОЛОД РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

ПЕТЕРБУРГ

I

Нет, он не марево, в нем трезвости избыток,
И не Полярная Звезда — сквозной фонарь,
Который без свечи поставил государь,
каналы протянув системой ткацких ниток.

Пускай иглу побед, пиров, салютов, пыток
Ингерманландская затягивает гарь.

Я помню пятый год, когда слепой январь
уже развертывал наш огнекрылый свиток.

О как мучительно его я ненавижу
За то, что — младший брат — наставник ты Парижу,
Что камня тяжелей бесплодная река...

за то, что «город муз» и пушкинских закатов,
Ты Блока задушил под бронзою венка¹
И трезвой тупостью твоих комиссариатов.²

II

Мне прямо в сердце ветер дует,
И слезы по стеклу скользят.

¹ *Варианты:* Ты душишь лебедей безумием ЧеКа...; Он душит Гоголя безумием ЧеКа...

² *Вариант:* Ты бредишь Гоголем в пыли комиссариатов.

Проклятый город! Он колдует,
И не любить его нельзя.

На шведский торф когда-то Слава
под барабанный изошла,
Тверда гранитная оправа,
Нева, как совесть, тяжела.

Пьянеешь гарью, веришь слепо,
Что годы — мутная вода,
Что Петропавловская крепость
Не выдаст правды никогда!

Добро строитель! Не взял дара,
Он умер, вечностью забыт³
и тщетно камни ждут удара
высоко поднятых копыт.

Но, петропавловские пушки,
Душа нас примет и поймет
за то, что здесь когда-то Пушкин
Смотрел на ранний ледоход.

Он так прекрасен, одичалый,
Корабль, опущенный на дно.
Его ограды и каналы,
В ночи бессонное окно,
Сквозная ночь с иглою алой,
Все опускается на дно.

III

Этой ночи я забыть не в силах,
Я влекусь по стогнам вновь и вновь.
Ах, зачем в твоих гранитных жилах
Белая еще струится кровь?

В непонятном, в колдовском угаре
Вся моя душа изнемогла.
Я смотрю, как по фабричной гарн
Вышивает бледная игла.

Ты, рукой в обтрепанном обшлагае
Нанесенный на голландский план,
Никогда с расчисленной бумаги
Не сойдешь в медлительный⁴ туман.

Что же,⁵ воли и простора⁶ требуй
Над тяжелой, словно ртуть, Невой,

³ *Вариант:* Твой город вечностью забыт...

⁴ *Вариант:* колдующий...

⁵ *Вариант:* Как он...

⁶ *Вариант:* и ветров ни...

И указывай в пустое небо⁷
Этой исступленною иглой.⁸

Публикация М. В. Рождественской

⁷ *Вариант:* Лентою не разовьется небо...

⁸ *Вариант:* На его гравюре вековой.

В. А. ЛАВРОВ

«ДУХОВНЫЙ ОЗОРНИК»
К портрету князя Д. П. Мирского —
критика и историка литературы

Человек неглупый и одаренный, оставивший, несмотря на часто нарочитую парадоксальность, след в зарубежной критике и особенно много содействовавший надлежащему ознакомлению английской публики с русской литературой, Д. П. Святополк-Мирский стал жертвой собственного духовного озорства.

*Г. Струве*¹

Начну с конца. В 1931 году в одной из французских газет появилась статья Д. Мирского «История освобождения», в которой он сводил счеты с русской эмиграцией, по его мнению, социально и творчески бесплодной, с евразийством (одно время он активно участвовал в этом движении), с любимой и хорошо известной английской культурой.

Он писал, что подлинным откровением и толчком к его духовному освобождению стал марксизм, жизнь и труды Ленина, о котором он написал книгу, что готов петь вместе с великим поэтом революции Маяковским: «Мы открывали Маркса каждый том, как в доме собственном мы открывали ставни».²

В 1932 году Мирский стал членом британской Коммунистической партии и в том же году вернулся на родину, сразу и энергично включившись в работу. Он принял участие в дискуссии о марксистской концепции истории русской литературы, создал ряд статей для выходившей тогда «Литературной энциклопедии», в частности, такую важную как «Реализм», писал об отечественных классиках. В «Звезде» была начата и оборвана публикация биографии Пушкина. Много статей и рецензий посвятил критик современной литературе.

Другая область его интересов — английская литература. Он написал обзорную работу, составил антологию поэзии XX века, до сих пор считающуюся в англоязычном мире образцовой.

создал литературные портреты Дефо, Свифта, Филдинга, Киплинга, Джойса, Хаксли, Элиота, Олдингтона. Был соавтором Англо-русского словаря.

Работал Мирский и на публицистической, журналистской ниве. Вместе с другими советскими писателями совершил поездку на Беломоро-Балтийский канал, приняв участие в написании книги, по словам А. Солженицына, «впервые в русской литературе восславившей рабский труд».³

Много лет спустя А. Авдеенко, один из тех, кто ездил на канал, вспоминал, как Мирский забросил опекуна-чекиста С. Фирина вопросами: были ли просчеты в проектах? во сколько обошлось строительство канала? за счет чего удалось удешевить его? За счет бесплатной рабочей силы?

После таких вопросов, признавался Авдеенко, он стал сторониться излишне любопытного князя, так объяснив свое отчуждение: «Вы долгое время жили вдали от родины и потому многое воспринимаете... как бы поточнее сказать... на свой лад».⁴

Да, как ни хотелось Мирскому петь в унисон на вновь обретенной родине, многое он воспринимал «на свой лад». Если в эмиграции, элатируя и «озорничая», он утверждал, что готов отдать всего Бунина за «Разгром» А. Фадеева, то здесь написал отрицательную рецензию на «Последнего из удэге» (Фадеев же в ту пору уже стал большим литературным начальником!). Излишне резок был Мирский и в дискуссиях, и вообще не ко двору оказался «душевный озорник», слишком много знавший, мозоливший глаза полуграмотным выдвигенцам.

Последняя публикация Мирского — статья «Чужеродный сор» («Литературная газета». 1937. 26 янв.) — поддерживала расправу над очередной группой оппозиционеров: «Наш Сталинский дом, прочно устроенный, будет чист от них». Вскоре оказалось, что этот дом надо очистить и от беспокойного князя. Летом того же года Мирский был арестован. По свидетельству Ю. Домбровского, он сошел с ума в одном из магаданских лагерей в больничном бараке.⁵ Так завершилась история его освобождения: «Свободен, свободен, наконец-то свободен».

По законам уголовного мира убитый был ограблен до нитки. Убрали его фамилию с титула Англо-русского словаря, который стал известен как словарь Миллера, с антологии английской поэзии. Некоторые положения его теоретических работ были вставлены расторопными референтами в доклады партийных функционеров, например, о типическом как выражении сущности социальной силы.

Двадцать лет спустя князя реабилитируют за отсутствием состава преступления. Дважды будут изданы однотомники его сочинений, написанных Мирским после возвращения на родину. Однако книги не стали откровением для нового читателя: слишком густо присыпаны дустом вульгарно-социологической фразеологии и пушкинская биография и, например, статьи о Джой-

се, Киплинге. Надо с трудом пробиваться сквозь этот словесный мусор, чтобы по достоинству оценить тонкость и точность разбора «Улисса» или баллад «певца империализма» Киплинга.

По-иному сложилась судьба паследия Мирского за рубежом, где переиздаются работы, как правило, написанные в 20-е годы, до перехода его в марксистскую веру: обзоры русской поэзии и прозы, антология «Русская лирика от Ломоносова до Пастернака». До сих пор считаются классическими «История русской литературы от ранних времен до смерти Достоевского» и «Современная русская литература. 1881—1925». И сейчас, спустя почти семьдесят лет, эти книги первой строкой названы в программах американских и канадских университетов.

Не столь давно в Америке опубликован большой том «Несобранные работы по русской литературе» (Беркли, 1989),⁶ включивший написанные Мирским на русском и английском языках обзоры, литературные портреты, рецензии, в основном посвященные русской литературе первых трех десятилетий XX века, хотя в книге есть и работы о классиках — Пушкине, Толстом, Чехове.

Своим появлением и высоким профессиональным уровнем издание обязано профессору Бирмингемского университета Джеральду Смиуту, знатоку биографии и творчества Мирского. Он составил сборник, собрав статьи из периодики, предпослал ему обстоятельную вступительную статью; в качестве приложения в книге представлена библиография работ Мирского, опубликованных после его возвращения на родину.

Сейчас, когда завершился семидесятилетний раскол отечественной литературы и предпринимаются все более настойчивые попытки осмыслить ее драматический путь в нашем столетии, такое издание приобретает особую актуальность и ценность. Прежде всего потому, что Мирский, начиная с первых своих критических работ, — «Пяти русских писем» (1920—1922) и статьи «О современном состоянии русской поэзии» (1922) — пошел против течения, проявляя «духовное озорство». В то время как в советской России и в среде русской эмиграции верх брала разделительная тенденция — одни спешили прочитать отходную литературу русского зарубежья, другие не менее энергично утверждали, что ничего путного в Совдепии появиться не может, — Мирский рассматривал русскую литературу как единую, вне географических и политических границ.

Несколькими годами позже в журнале князя Шаховского «Благонамеренный» (1926) он с сарказмом писал о тех, кто даже не допускал мысли, что в Российской Федерации может что-нибудь появиться, а если такую возможность и допускали, то не находили ничего, кроме мерзостей.

Нельзя подходить к литературе с политическими мерками, «как подходят к ней „Русское время“, „Возрождение“, „Красная новь“, „Звезда“ и Зинаида Николаевна Гиппиус», — заме-

чал критик, отстаивая право «судить по литературным признакам» (С. 226). Так он сам подходил в 20-е годы к книгам, появившимся в России, опубликованным за рубежом, проявляя независимость и лаконичную точность суждений.

Он, например, так писал об одном из самых шумно известных прозаиков 20-х годов: «Пильняк, человек хорошего реалистического склада, но недостаточно умный, и потому растранивший все, что имел, на историсофские потуги, которые были бы по плечу Чаадаеву, и на композиционные осложнения, с которыми мог справиться Андрей Белый» (С. 224). Несомненно, критик имел в виду первый роман о революции и гражданской войне — «Голый год».

Еще до появления отдельного издания «Конармии» И. Бабеля Мирский написал рецензию на его рассказы, отметив, что их автор появился в литературе как-то «вдруг», заявив о себе зрелым мастером, своеобразно продолжившим традицию раннего Горького. По жанру большинство рассказов представляют собой «трагический анекдот», сконцентрировавший художнические впечатления от происходившего в России.

Высоко оценивая прозу Бабеля, Мирский отмечал и «курьзные поэтичности», в которые впадал писатель, и то, что среди рассказов есть «изящные безделушки», и такие (как, например, «Иисусов грех»), что «вызывают простое недоумение незамысловатым нагромождением пакостей». По точному замечанию Мирского, Бабель как писатель «очень зависит от удачной темы» и поэтому «может легко исписаться» (С. 204—205). Литературная судьба Бабеля подтвердила этот прогноз.

Такой подход к работе художника из советской России резко отличался от того, что писали о Бабеле в среде русской эмиграции. Отставив в сторону негодующие реплики И. Бунина, приведу строки из книги Дона Аминадо «Поезд на третьем пути»: «Каким-то чужим, отвратным, но волнующим ритмом задевала за живое „Конармия“ Бабеля».⁷

Против течения шел критик и в оценке творчества С. Есенина, которого «любят нежней и ласковей, более по-человечески, чем обыкновенно любят поэтов». Споря с теми, кто относил Есенина к «левым» стихотворцам, из-за его связи с имажинистами, Мирский замечал: «Имажинисты... не были „левыми“ поэтами по той простой причине, что они не были поэтами». Драматизм же Есенина Мирский объяснял тем, что поэт увидел революцию «сквозь Ключевские и Разумниковские очки», восприняв ее, «как осуществление какой-то эстетически-мистической утопии, что впоследствии обернулось для поэта крушением всякой романтики. В подлинной Революции... Революции чеки и комсомола — романтик Есенин не мог найти ни красок, ни предмета веры» (С. 212—214).

Одним из первых Мирский по достоинству оценил поэзию и прозу О. Мандельштама. Откликаясь на «Шум времени», он

писал о «высоком искусстве слова», соединенном с «высоким косноязычием», отразившим «острый ум» и «высокую историческую интуицию» (С. 208), которая была присуща таким предшественникам Мандельштама, как Герцен, Чаадаев и Аполлон Григорьев.

Как у большинства критиков, были писатели, к работе которых Мирский относился с особым, пристальным и отзывчивым вниманием: Пастернак и Цветаева. Еще не зная книги Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь», Мирский писал о «несомненном даровании» поэта, после же ее выхода он назвал эту книгу «действительно великой и действительно новой поэзией». В то время как в России все решительнее брала верх оценка Пастернака как поэта камерного, замкнутого на свой внутренний мир, Мирский писал о нем, как о художнике, который с «исключительной непосредственностью чувствует непрерывно-разный поток времени и непрерывно-разную ткань пространства». На первый взгляд неожиданной и парадоксальной кажется оценка Мирским «Детства Люверс» как одного «из самых исторических произведений русской литературы, где сходятся рельсы личного, человечески-общего и космического» (С. 217). Владеющий нашим сознанием стереотип, что история — *над* человеком, не позволяет сразу разделить такую кажущуюся неожиданной оценку «камерной» повести поэта. Однако, если принять во внимание убежденность Пастернака в историчности *каждой* судьбы человека (это с особой силой проявилось в его романе «Доктор Живаго»), надо отдать должное прозорливой точности суждений критика, работам которого была присуща острота, лаконичность, а подчас эпатирующая парадоксальность суждений.

Вот характерный пример из статьи «О нынешнем состоянии русской литературы», опубликованной в журнале «Благодатный» (1926. № 1), где дана такая классификация новых русских писателей: «Подлинные сложившиеся мастера, не застывшие в подражании себе, но продолжающие работать и развиваться: Мандельштам, Цветаева, Пастернак; из младших (по работе), вероятно — Бабель.

Подлинные мастера, но застывшие в подражании себе, и к тому же перед властью покорные рабы и спецы поэзии: Маяковский, Асеев, может быть, Тихонов.

Начинающие мастера, еще мало давшие, а будущее которых зависит не столько от, несомненно крупного, дарования, сколько от характера и воли: Артем Веселый, Сельвинский.

Мастер с большими данными, но не нашедший „содержания“: Леонов.

Сложившийся, но по существу малый виртуоз: Зошенко. „Поэт божьей милостью“: Есенин.

Талантливые бытописатели, более или менее погубленные успехом, некультурностью и пр.: Всеволод Иванов (самый та-

лантливый и самый способный к тому, чтобы выбраться), Пильняк и (гораздо ниже) Никитин, и еще другие вроде Лидина.

Подлинно талантливый и умный, но лишенный всякого „внутреннего содержания“, журналист, к тому же „раб перед властью“ и, что хуже, перед потребителем: Эренбург.

Почти „гениальный“, но совершенно распущенный журналист, культивирующий свою распущенность, но почти отец почти всех идей, которыми живет современная ему эстетика: Шкловский.

Хорошие работники с малым зерном гения, но тщательно (и как будто успешно) развивающие его: Федин и покойный Лунц.

Наконец, „советская Вербицкая“ (или, пожалуй, лучше „советская Чарская“»: Сейфуллина.

Есть еще Казин, о котором, как о Левоне и Бореньке,⁸ не знаешь, что сказать: он написал несколько совсем превосходных стихотворений, и что потом с ним случилось, я не знаю».

В конце приведенного реестра Мирский, эпатуруя и озорничая, заметит: «Я чувствую свою виновность перед блюстителями эмигрантской неприкосновенности: из столькох имен только одно совсем белое» (С. 225—226).

Конечно, оценки Мирского могут быть оспорены (хотя я, например, из всего их веера не принял только слова о Зощенко, как о «малом виртуозе»). Однако как своей живостью, остротой противостоят они железобетонному табелю о рангах, внедрявшемуся в наше сознание разного рода учебниками по истории советской литературы! И сколь многое из прогнозов критика сбылось, и как важно вдуматься в давние оценки, зная дальнейшую судьбу названных Мирским писателей: Тихонова, Леонова, Иванова, Фебина, Сельвинского...

Первые же публикации статей Мирского в английской и эмигрантской прессе свидетельствовали об авторе как о человеке филологической выучки. Выходец из одной из старейших русских семей, Мирский получил отменное домашнее воспитание. Как и В. Набоков, он уже в детстве хорошо знал английский язык. Учился в Петербургском университете, осваивая восточные языки, древнегреческую и латинскую классику, занимался в пушкинском семинаре профессора С. Венгерова, печатался в студенческом журнале «Звенья».

В 1911 году занятия в университете были прерваны ради службы в армии; правда, проходила она в Царском Селе. С 1916 года воевал на западном фронте. После февральской революции жил в родительском поместье неподалеку от Харькова. В годы гражданской войны воевал в армии Деникина, потом оказался в эмиграции сначала в Польше, Югославии, затем в Греции. В 1920 году из Афин в Лондон он послал первые «русские письма», которые были опубликованы в журнале «The London Mercury».

Вскоре после того, как Мирский перебрался в Лондон, ему было предложено читать на славянском факультете курс лекций по истории русской литературы. Он и был положен в основу упомянутых книг Мирского, опубликованных в 1926—1927 годах и потом не раз переизданных.

Занятия критикой и одновременное чтение курса по истории литературы обусловили характер сочинений Мирского, в которых живой и непосредственный отклик на книжные и журнальные новинки совмещался со стремлением определить их место в художественном процессе.

По Мирскому, поэзия и проза 20-х годов находились в сложной связи — притяжение-отталкивание — с литературой рубежа веков. Критик чутко ощущал и раскрывал влияние творческого опыта А. Белого, А. Ремизова, других писателей на произведения новых авторов, в которых предпринимались попытки отразить и осмыслить время, революцию, усобицу «взвихренной Руси».

«Великая оригинальность» Блока, по мнению критика, состояла в попытке «преодолеть логическую стихию слова» и «предаться музыке»: «Он имеет... странную и темную силу схватывать „на лету“, как говорил Фет, и вдруг закреплять и темный бред души и трав неясный запах, т. е. иррациональный процесс, протекающий в темном корне вещей». Этой «страшной и темной силой» отмечена и поэма «Двенадцать»: «Некто (или нечто) водил рукою Блока, и он был только инструментом, инструментом, правда, усовершенствованным им же самим заранее». Блок «был Эоловой арфой ветров, веявших из-за границ мира» (С. 87—88).

Ослаблением «воли к жизни», «неприятием бытия», «зачарованностью смертью» была, по мнению Мирского, отмечена почти вся литература начала века: «Когда в лице великой Революции пришла историческая смерть Петербургской России, люди „верхнего этажа“ встретили ее... с восторгом ужаса и самоуничтожения», отразившемся и в «Петербурге» Белого, и у Блока, и в творчестве «влюбленного в мрак» Брюсова.

Появившиеся новые направления в литературе (футуризм, акмеизм), в эстетике (формализм) несли «освобождающее обеднение»: «Смысл всех трех был в ампутации духа, настолько охваченного гниением, что исцелить его невозможно, и для спасения организма гниющий дух был вылущен» (С. 324).

В послеоктябрьской литературе Мирский выделял три школы: пассивскую, петербургскую и московскую. Первая — литература русской эмиграции, в которой критик надежды связывал, пожалуй, лишь с творчеством Марины Цветаевой. Он много писал о ней, поддерживая в эмигрантском одиночестве.

В такой недооценке литературы русского зарубежья проявился и полемизм Мирского, и его «духовное озорство». Кроме того, речь идет о статьях 20-х годов, а мощная творческая

вспышка в работе писателей-эмигрантов произойдет в 30-е годы (книги Бунина и его Нобелевское лауреатство, Зайцева, Шмелева, произведения «младших» — прежде всего В. Набокова, но и Н. Берберовой, Г. Газданова, Б. Поплавского).

Сопоставляя московскую и петербургскую школу в литературе, Мирский писал:

МОСКВА

Москва теперешняя — прежде всего Мекка коммунизма.

Москва, Москва, ты Меккой мне, Москва,
И Кремль твой сладость черная Каабы, —

пишет черкес Кусиков, долженствующий в литературе представлять Новый Восток, влекущийся к источникам большевизма. Москва тесней и интимней связана с Революцией, чем Петербург. Петербург, так неудачно разыгравший февральскую трагическую оперетту, воспринял великую трагедию Октября, как силу внешнюю, как вьюгу, налетевшую из бескрайних просторов России, как нашествие каких-то неведомо откуда взявшихся матросов. Москва отождествила себя с Россией. Петербург только страдает от Революции или судит ее. Москва делает.

Приятие большевизма — вопрос более острый в Москве, чем в Петербурге, и московские поэты, как общее правило, приняли большевизм. Но следует различать разные типы приятий, а не валить в одну кучу всех „большевиствующих“. Одно дело — Городецкий или Толстой, другое — Брюсов или Маяковский. Большевизм Городецкого или Толстого стоит ниже моральной оценки и не представляет интереса с точки зрения национальной. Это случайные шатания людей, не знающих ответственности и чуждых трагедии. Говорить о них (вне отдела скандальной хроники эмигрантской прессы) не стоит. . .

ПЕТЕРБУРГ

Но столица Культуры Вечности — Петербург. Там даже она имеет свою Академию — Вольную Философскую Ассоциацию. Петербург был вдвойне предназначен к восприятию этой культуры: самый отвлеченный и искусственный город миражей, он слабо связан с временными аспектами национальной культуры — кораблик на Адмиралтейской игле как бы символизирует этот рейс Петербурга ввысь, в небо, ad realioza, рейс, на который не так легко решиться устойчивой пирамиде Кремля. С другой стороны, ход событий, географически неизбежный, отстранил Петербург от участия в событиях современности и оставил его влачить свое великолепное одиночество среди своих гранитов и кочек Ингерманландии. Другая черта Петербургской поэзии, сохраненная от времени более «временного», — ее математичность и дисциплина. Гранитные парапеты Невы, чугунный узор Фельтеновой решетки, прямой взлет Александрийского Столпа и прямой коридор Невского,

Пехотных ратей и коней
Однообразная красивость

и

Пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета,

воспитали мысль Петербургских поэтов. В противоположность „мишелистой“ распушенности Москвы — петербургские поэты подтянуты, пожалуй, немножко „однообразной“ красивостью. Было это и в Блоке, в его фигуре больше всего, и в стихах его это росло с годами. Но петербургская поэзия идет не от Блока (величайшие поэты всегда бесплодны), а от Вячеслава Иванова, Кузмина и Гумилева» (С. 94—95, 105).

Давая общую оценку литературе 20-х годов, Мирский отмечал главный ее недостаток в «идолопоклонстве Стихии», поэтому грядущее ее возрождение, по мысли критика, впрямую будет зависеть от способности «преодолеть стихию и утвердить творческую свободу личности» (С. 117).

Многие наблюдения и идеи, содержащиеся в статьях Мирского, будут развиты в его книгах по истории русской литературы, опубликованных в конце 20-х годов.⁹ Казалось бы, эта литература обрела в его лице пристального, талантливого, страстного (а нередко и пристрастного) летописца. Но как раз на грани десятилетий — 20—30-х годов — в мировоззрении Мирского происходит резкая метаморфоза. Теперь он не только критик-марксист, но, как говорится, «более роялист, чем сам король». Новая методология проявилась в полную силу уже в статье «Две смерти: 1837—1930», составившей вместе с работой Р. Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов» книгу «Смерть Владимира Маяковского».

Здесь все уже до боли знакомо поколениям, зубрившим марксистско-ленинский катехизис: «Пушкина произвел на свет помещичий класс». В отличие от «якобинцев» во главе с Белинским он «так и остался в лагере Николая». Это — об одной смерти. И о другой: «Объективный смысл» смерти Маяковского — «признание, что индивидуалистическая литература, уходящая корнями в дореволюционное прошлое, новой советской культуре не нужна... самоубийство было актом индивидуализма и одновременно расправой над индивидуализмом».¹⁰

Изрядная доля правды в приведенном пассаже была: только радоваться «новой советской культуре» из-за того, что ей не пришлось «индивидуалист» Маяковский, было рано: это был первый сигнал ее будущего оскудения и кризиса.

Впрочем, на протяжении 20-х годов Мирский не раз изменит свою оценку творчества Маяковского.

1922 год: «Маяковский — поэт очень значительного дарования. Дарование это не формальное и не „идейное“, оно чисто кинетическое... То, что его стихи посвящены прославлению коммунизма, случайно, но что стихия слова в его руках бьет такими нескудеющими гейзерами, — это самая суть Маяковского».

1926 год: Маяковский — Мастер, «застывший в подражании самому себе» и пред властью покорный раб.

1930 год: Маяковский — последний поэт индивидуализма.

1931 год: Маяковский — великий поэт революции.

Что за этим кроется? Озорство? Попытка подделаться и войти в контакт с советской властью перед возвращением на родину? Овладение марксистским методом? Не хотелось бы прибегать к публицистическим стениям и инвективам. Лучше — понять, что привело критика «под своды таких богаделен».

Причин тому, на мой взгляд, несколько. Смену вех Мирский осуществил в пору грозного экономического кризиса, охватив-

шего западный мир и особенно Америку, куда критик приехал читать публичные лекции. И не только ему, но и многим тогда померещилась правота Маркса, предсказывавшего кризис и конец капитализму. Кроме того, хотелось в последний раз насолить русской эмиграции, в среде которой он чувствовал себя изгоем, «злым мальчиком», который своими выходками все более раздражал ее. Она не могла не отдать дань его талантам, но... Как писал П. Струве, если «зажать нос», то и у Мирского можно найти кое-что.

Наконец, тут проявилась чисто русская черта — способность безоглядно уверовать в чужеземную идею, увидев в ней истину в конечной инстанции. Так в свое время русские романтики и «якобинцы» уверовали в «Георгия Федоровича» Гегеля, а отечественные эстетика — в Шеллинга. Так потом разночинное поколение молилось на Бюхнера, Фогта и Молешотта. Так веровали в Дарвина, в Маркса...

Но сколь тяжело отозвется в работе Мирского-критика эта вновь обретенная вера. Еще совсем недавно он убежденно утверждал право критика судить о литературе по законам литературы, невзирая на политические взгляды и позиции авторов. Теперь политика, скажем точнее, политическая конъюнктура, берет верх в его суждениях. Мирский словно забыл, что он писал каких-нибудь пять-семь лет назад, приглядываясь к творчеству И. Бабеля, Артема Веселого, Пильняка, Вс. Иванова. Теперь отсчет новой, «пролетарской» литературе он начинает вести с Серафимовича, называя «Железный поток» «великим достижением первого пролетарского романа», историей о том, «как большевистские лидеры Таманской дивизии Красной Армии спасли ее от разброда и деморализации и привели к победе». Так писал Мирский в статье «Тенденции современного русского романа», написанной для английского читателя из Москвы.

Еще недавно, разбирая поэзию и прозу начала 20-х годов, критик прогнозировал, что возрождение отечественной литературы будет связано с усилением личного, волевого начала. Теперь он, явно наступая «на горло собственной песне», становится сторонником идеи коллективизма. Отменный знаток западной культуры, он, естественно, не мог отрицать великих художнических открытий Бальзака, но при этом замечал, что тот не мог отразить в своем творчестве подлинных движущих сил исторического развития.

Мирский в восторге от прозы 20-х годов, особенно от «колхозного романа» (не только от «Поднятой целины», но и от «Брусков» Ф. Панферова) и от «индустриального романа» (сравнивая по формальным признакам книгу В. Катаева «Время, вперед!» и «Улисса» Джойса, отдает явное предпочтение первой). Более того, он пишет о романе писателя-ударника в литературе А. Авдеенко «Я люблю», замечая, что такой роман

«не мог быть создан где-нибудь за пределами Советского Союза» (С. 338).

Очень хотелось князю быть таким, как все, и он почти этого добился. Его статьи 30-х годов почти не отличаются от того, что и как писали в то время рапповцы и их единомышленники. Между прочим, их грех был меньший из-за малой образованности и невежества. Мирский же с его культурой, с пониманием «что почем» явно лукавил, поя гимны Панферову или Авдеенко.

Грех этот он искупил страшной ценой.

В заключение — одно из последних стихотворений Я. Смелякова, посвященное Мирскому:

*«Князь Курбский от царского гнева
бежал...»*

А. К. Толстой

Князь Мирский бежал из России.
Ты брось осуждать, погоди!
В те дни, когда шли затяжные,
без малых просветов дожди.

И вот он, помявши окурки
в предчувствие невиданных стран,
на месте дождей Петербурга
увидел английский туман.

Но правда, рожденная в Смольном
октябрьским, сумрачным днем,
дошла до него, пусть окольным,
пускай околичным путем.

И князь возвратился в Россию,
как словно во сне, наяву.
Весенние ветры сквозные
в тот день продували Москву.

Белье за окном на веревке,
заплеванный маленький зал.
Он в этой фабричной столовке
о Рюриковичах рассуждал.

Тут вовсе не к месту детали,
как капельки масла в воде.
Его второпях расстреляли
в угодьях того МВД.

В июне там или в июле —
я это успел позабыть, —
но лучше уж русскую пулю
на русской земле получить.¹¹

Примечания

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 76—77.

² Mirsky D. The Story of Liberation // Mirsky D. Uncollected Writing on Russian Literature. Berkeley, 1989.

³ Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ: В 3 т. Т. 1. М., 1989. С. 12.

⁴ Авдеенко А. Отлучение // Знамя, 1989. № 4. С. 20.

⁵ Домбровский Ю. Письмо Сергею Антонову // Грани. 1979. № 111-112. С. 89.

⁶ Mirsky D. Uncollected Writing on Russian Literature. Edited, with an Introduction and Bibliography by G. S. Smith. Berkeley, 1989. — Далее при ссылках на это издание в тексте будут указываться страницы.

⁷ Дон Аминадо. Поезд на третьем пути. Нью-Йорк, 1954. С. 305.

⁸ Из монолога Репетилова в «Горе от ума» А. Грибоедова.

⁹ Mirsky D. Contemporary Russian Literature. 1881—1925. London, 1926.

¹⁰ Мирский Д. Две смерти. 1837—1930 // Смерть Владимира Маяковского. Гаага; Париж, 1975 (репринт издания 1937 года). С. 47.

¹¹ Цит. по: Конечский В. Некоторым образом драма. Л., 1989. С. 203.

М. Ю. ЛЮБИМОВА

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГ» СЕРГЕЯ ГОРНОГО

В 1925 году мюнхенское издательство «Милавида» выпустило книгу Сергея Горного «Санкт-Петербург (Видения)» — она напомнила поколению изгнанников-петербуржцев о знакомом с детства городе, ставшем теперь далеким и недостижимым.

Имя писателя было известно читающей дореволюционной России. Сергей Горный — литературный псевдоним Александра Марка Авдеевича Оцуца (28.07(9.08) 1882, г. Остров Псковской губ. — 16.09.1948 г.,¹ Мадрид), старшего брата поэтов Н. А. и Г. А. Оцупов. Окончил Царскосельскую гимназию и Горный институт в Петербурге. Горный дебютировал в 1906 году книгой «В октябре (этюды)», изданной петербургским издательством «Товарищество» в серии «Рассказы из жизни рабочих» (Вып. I). В небольшом очерке на фоне петербургского ночного пейзажа рабочие ведут разговоры о тяжелой жизни, о беспорядках на фабрике, о политике, о еврейских погромах и об участии в них полиции. Книга была арестована, тираж уничтожен.²

В последующие годы Сергей Горный печатался в изданиях «Весна», «Вечер», «Момент», «Русское слово», «Свободные мысли», «Сегодня», «Серый волк», «Сказки», «Слово» и др., постоянно сотрудничал в журналах «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». Он писал рецензии, юмористические рассказы, пародии и фельетоны, снискал себе славу как мастер стилизации.

В 1910-е годы Сергей Горный опубликовал книги: «По-новому. Как можно стать знаменитостью. Au gebous [и другие юмористические рассказы]» (СПб., 1912), «Почти без улыбки. Парадоксы. Силуэты» (СПб., 1914), «Узоры по стеклу» (СПб., 1914).

В 1917 году вышла книга памфлетов «Ржавые знамена (Революция и интеллигенция). Психологические этюды».

В 1917 году Сергей Горный работал в екатеринославской газете «Приднепровский край» (раньше, с 1911 г. он был директором Екатеринославского гвоздильного завода). Весной

1919 года служил в войсках Деникина, попал в плен к махновцам и был ранен. Позднее англичане эвакуировали его на Кипр, где он прожил полтора года.

В 1922 году Горный переехал в Берлин, редактировал журнал «Театр и жизнь», пропагандировавший русское сценическое искусство за границей; заведовал литературным отделом журнала «Жар-Птица».³ В Берлине выпустил книги: «Пугачев или Петр? (Душа народа). Психологические этюды»; «Янтарный Кипр» (обе — 1922), «Всякое бывало» (1927), «Ранней весной» (1932), «Только о вещах» (1937). В 30-е годы сотрудничал в газете «Последние новости» и других парижских изданиях. С 1947 года писатель жил в Мадриде.

Книга «Санкт-Петербург» имела необычайный успех. В начале 1926 года на нее откликнулись берлинская газета «Руль», парижские «Возрождение» и «Последние новости», софийская «Русь», рижская «Сегодня», ревельские «Последние известия» и др.⁴ О книге вспоминали всякий раз, когда рецензировали очередное новое произведение писателя.

Все рецензенты единодушно отметили, что книга не похожа ни на одно произведение в неисчерпаемой литературе, посвященной Петербургу. Один из них охарактеризовал ее как «большое и красивое „лирическое интермеццо“».⁵ П. М. Пильский писал, что «никто до сих пор никогда не окутывал его (город. — М. Л.) такой нежностью, как Сергей Горный».⁶ В. Татаринов назвал книгу «чудесным аппаратом», ввергающим читателя «в гипнотический транс» и «магически переносящим в милую страну воспоминаний, на родину».⁷

«Я всегда вспоминаю этот снег», — так начинается повествование Сергей Горный. В этой фразе — ключ ко всей книге. Автор хорошо помнит пеструю, полновесную жизнь города. Он постиг город всеми чувствами, видел, слышал, ощущивал, вдыхал, впитывал, он познал его цвет, вкус, звук, запах. Горный помнит хрустящий под ногами, смешанный с песком и землей талый снег, мотив траурного марша, который «взвивается, мается, рвется спиралью из труб», высокие петербургские колодцы дворов, «на дне которых поет и жалуется обиженная шарманка» и «чугунного Глинку с рассудительным видом» и «пухлой подушкой снега на спине и на голове».

В. Татаринов назвал память Горного «чудовищной памятью». «Мне представляется, — писал критик, — что в мозгу у Горного помещается какой-то замечательный оптический прибор, кинематографический аппарат, какие, наверное, будут в 25 веке, все схватывающий, все запечатлевающий, не упускающий ни одной черточки, ни одного оттенка. И в любой момент, когда захочется, Горный пускает уже проявленную, обработанную ленту, и она бесшумно отбрасывает на призрачный экран картины яркие и четкие».⁸ В этот кинематограф автор приглашает читателей, не обладающих такой памятью, и предлагает вспомнить

вместе с ним книжный магазин Вольфа или деревянный домик около моста через Фонтанку у Гороховой, где извозчики поили лошадей.

Автор смотрит на город глазами ребенка. Предметы, изображенные Горным, отобраны в соответствии с тем, что фиксирует детская память: завиток на вывеске магазина и пояс извозчика, пасхальное яйцо с картинкой и тисненая обложка от шоколада «Жорж Борман», коночные билеты и буквы в калошах, пирожки у Филиппова и полуорехи у продавца-грека у Гостиного Двора. Из них складывается образ города — «маленький Санкт-Петербург из шкатулки детства», как точно заметил в предисловии к книге Иван Лукаш. Это счастливый город, простой, семейный, уютный; в нем мирно и тихо протекает человеческая жизнь.

В своей привязанности к Петербургу автор кажется одержимым. Настоячивым рефреном звучат слова «помню и люблю». Любовь к городу детства, к прошлому позволяет пережить настоящее — невзгоды и тяготы жизни на чужбине. «Когда любишь, — пишет Горный, — тогда любишь все: не только праздники, но и будни любимого, — не только большое и нарядное, всем видное, но и точки, пятнышки, родинки, крапинки на дорогом лице».

Автор отдает себе отчет в том, что «жизнь складывается не из паутинок, не из штришков и морщинок, а больших пластов», но человеческая память устроена так, что человек помнит «только рефрен романа, пропетого любимому, — и когда умер ребенок, безутешно плачешь не над ним, а над деревянную, серую в яблоках, лошадку с оборванными, точно от шрапнельного удара, ногами, над его игрушкой».

Горному прощаешь даже невольные описки, вызванные, конечно же, беспощадной разлукой: «Чернышевский мост» (вместо Чернышева).

Для поколения изгнанников книга Сергея Горного стала «альбомом покинутого края», — писал П. Пильский. Рецензент не сомневался, что и для следующих поколений она будет полезна: детям петербуржцев «она расскажет о неизвестном, неизвестном для них Петербурге, городе великих дел, хранителе высокой культуры, великолепной столице, погибшей резиденции царей, памятнике императорского периода русской истории, но также и о его ласковости, о его тишине, его уютах, его снисходительности и милосердии».⁹

Примечания

¹ Дата смерти А. А. Оцуа дается на основании сведений, представленной дочерью писателя Людмилой Ширяевой, ныне проживающей в Канаде.

² См.: Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь / Редкол.: П. А. Николаев (гл. ред.) и др. Т. 1. М., 1989. С. 638. — В Российской национальной библиотеке сохранился экземпляр этой книги С. Горного.

³ См.: Сергей Горный [А. А. Оцуп]. Письмо Э. Ф. Голлербаху. 15 апр. 1922 г. // ОР РНБ. Ф. 207 (Э. Ф. Голлербах). № 30. Л. 1.

⁴ Татаринов В. Е. Сергей Горный. «Санкт-Петербург» // Руль. 1926. 3 февр.; Тэффи. О Санкт-Петербурге // Возрождение. 1926. 18 февр.; Н. Сергей Горный. «Санкт-Петербург» / Предисл. Ивана Лукаша. Изд. «Миллавида». Мюнхен // Последние новости. 1926. 18 февр.; Г-б. Сергей Горный. «Санкт-Петербург» (Видения). Изд. «Миллавида». Мюнхен // Русь. 1926. 13 февр.; Пильский, Петр. «С.-Петербург» Сергея Горного // Сегодня. 1926. 24 янв.; Петроний [П. М. Пильский] Сергей Горный. «Санкт-Петербург» // Последние известия. 1926. 27 янв.

⁵ Ник. Б. [Н. Г. Козырев, псевд. — Н. Бережанский] Сергей Горный. «Санкт-Петербург» // Перезвоны. 1926. № 17. С. 522.

⁶ Пильский, Петр. Указ. соч.

⁷ Татаринов В. Е. Указ. соч.

⁸ Там же.

⁹ Пильский, Петр. Указ. соч.

СЕРГЕЙ ГОРНЫЙ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ* (Видения)

Почему-то я помню себя в этот час всегда на Николаевском мосту. Отсюда вид был просторней и воздушнее. И, если обернуться назад, — Васильевский был подернут непередаваемой пылью, словно налет на старинных гравюрах. Домики и каменные кубики, черные мазки окон и кой-где дыхание дыма над крышами — все это было одной игрушечной, слаженной стенкой.

Это был необыкновенный час.

Понятно, сумерек еще не было. Может быть, было три или четвертый. Но чуть заметная кисея, почти не видная, — задумчивый тюль, — уже спустилась в воздухе, как занавес.

Это не мешало небу быть выпуклым и стылым, с фарфоровой покатостью, опрокинутой над Невой.

Фонарей еще не зажигали: это главное. Фонарщик с лестницей пробегал немного позже, — на двадцать или тридцать минут позже. А пока все было еще дневным, серым и обласканным.

День неохотно прощался. В нем была еще последняя четкость: — и в углубленном, фарфоровом овале неба, чашкою опрокинутого над Невой; и в одиноком прохожем, который в этот час всегда был виден на сероатом, неверном снегу. Он был виден с Николаевского моста. Или это был Дворцовый? Шел всегда наискосок к Сенату, к набережной маленьким черным комком, точно с трудом перебирая ногами. И всегда думалось: нет ли здесь полыньи, не упадет ли, не скроется ли вдруг?

Дыхание уходило в башлык. Он был небрежно накинут и

* Печатается с сокращениями по: Сергей Горный. Санкт-Петербург (Видения) / Предисл. И. Лукаша. Мюнхен, 1925.

одной полосой задевал губу и ласкал ее волосиками. От дыхания волосики эти были влажные и, если посмотреть, были как в инее, топорщились. И по пешеходному плоскому снегу с хрустом ложился оттиск подошвы, ровно и вкусно поддаваясь ноге.

Вот в такие часы на углу Гороховой у сквера, где среди отдаленных сучьев кричали, перелетая лохматыми веерами, галки, — стояли пузатые кривые ковчеги. Маленькие каретки.

Колеса ли у них были неравные или по другой причине, но входить туда было всегда трудно, — ступеньки вздымались наискосок, ибо каретки были косые, кривые. Какие-то неожиданные. Они вдруг распухали людьми, набивались словно людскою икрой и потом такие напечкованные, беременные, — качаясь меж извозчиных пролеток, — текли вдоль Гороховой. Бросало их и кидало или они сами чего-то боялись, или, подавившись людьми, не знали, где освободиться, но неслись они, гороховые каретки, косыми нежданнами движеньями, наклоняясь, как под буруном, охая, снижаясь и вдруг вскидываясь, точно оскаленный, раненый, но не злой зверь. Так и доносились они, маясь и томясь, к устью Загородного, пропадая в его прохладной пасти и смешною, горбатенькой повозкой останавливались у Царскосельского вокзала, — вздернувшись и застыв.

Где вы, давние незлобивые каретки, — бурое с черным и желтым, — закоптелые ковчеги с Гороховой?

Там была еще одна линия на Волково. Туда шли такие же остекленные, древние каретки, но они были темней и спокойней. Может быть, потому, что возили с собой много тихой горести, задумчивой тиши, молчания.

И, вот, в начале Гороховой, — вы помните, — ждали мы, набравшись в узкое брюхо подавившейся нами, искривленной кибитки. Справа был магазин резиновый, большой, многооконный. Может быть, там было написано Карстен или Кирстен или бр. Кирстен. Мячи там лежали и резиновые красные круги и ноздреватые губки из резины, и на полувыпуклой вывеске был нарисован водолазный костюм с шлемом. В доме насупротив, тоже на углу, вывесок не было, дом был большой и какой-то деловой, но не всерьез. Точно он скрывал, что это градоначальство.

Сзади каретки вдоль улицы был сквер — и среди голубых сучьев, черных и мокрых, кричали невидимые галки.

Кондуктор отрывал билеты из ролика, висевшего в грязном медном футлярике у него на груди. У футлярика была плоская туба, тоже медная, и из под нее вытягивалась бесконечная бумажная лента билетов, все с такими большими цифрами:

018.793

018.794

018.795

Теперь прошли дни, отстучали, и легли такими морщинисты-

ми складками на зябкую, не сумевшую отвердеть, душу. А внутри осталась та же боль и сладость воспоминаний:

Идешь по Николаевскому. Или это был Дворцовый? Крупно, словно печатая, вжимает подошва с вкусным податливым хрустом пешеходный снег.

Еще нет вечера. Но свод над Невоею стал серо-фарфоровым. Третий час или четвертый.

Мягко ласкает губу и щеку — особенно губу — теплющий у самого рта башлык. Греет. Обнимает. Вот проехали узкие железные полозья, вдавились и в одном месте, встретившись с деревом моста, скрипнули визгом, нежданно. В этот час сердце (глупое, наивное, не сумевшее отвердеть) было полно такой же несказанной нежности и словно само было из покатога фарфора.

Хочется задержать этот миг. И прохожего на полыньи, и сенатскую желтизну на том берегу. И еле угадываемое пятно вздыбленного Фальконета там впереди. И тепло смешного детского башлыка, нагретого влажным дыханьем у самой губы.

Господи, верни!

* *
*

Мне было даже странно прочесть о нем траурное объявление. Казалось, он не принадлежал только своим домашним, а всем нам безраздельно. Таким знакомым и неотъемлемым казалось это созвучие, напевный «хорей», который даже распевали на мотив «Стрелочка»:

«Юлий Генрих Циммерман».

И когда вдруг недавно, на днях, пришло это траурное объявление, вещавшее о скорби домашних (умер Юлий Генрих Циммерман), казалось даже странным, что он жил таким телесным и простым бытием ординарного человека. Ибо для нас — не правда ли? — он был какою-то алгебраической величиной, абстракцией, безтелесною категорией.

Подобно «К. О. Шитту».

Странно, мы как-то недооцениваем власти вывесок, повторных слов — гипноза объявлений над нами. Повторяясь и застревая в каких-то мельчайших извилинах памяти, оставляя свой штамп в радужной пленке нашего глаза, — буквы вывесок и объявлений живут в нас — подсознательным напевом своим, пятнами, красками, своєю выпуклостью и шероховатостью.

Много еще гражданских войн может пройти и много колебаний потрясти усталую землю России — или, наоборот, меж ее и расселины зарастут целящею зеленью весны, — и много таких весен пройдет надо мною, и вкусных и санных зим с зеркальными раскатами полозьев и гобеленовых, сентябрьских утр, и горячих июльских полудней над щедростью пашен... Много лет может пройти, но не забыть мне мигам и бликам прошлого,

паутинок в памяти — как не забыть родинки на лице любимой.

Лицо любимой.

Санкт-Петербург.

...Помню эти вывески, выпуклые, холодноватые, чуть надутые, медного металла и всегда на углах.

«К. О. Шитт».

На одном углу — и такое же «К. О. Шитт» на другом. Вход был чуть подвальный в одну, две ступеньки, и, когда дверь на блоке раскрывалась, оттуда несло прохладным и кислым запахом терпкого красного вина.

«Ренсковый погреб».

Над входом почковалась из того же податливого, словно игрушечного металла — большая гроздь винограда.

Прошли весны и зимы, — отгремели и затихли батареи, и отплыли от Кавказа и Крыма армады усталых людей, упрямо искавших счастья России, — и я был на одной из таких уносившихся палуб и отрывался (точно кто канат топором рубанул) от земли надолго и обреченно.

Но землю свою помнил, крепко и любовно.

И лик ее помнил.

И весь он вошел в меня со всеми своими веснушками и смешными морщинками и точечками, родными пятнышками, улыбками, паутиною и игрою лица.

Санкт-Петербург.

Где-нибудь на Ямской или Боровой — разве забудешь? — прямые и ровные, спокойные буквы «Мясной, зеленой и курятной» — и на выпуклой, словно щит, вывеске разве забудешь золотого быка, круто и с разбега взнесенного на пригорок, золотого, небывалого быка, которым грезила улица?

И разве скорнячные шкурки забудем, распяленные — одна половина синяя, другая желтая?

Есть такие незабываемые созвучия, зрительные пятна. И нигде ведь, правда? — не забудешь ставшей такою знакомою лазоревой коробки с золотою вязью тиснения: «Зефир», «Лаферм» и желтой спичечной коробки:

«Фабрики „Ираида“».

«В. А. Лапшина».

Понятно, жизнь складывается не из паутинок, не из штришков и морщинок, а больших пластов, — но, вот, почему-то часто помнишь только рефрен романса, пропетого любимой, — и, когда умер ребенок, безутешно плачешь не над ним, а над деревянную, серую в яблоках лошадью с оторванными, точно от шрапнельного удара, ногами, над его игрушкой.

Помнишь родинку на лице любимой.

Помнишь смешной и глупый порез на пальце, долго не заживавший. Помнишь царапины, порезы памяти.

Юлий Генрих Циммерман на Морской с домрами, цитрами и балалайками.

А если развернуть свежий номер «Нивы», то «Перуин Пето» и какой-то необыкновенный «Базар марок», в котором продавались замысловатые вещи (толстый каталог с картинками), и все они были за номерами и, если взять три комплекта, то давалась скидка.

Потом была Анна Чиялг, вырастившая свои «роскошные волосы Лорелей длиною в двести сантиметров», и мы ее знали и любили, потому что была она частою и непременною гостьей наших страниц. Кабинет когда еще упадет (раз в год); сэра Грея не каждую неделю меняют, и Феликс Фор не каждую весну едет из Тулона в Кронштадт, — а Джон Берлей, который был лысым («я был лысым»), и Анна Чиялг всегда здесь, всегда живы и реальны.

Удивительно. Ведь это самые правдивые, самые заркальные страницы газеты. Передовица может серьезничать и только думает, что поучает; фельетон живет в мире улыбок и фантомов; в политике и телеграммах звон скрещенных рапир и лязг злоб дня, преходящих и поочередно потухающих.

Как огоньки святого Эльма.

Болотные голубые язычки.

А Джон Кравен Берлей и «сила внутри вас» с указательным пальцем и крем Пат Ниппон, который употребляла Императрица Ионичавара-Макасаду, сохранявшая красоту неизменной, и еще один крем Ренессанс по секрету госпожи Помпадур — это все реальность, твердый и непреложный факт, с адресами и ценою. Передовик, небось, своего адреса не дает. Несогласен, мол, с Ллойд Джорджем, а адрес мой такой-то. А Джон Кравен Берлей, дядя которого был лысым и у отца которого от природы были редкие волосы («когда однажды я гулял по Швейцарии»), — он своего адреса не скрывает. Он просит писать ему и дает все подробности.

«Непонравившееся обратно».

«Приславшим за три комплекта отрез касторового сукна бесплатно».

И 295 предметов, полезных для домашнего обихода.

За 2 р. 95 коп.

«Брелок-бинокль с видами купальщиц и роскошные часы — фермуар с заводом без ключа и замшевым футляром. С двумя футлярами на 50 коп. дороже. Пересылка в Азиатскую Россию на 75 коп. дороже».

Как-то нельзя забыть милых, веснушчатых дам, улыбавшихся кривою, растерянной улыбкой по поводу крема «Метаморфоза». Как нельзя забыть часов над Пассажем, мигавших четко и каждой буквой отдельно.

Часы Омега. •

Еще не было вечера, и сумерки были еще далеко, но над Невским спускалась предвечерняя, чуть заметная — одним крылом — усталость, тогда — четверть шестого, — четверть седь-

мого — в холодевшем и прозрачном воздухе четче и яснее, буква за буквой выбрасывалось над улицей:

Часы Омега.

И рядом тут же недалеко росчерк под фирмой К. К. Булла был такой плавный и покатый, совсем не похожий на подпись Ж. Блока над машинами и весами и еще чем-то. Там почерк был колючий и двойной со встречным изломом.

И не забыть ведь (смешно сказать), — тисненой обложки на шоколаде «Жорж Бормана» с золотыми орлами за нижегородскую выставку и с гербом поставщика Двора. И плиточный Ландрин. И Блигкена с Робинсоном.

Лавочник брал высокую стеклянную банку в обхват, точно обнимал ее, и леденцы с приятным хрустом поворачивались в банке.

— Вам на сколько? На три?

И за медяк, положенный на прилавок, давался бумажный фунтик с клейкими конфетами или карамелью, завернутою в веселую бумагу «Гадалка»:

«Проживете до 80-ти. Остерегайтесь блондинок. Ваша планета — Сатурн».

Или это была восточная карамель с маленькими, тонкими семечками, беленькими зернышками.

Их помнишь, эти зернышки, утонувшие в сладком меду. В памяти о минувшем.

Как липовый цвет, как радость черемухи — помнишь это прошлое, пахучее, щедрое.

До сих пор не забыть.

Точно за забором мы — уже нищие, — а оно свисает кистями сиреневыми, купами, ветвями тяжелыми.

Не забыть. Не избыть нам его.

И разносчиков малиновых с вечерней «Биржевкой» на Невском не забыть. А по субботам «Сатирикон» со страницей первой красочной и Радаковским чертом, неповоротливым и клыкастым. У Благородного собрания весь в кожаных сумочках Бехли и чуть дальше атласы и вкусные тома «золотой библиотеки» Вольфа. Заливное и омары на льду в витринах Аух Bouquets и большие заводные бараны в швейцарском магазине игрушек на Морской.

И много-много Тер-Матеузовых в Апраксином и Гостином дворах. Картонные паяцы на дверях у Дойникова, качавшиеся при входе. И на углах — на заворотах Гостиного двора — крепкие, ладные люди в барашковых пальто, продававшие серебряные иконы, и крестики, и подстаканники, и длинные цепочки с двумя ружьями за отличную стрельбу. Большие, плавные соуды аптек с цветною влагою — в окнах — остались в душе. И укороченные кони Кюдта на Аничковском.

И санная полость. И заиндевевшие волосики на доброй и мягкой губе извозчицьеи лошади. Скрипят полозья о торцы и

визжат, въезжая на обнажившиеся камни мостовой. Тут же рядом спина извозчика на облучке, и, вылезая, он подымает ногу в смешном и знакомом валенке, — вынимает, далеко оставив ее, — и потом долго видишь его узкий и блеклый кушак в потемневших узорах и круглые, дутые пуговицы армяка под мышкой.

Господи! Если не заслужили, чтобы вернулось, пусть придет новое, совсем новое, иное, — но пусть бережно останется под овальным стеклом нерушимое лицо заповедное, крепко, навеки сродненное лицу с родинками, смешными пятнышками, морщинами улицы.

Лицо бессмертное.

Санкт-Петербург.

* *
*

Я не знаю, помните ли вы, что вывески эти часто над самым тротуаром внизу были разъедены дождем и временем и потому были там дырчатыми и ажурными: железо было по краям, как ржавое кружево.

Понятно, самые лучшие вывески были не в центре, а на уютных улицах, где пахло съестными и харчевнями и теплый, хлебный пар валил из открывшейся на блоке двери. (Блоком служил или привязанный кирпич, или подхваченная за горлышко бутылка, или кусок железа.) Двери были низенькие, подвальные, и к ним надо было спускаться двумя-тремя покатыми, осклизлыми ступенями. На вывеске, прикрепленной к дверной створке, обычно был нарисован твердый, точно совсем застывший окорок, в который была победно воткнута крепкая вилка. Над дверью было красными и зелеными буквами написано: «Закусочная». Там продавали: студень, печенку и рубец. Они были расположены совсем вблизи казенных винных лавок, у входа которых, чуть отойдя вдоль дома, можно было видеть маленький красненький бордюр на тротуаре и на стене: следы сургуча, который сбивался тут же с бутылочек. Ими вертели и постукивали головкой о стену. Потом ударяли под низ бутылки широким и сильным, но пружинящим ударом ладони, и влага вспенивалась.

Невдалеке у тумбы стояли обветренные уличные торговки, очень толстые, в потемневших платках, цвета которых нельзя было разобрать и с бурыми лицами, похожими на кожу и на кирпич одновременно. Они продавали кислые огурцы, внутри которых, если прокусить, была треугольная пустота, и моченые груши. С лотками ходили взад и вперед продавцы горячих пирожков, прикрытых заботливо грязным полотенцем. Иногда на вывеске бывала нарисована рыба. Она лежала на тарелке, чуть приподняв сухой и мертвый хвост, и была в ней такая же твердость и остылость, как в засохшем куске ветчины.

Веселей были вывески чайных и небольших трактиров. Там из носика чайника шел лазурный пар, какими-то полукольцами, которые уменьшались, чем дальше от носика. Кольца были беловатые и голубоватые. Но еще веселей были чайники: они были совсем пузатыми, и на них были нарисованы праздничными мазками розаны и меж них зеленые, узкие завитушки, похожие на вьюнов или на усики растений, тех, что взбегают по стенам. Эти вьюны извивались и корчились спиралью. Фон был ярко-красный и вывеска была видна издалека: не надо было искать вдоль улицы. Такие вывески, яркие и заботливо нарисованные, появились лишь недавно; обычнее были старые, бурые, зеленоватые. Они висели криво на дверных створках; низ их был изъеден ржавчиной дырчато и ажурно. Наверху была надпись: «Горячие закуски». Иногда надпись не вся помещалась; тогда было видно только «закус», а конец слова нельзя было втиснуть. В новых вывесках этого не бывало; они были сделаны расчетливо и с блеском: иногда даже оставался вдоль букв тоненький карандашный след или линеечка мела: видно было, что буквы размерялись. Внизу стояла черная подпись с небольшими хвостиками: «Живописец Ефим Зотов, Малая Гулярная, 5». Он себя ценил и давал адрес. На старых вывесках никаких подписей не было.

Там же, на Песках, на Рождественских, за Колокольной или по Петербургской стороне на Малой Зверинской — были булочные с рогом изобилия на вывесках. Рог был нарисован опрокинутым; вдоль по его открытому устью шел бордюр вроде бумажного кружева. Бордюр был аккуратным, немецким. Да и булочные были немецкие. Продавицы были пухлые блондинки с кудлатыми, сквозистыми волосами. Из рога изобилия на вывеске падали густою грудой пирожные. Тут были и плоские с какой-то черной нашлепкою сверху, — и пухлые, в виде конической горки, — и белые со спиральными завитками наверх. Разные пирожные. Но все они были на вывеске сухими и мертвыми, и казалось, падали, ударяясь как черствые застывшие куски подкрашенного теста. Живые пирожные были лучше.

Еще дальше на глухих улочках, к Невской заставе, Семянниковскому заводу или близ Балтийского и Варшавского вокзалов — были парикмахерские вывески не только со словами: «стрижка, брижка, завивка волос», но и с нарисованным господином в кресле, неестественно до хруста повернувшим шею и с немым криком смотревшим с вывески. Должно быть, его очень больно брили. Мастер стоял сзади кресла и неестественно твердыми руками, точно их схватила внезапная конвульсия, держал господина за шею и голову, — брил его. Оба висели в воздухе, но не падали. Должно быть, было все же трудно держаться, потому они и были такие испуганные и напряженные. Лицо у мастера было выпученным, но усы были сладко и кольчиком закручены. Видимо, он сам удивлялся, как они оба не падали.

Иногда господин в белом балахоне, похожем на саван, сидел боком, не смотря на зрителя и опустив голову; тогда казалось, что деревянный мастер сзади его прирезал. (Уже потом только, позже и на улицах в центре, появились в окнах сухие, деловые вывески с перечислением всяких шампунирований и даже ондулирований и с сообщением, что «мастера участники в деле — чай не берут»; такие вывески были похожими на зеркальные или стеклянны, были ненужными и чужими.) Роднее и теплее были фигуры с повернутою до хруста шеей и с деревянными расставленными руками. Здесь в окнах были часто выставлены парики и усы и даже маски. Если войти, то сразу обдавал запах густой помады, фиксажура и кухоньки, сейчас же за занавеской на кольцах, в выцветших розанах. Никаких шкафов со склянками и банками не было, и никто хинной воды навязчиво не предлагал. Ее просто не было. Иногда в углу висел на веревочке глянецый плакат: красавица с распущенными волосами и узкими буквами с длинным росчерком под фамилией: «Косметическая лаборатория А. Энглунд». Или был нарисован негр, отмывший себе мылом половину щеки; на щеке было белое пятно. Внизу стояло «А. Сју», «Ралле» или «Брокер». Плакаты были глянецовыми, иногда с металлическим или деревянным бордюром внизу и вверху; с боков ничего не было. Пышные волнистые волосы у красавиц были распущены и падали на плечо и на грудь. Иногда они смеялись ослепительно-белыми, жемчужовыми зубами. Тогда внизу стояла надпись: «Элексир». У пышноволосых красавиц наискосок в углу плаката было написано «Перуин-Пето». Иногда на картоне был нарисован рассудительный господин с удовлетворенным лицом и с длинной раздвоенной бородой: одна половина была седою, другая коричневою. Господин выкрасил себе ее удачно и, по-видимому, прочно, — радовался и собирался выкрасить вторую половину. Плакат был бодрящим и будил надежды. Пока хозяин стриг, наваливаясь кисло пахнущим пиджаком (никаких балахонов тогда еще не было), можно было хорошенько рассмотреть этот плакат и разные небольшие картины, развешенные вдоль зеркала. Тут были, — в заведениях поллучше, — щипчики для усов, полудюжинами в ряд; и маленькие флакончики — пробы духов; — и костяные палочки для ушей и железные пилочки для ногтей. Мастер щелкал ножницами быстро, как в скороговорке, точно этим железным дробным, рассыпчатым стуком ножницы сами захлебывались. Потом уже пришли всякие машинки, от которых голова была ровной и казарменной. В ножницах была жизнь; они щелкали, словно целились укусить и даже не над головой, а просто в воздухе, когда мастер опускал руку, все еще щелкали, щелкали. Это было лихо и подбадривало самого мастера. Входная дверь заведения, открываясь, упиралась узким, железным пальцем в рычажок звонка. Раздавался гулкий звон. Появившийся мастер дико кричал: «в зало!».

хотя зало было низенькой, узкой и пропахшей комнатой. Но так кричать полагалось. И шелкать ножницами тоже. Хотя особой нужды ни в том, ни в другом не было. Иногда на вывеске стояло совсем старое и исчезающее слово «Цырульник», но оно попадалось редко, и найти его можно было только вне Петербурга, где-нибудь в Пскове на узких улочках, спускавшихся к Великой.

Но самыми победными и неизгладимыми были вывески мясных. Может быть, потому, что они были золотыми. На лазоревом или светлом, чуть зеленоватом фоне был виден бык, круто с разбегу остановившийся на пригорке. Он был весь золотой. Мускулы и желваки, напряженные бока и уверенные ноги, все это было золотым. Он чуть поворачивал тяжелую голову с короткими, упрямыми рогами и смотрел с вывески, словно раздувая золотые ноздри. Пригорок был в еле видной травке, зеленый. Внизу у подножья расхаживали беззаботно петух, — пестрый, черный и красно-желтый с каскадом перьев и послушные, клевавшие куры. Иногда тут же лежал, подогнув под себя ноги, белый ягненок. Вывески были приделаны меж окон и были почему-то выпуклыми, как древние щиты или латы. Наверху, над входом и окнами, шла спокойная, уверенная надпись, большими правильными, квадратными буквами: «Мясная, зеленая и курятная».

Непонятными были вывески скорняков. Там были нарисованы распластанные, точно свежеснятые шкурки; с полуовальными вырезами у шеи и лап. Шкурки были почему-то покрашены: одна половина в оранжевую, другая в синюю краску. Всегда думалось, почему же здесь две краски и что значит слово над входною дверью «Заготовщик»? Что он там именно заготавливает? На самой вывеске никаких слов не было. Должно быть, считалось, что разноцветные шкурки, распластанные по вывеске, понятны всем, кому надо. Нам они никогда не были нужны.

Тут же рядом, где-нибудь в торговых рядах за Суворинским, Малым театром или на Садовой и Забалканском близ Сенной — были москательные лавки, где на вывесках были нарисованы жестяные банки с надписями: «Кобальт», «Охра», «Сурик», «Белила». Банки стояли точно на полу и иногда даже от них падала на пол тень. Над банками, просто в воздухе, чудесно и не падая вниз, висела кисть. Густая малярная кисть с распушенной бороною щетины, какой, кажется, не бывает.

У мелочных лавок, на вывесках бывали нарисованы неожиданные вещи: например, три почтовых марки, не оторванные друг от друга. Две сверху и одна, точно под углом, внизу. Это показывало, что в мелочной, мол, можно получить и марки. Стояла острая, коническая сахарная голова, плотно завернутая в синюю бумагу, только сахарный глетчер высовывался остренько. На цибиках чаю прыгали умелые китайцы. Иногда они извива-

лись и вползали друг на друга так, что из их фигур получалось слово «чай». В зеленных, внизу, был обыкновенно нарисован круглый, точно скатившийся к краю вывески, кочан капусты. Тут же часто валялась и морковь, словно ее забыли. Сама морковь была толстой и крепкой, и зеленый хвост ее развесистым.

В центре города, на холодных, безразличных к людскому теплу и к уюту старины, улицах — вывески умирали. Над конторами и вдоль окон стали вешать стеклянные и полужеркальные доски с четким и сухим перечислением имен. Иногда только, как у Блока, они оживлялись острым росчерком или хвостатым завитком буквы «Ж», или же лихим мазком под словом «Фернбэкс». Там продавали весы. Но и мазок был из фарфора на огромном стекле витрины. У подъездов появились небольшие вывески — и медные, мертвые доски правлений и обществ.

Но если уйти отсюда, свернуть от градоначальства по Гороховой и Садовой в глубь живых, точно теплом напоенных улиц, то там можно увидеть — гимназические шапки на вывесках с огромною, покатою тульей, «Военного и статского портного» с полковничьим мундиром в старинных густых эполетах, каких больше не носят, и с тремя молодыми людьми в безукоризненных пиджаках, жестикулирующими деревянными руками. Можно было постоять у лимонадной будки, купить «Зефир» Оттомана в лазоревой коробке и заодно спички фабрики «Ираида» В. А. Лапшина и посмотреть, как на узенькой, прибитой где-то сбоку, вывеске этой будки льется ударная, шипучая струя — прямо в подставленную, граненую рюмку. Льется, хоть никто и не нажимает. И написано: «стакан 1 коп., с сир. 2 ко»; что означает — с сиропом — 2 копейки.

... До сих пор еще, стоит закрыть глаза, видишь перед собой все это. Молчишь и живешь той жизнью, словно ничего после этого не было и всегда так стоял перед будкою, перед лавкою скорняка и золотым быком нашей юности.

* * *

*

Только в одном месте и можно было найти эти орехи: у ворот Гостиного Двора, под сводами, в примостившейся там открытой лавке. Продавец был армянин или грек. Поверх черного, барашкового пальто он надевал большой передник с нагрудником. Оттого у него был вид какой-то нарочный, точно он наскоро приоделся — до прихода настоящего приказчика. Халву резал большим, острым ножом, словно пласт засахаренного песчаника, и клал вкусные пласты боком на пергаментную бумагу. А орехи эти лежали большою грудой и были совсем особенные: чищенные, готовые, облитые медовой, прозрачной камедью. Каждый полуорех был в таком застывшем, карамельном футляре.

Сперва на зубах трескалась эта корочка, острая и сладкая, а потом ощущался самый орех. У него же была засахаренная клюква: зубы кололи тонкую, пудреную скорлупу, она хрупко трескалась и за нею давилась едкая, кислая ягода-клюква.

А в самом проходе стоял другой продавец, веселей и живей, и пестрой, цветною метелочкой счищал пыль с игрушек: с серых лошадей в яблоках, с барашков, у которых отгибалась голова, и они жалобно блеяли: «бэ-э...». На самой шее у них было бумажное, красное, глянцевое кольцо, и потому не было видно щели, откуда шло это жалобное «бэ-э...», и барашек был еще живей и загадочней. Торговец переминал быстро ногами, ибо ему было холодно в сквозном проходе, но не зазывал к себе назойливо; наоборот: вид у него был веселый, независимый, — точно он и без того уверен, что все должны у него покупать и потому к вечеру все раскупят. Казалось, он делал вид, что ему даже обидно как-то расставаться с этими слонами и барашками, и он продает их потому, что очень уж просят. Ведь странно: тут же, недалеко был «Дойников», большой и заполненный, забитый разными небывальми, сложными играми и зверями, — а здесь, в проходе, на сквозняке, торговец очищал своей метелочкой лошадей и слонов, — и качальные подставки под лошадьми, поджавшими ноги, были как-то понятней, роднее и проще, чем в дорогом магазине Дойникова.

Он был хитрый, этот торговец. Да и грек с полуорехами, залитыми медом, тоже был хитрый. Они понимали, что в магазин зайти гораздо труднее, чем купить здесь, на холоду, точно миомоходом. Для магазина надо было решиться, надумать; постоять у витрины, от которой болят глаза: так много в ней пестрого, прекрасного и желанного; — взяться за ручку двери, на которой изнутри повешены картонные паяцы, календари, открытые письма, — и тогда только зайти. По дороге еще столкнуться с выходящими детьми, которые несут уже что-то завернутое, большое. Слон? Баран? Мебель? Или каска, кираса и шашка? Так тревожно и беспокойно. И нет радости, нет покоя. И театр хорош, — и большая страшная песья морда, куда нужно попасть мячом, и тогда она со звонким, металлическим чавканьем закрывается, — и пистолет хорош, из которого стреляют маленькой палочкой с резиновой присосочкой на конце. Она, хлюпающая, впивается в разрисованную синими и красными кольцами мишень:

100—75—50—25.

Чем дальше кольцо, тем меньший выигрыш. Приказчик вкладывает палочку («пулю») с вкусным скрежетом: это поет и скрипит пружина внутри револьвера. И от рукоятки, шероховатой, с какими-то мудреными буквами и украшениями, вкусно пахнет черным свежим лаком. Или, может быть, лучше купить эти металлические маленькие чашки, целый сервиз?... Сверху висят шнуры и вожжи. Там, на полках, большие ряды прекрас-

ных, таинственных игр. Гусек. «Если вы попали на 31 — вы должны пропустить очередь. С 18-ти переходите сразу на 60. Попавший на 44 начинает игру сначала и платит в кассу 10 марок». Так вкусно и ясно подбрасывались кости, и черные точки так жадно и быстро подсчитывались.

Может быть, и мы попали сейчас на эту цифру 44 и должны начинать все сначала? Крутятся и подпрыгивая, разбежались наши кости, и итог был обрекающим и безвозвратным. Но ведь не все потеряно... Вы помните, в правилах игры разрешалось начинать сначала. И бывали такие номера, с которых можно было сразу скакать вперед семимильными шагами. Разложим сегодня же давний, забытый «гусек» пред собою. Ваша очередь. Сколько? Шесть и три? Идите на девять вперед и бросайте, играйте, платите, берите, вставайте, цепляйтесь. Чтобы выиграть игру.

Да, пожалуйста. Заверните этот «гусек» и эти кнутики со свистками на обратной стороне и, понятно, эту твердую, выпуклую грудь со шнурами красных, царскосельских гусар... С палашом, ментиком и большою шапкой с твердым, упрямым султаном.

Да, пришлите все на Фурштадтскую. Дайте, я запишу адрес... И вы, отрежьте этим ножом прессованную, матовую халву. Орехов? Разумеется. И плитку Ландрина... И вы, покажите этого слона. Какая похожая на настоящую кожа... Стойкие, прочные ноги? И крепкие, золоченые колесики... Можно сесть? Снимите его, и лошадку, вот ту, с подогнутыми ногами, и овцу с большим, глянцевым, красным кольцом на шее. Да, понятно. Обычно я покупал только у вас, ибо это подручней и проще, мимолетней. Но сегодня я вернулся в Санкт-Петербург, и покупаю повсюду. В свой давний, неистребимый Санкт-Петербург, которого никто отнять у меня не может, ибо любовь неубиваема, ибо вера неугасима.

Мне, вот, пишут, что он тихо засыпает. Кое-где опускаются решетки, крятся чугунные перила над Невойю, над Мойкой и Фонтанкой. Осыпается стружьями, как чешуя, как вздувшиеся пузыри болезни, штукатурка давних Воронихинских зданий и фасадов италийского Растрелли. Город оседает. Никнет и крепит. Но все та же у него заколдованная, прозрачная красота старых гравюр. Все так же несется, ущемив скорченного змия, Всадник с протянутой рукой. И упругий, ладожский ветер с Невы все так же дует в ворота Галерной улицы под пролетом бледно-желтого Сената. Так же гулки шаги пешеходов у Чернышевского моста по переулку, где к Александринке тянутся каменные здания с певучим надоконным рельефом бессмертного ампира. И с Казанского собора так же пристально и, быть может, по-новому, осуждающе, смотрит Божий глаз в треугольном фронте с лучами. Вот отсюда, с Казанской по Невскому

мы пройдем, так же просто и ясно, как бывало, — ибо раз виденное не умирает, ибо любовь неотрываема.

Что? Открытки? Заверните и их. Да и Фальконета. И угол Морской, и Невского, и вид магазина Главного Штаба и арку, — понятно, арку этого Штаба с большими, солнечными лошадьми. И колонну. И решетку дворца. И, разумеется, шпиль на той стороне. Хотя он у меня уже есть в альбоме и есть в сердце. Хотя он пронзил меня раз навсегда, и потому неистребима в душе: моей эта холодная стылость закатного неба и хмурающийся, точно засыпающий в сумерки, фасад Зимнего и большая барка, которую поворачивает как раз посередине Невы маленький, задорный буксирный пароходик. И вдоль гранитных, зацелованных вечернею бронзою кубиков с чугунной решеткой меж ними, по набережной можно уйти направо или налево — куда захотим. Вы помните на старых гравюрах большие надписи по-латыни наверху, в углу, вдоль сложных, развернутых и складчатых лент? Поверните: вот, она, эта надпись, в правом углу, выше крепостной массы, над шпилем, над ажурным цветением деревьев, над одинокими пальцами фабричных труб. Надпись по-латыни. Я не могу ее разобрать. Я не вижу отдельных слов, но безошибочно знаю смысл, мелодию, благословение этой надписи.

Она говорит о том, что этот город бессмертен. Что он не греза, не призрак, а радостная встреча ладожских туманных видений с призраками юга. Гваренги и Растрелли любили его, поднимали свои рожденные югом колонны, простыми, благородными линиями ампира замыкали фасады; просто и законченно обводили наличники и треугольные вдавленности над окнами. Оттуда, из окон, облокотясь на каменный, чуть расширенный выступ, смотрели давние люди в кафтанах и париках на давние питерские вахт-парады. Время прошло, люди ушли, но их думы остались — они близ большой вазы Летнего сада, близ гранитного массива Фальконета, около вбитых, заделанных неотрываемых букв: «Petro Primo Catharina Secunda». Напряжение Севера, его упрямая, неистребимая жажда воплощения, — беспокойные мысли Петра, гулкое биение его крови, зовы Руси с новгородских повольников до первых деревянных срубов Санкт-Петербурха — встретились здесь с архитектурными молитвами, где колонны, как трубы органа, где не было погремушек и пеннистого рококо — и где все замыкалось просторною, умудренною линией. О любви говорит эта латинская надпись там, на облаках. Этот город всегда и напряженно любили. Его любил — иступленно, кровью платя за искус — сам Петр. И его любили потом все. И если чурались, боялись, заклинали от Гоголя до Достоевского, до Белого — то все равно: бесконечно любя, неотрываясь, припадая к каждому завитку и завороту. Может быть, в этом вся разгадка этого колдовства, ворожбы его над нами: в Любви, ибо любовь неугасима, ибо вера неиссякаема.

На самом углу остановимся еще на минуту. Ибо так тяжело

и неохотно прощаешься с этой возрожденною явью: я куплю еще здесь, на углу, тоже в открытом ларце, икону. Здесь, против Садовой, торгуют образами, часами, цепочками, брелоками. Иконы в складнях выставлены в ряд и все это — Николаи Угодники и Александры Невские и ветхие Серафимы Саровские. И большие крупные часы, какие давались в эскадронах «за отличную стрельбу», и крупные, серебряные цепи, как на жилете старшего дворника Никиты. Я знаю, вы хотите опять пройти мимо Пассажа и темной, скучной вывески «Сибирский Торговый Банк» и мимо вывески с хрустальными завитками на кончиках букв «Новое Время» и снова завернуть в Гостиный Двор. Уж не хотите ли постоять у книжной витрины? Вот она, четкая, ясная вывеска на деревянном поле простыми литыми буквами «Маврикия Осиповича Вольфа» и вкусные, тисненные томы «Золотой библиотеки», и Бичер Стоу, и Даниэль Дефо, и, понятно, Луи Буссенар, с которым мы скользили на узких индейских пирогах. И Макарова, с которой уходили в ссылку вслед за павшим временщиком Меньшиковым. И даже Чарская с Джавахой, которую читали тайком от сестер, чтобы не засмеяли.

Но засмеять нельзя. Ни любви, ни ласки. Ни сегодняшнего вечера, когда мы вместе придем домой и вы разложите «гусек». Да. Ваша очередь. Бросайте.

Играйте, цепляйтесь.

Есть где-то в игре такое место, с которого мы можем сразу получить все обратно, но не просто, а заслуженно, а умудренно, после искусства. Я не знаю, где эта цифра, и как попасть извилистой дорогой «гуська» опять к проходным ларькам Гостиного Двора, но я думаю, что решение этого вопроса просто и ясно, как ясна простая латынь надписи надо всей Санкт-Петербургской гравюрой.

Этот ключ всей игры и всей жизни — Любовь.

Надо любить иступленно и действительно, надо желать — напряженно и неотрываемо, и вы еще придете обратно так просто и осиянно к ларьку в гостиннодворском проходе.

Тогда и купите эти залитые в светлую, медовую корку орехи. И улыбнетесь ярославцу с цветною метелочкой над игрушками. И купите эту волшебную игру, где выигравший, сперва проиграв, потом опять обретает все.

Только любите.

* * *

*

...Когда любишь, тогда любишь все: не только праздники, но и будни любимого, — не только большое и нарядное, всем видное, но и точки, пятнышки, родинки, крапинки на дорогом лице...

...Была такая одна точка, о которой неловко рассказывать, такая она случайная и не парадная, не «дворянская», просто —

мещанская, простая. Не думайте: настоящая точка на вывеске из металла, круглая, выпуклая. Обыкновенно об этом не рассказывают, — и, главное, такое не запоминают. Но — что делать? — запомнилось все, и эта точка на вывеске на углу Гороховой и Загородного тоже. Не нарисованная, нет, а литая из тех, что тогда начинали входить в моду: выпуклая вывеска.

Под этой вывеской, — и это уже не забылось навсегда, — можно было получить четверть фунта языка на 7 копеек и один пеклеванный хлебец на копейку; это было очень важно, ибо в кармане по случайности, которая становилась хронической, было ровно восемь копеек.

Направо от входа стоял крохотный, мраморный столик и стул. Для кого он был? Понятно, для богатых графинь и дам, которые приезжали сюда покупать длинные, завернутые в серебряную бумагу колбасы (в серебряную! ..сплошь). И студни, трясущиеся, со звездчатой морковью, которая была видна через матовый слой. И копчужки, рыбки, корюшки, — и корнишоны, и огурочки нежинские. Почему же он разрешал студенту с наплечниками института Императрицы Екатерины II садиться хоть ненадолго за этот столик; и почему подавал ему ломтики языка на пергаментной бумаге, — не жалел ее, мог быть ведь, на простой, — и почему нарезал эти ломтики, мог бы, ведь, просто подать куском; — и почему знал уже, что нужен именно этот пеклеванный хлебец с тмином, доставал его сразу из-под прилавка? И потому теплая память осталась от этого места на углу Гороховой и не стерлось одно маленькое пятнышко в этой памяти, похожее на точку.

Над вывеской хозяин повесил голову кабана, она была медная, горела, как жар, и выступала из вывески, точно прорвав ее; клыки казались золотыми. Это было так необычно. Слева от нее шли литые буквы, слово: «польская», справа — так же полукругло и выпукло: «колбасная». А в середине, над самой головой было еще свободное место, таким полукругом над самым входом. Туда хозяин, желавший назвать свою торговлю одним коротким, запоминающимся словом, поместил, может быть, по польскому обычаю, имя «Мария». Это была его фирма. Тот, кто делал вывеску, отлил красивыми дутыми буквами и поместил под бронзовым кабаном «Марья» с мягким знаком. Должно быть, кто-нибудь сказал хозяину, что «Марья» звучит нехорошо, вроде — Матрена, Лукерья, Прасковья, — и что надо «Мария», но было уже поздно. Тогда хозяин вышел из этого несчастья решительным и простым способом. Заменить широкий и раскоряченный мягкий знак узеньким «і» было невозможно, — получились бы некрасивые просветы по бокам новой буквы. И тогда хозяин заказал одну только точку. Бронзовую, выпуклую точку. И поставил ее над мягким знаком. Это было мудро и необычайно. Что он хотел этим сказать?

Я часто проезжал на убогой кукушке (дилижансе Горохо-

вой), кибитке косою и вздыбленной, похожей на флюс и видел это: «Марья» с точкой над мягким знаком. Точка была новее, чем буквы, и блестела и звала к себе. Я часто смотрел на нее и с тротуара, когда ее освещал желтый, газовый фонарь. Что говорил этим хозяин? «Господа! Обратите внимание. Я знаю, что «Марья» не говорится. Но что мне делать с подлецом мастером, не выковыривать же все обратно. Обратите внимание. Я ставлю точку. Точки над мягким знаком не бывает. Стало быть, вы понимаете, что я хотел поставить і».

Кукушка на больших колесах наклонялась всем корпусом и была похожа на испуганное, больное чудовище — паука из железа, которому отрубили ноги. Я проезжал мимо «Марьи» и думал: «Господа. Обратите внимание. Точка поставлена».

Потом прошли грозы и исполосовали жизнь, осветили ее местами нестерпимо и обняли сейчас сумерками, тоже нестерпимыми; прошла жизнь, — но точка из Гороховой из дутого, литого металла не забылась. Может быть, из-за ломтиков вкусного, мягкого языка. Может быть, из-за пергаментной бумаги. (Мог бы ведь подавать и на простой.)

Мимо этого самого угла проезжали ковчег с Гороховой. Они вздымались на мостовой, въезжая огромными колесами на какой-либо, более выпуклый булыжник и потому движения их были неожиданными, порывистыми, — точно их мотало на улице.

Прежде чем остановиться, кукушка скрипела, зудел ее тормаз, и она вдруг вся, всей старой шкатулкой, похожей на сундук, вздымалась. Лошади останавливались, иногда совсем прижавшись, почти наехав друг на друга, — иногда создем разойдись, почти обрывая постромки.

Кроме Гороховой улицы кукушки шли и на Волково кладбище. Скоро их стали вытеснять новые просторные дилижансы, желтые с занавесочками. Ковчег скрежетали, еще более закидывались на углах, вихляли вдруг всем сундуком почти на самый тротуар — и становились на дыбы. Лошади расползались, тяжело дыша. Над ними шел пар. Он был виден при свете желтых, горевших рожком, фонарей. Рожок был похож на маленький цветок. В воздухе была видна сетка дождя.

Скоро ковчег сдались и исчезли. Может быть, их свезли на лом и они сгорели, съезженные и смятые, в веселом пламени путиловских печей.

До самой смерти они стояли у Царскосельского вокзала. Сперва вокзал был маленький и деревянный. Потом рядом отстроился новый, большой и неудобный — с большими, похожими на мозаику картинами на стенах. «Первая железная дорога в России». Лестница была широкой и почему-то от нее не веяло теплом. Может быть, потому, что именно на ней, вдруг, словно опустившись и прикрнув к ступеням, застыл навсегда Иннокентий Анненский, тот, которого любили, — тот, которого, юные и вздорные, не умели с теплой тревогой беречь. Может быть,

поняли это на панихидах, держа маленькие восковые свечи и думая его словами: «И вянут космы хризантем в удушливом дыму».

Прошла жизнь. В ней были солнечные, яркие до рези, до нестерпимости дни. Неистовые дни. Но не хочется их повторения. Может быть, потому, что душа устала. Хочется дождя, простого, питерского, немолчного дождя. Чтобы он лил, не переставая. Чтобы люди — порой в клеенчатых «кожаных» с кашпоном — быстро шли по тротуару, — чтоб вода собиралась в выбоинах тротуара и негромко лилась бы из желобов. Чтобы дворники подставили под трубы серо-зеленые, дождевые, деревянные чаны. Чтобы сквозь дождь еще ярче казались белокальные лампочки Ауэра в окне польской колбасной «Марья» (с точкой над мягким знаком) и освещали бы длинные колбасы для графинь и богатых дам — завернутые сплошь в серебряную бумагу. И чтобы мимо, как привидение, как железный, нелепый гроб, то вздымаясь, то зарываясь, проехала бы темная кукушка на Волково. С маленьким красным фонарчком где-то близ кучера. И чтобы дождь этот шел долго, долго, не переставая. Лил бы без усилений и не слабее, ровный, бесконечный, питерский дождь. И чтоб закрыть глаза, прислониться к фонарю и пожелать навеки продлить этот дождливый и ласковый питерский вечер. Чтобы ничего больше не было. Не знать той жизни, что наступила потом.

Или увидеть себя опять там же, дома. Подойти к окну, всмотреться. Как неумолчный плач, увидеть тонкие струи, которые, кажется, всегда будут литься, тут же, у самого окна. Прищуриться: от желтого фонаря пучком отойдут к самому глазу твердые, желтые нити. Пусть льет, не переставая.

Пусть льет.

* *
*

В них была какая-то особая, прозрачная, роднящая их с весною хрупкость. Словно это был сок сахарный, чуть только застывший. И внутри в овале, оклеенном золотенькой бумажкой, каемочкой в звездах, за стеклышком — стояла группа: картиночки из Священного Писания.

Вы помните эти пасхальные яйца?

Их заворачивали при покупке бережно в тонкую, приятно шуршавшую бумагу. Дома их дарили Фене или Клаше, а не нам. Они считались «простыми», эти яйца, но мы завидовали Фене мучительно и долго, ибо в них была какая-то фабула, какой-то содержательный орнамент, а не просто сухой символ. В окошечко было видно, как внутри яйца стояли четко раскрашенные, из картона тисненные фигурки, и были они нам дороги и полны волнующего смысла. На верхушке яйца был прикреплен медный звездчатый клапан, а над ним кольцо. Можно было

подержать яйцо в руке, далеко отставив его от себя и любоваться и завидовать Фене. Всегда смотрели ей в лицо, когда она получала «кашемиру на платье», и 10 рублей, и это яйцо; меняется ли она в лице от радости и понимали, — да, от этого нельзя не измениться. Под большим деревянным окладом вешалось оно, под Серафимом, и Георгием, и Александром Невским. Там уже висело фарфоровое яйцо с пышным лиловым бантом, сверху и с блеклою росписью, — какими-то нежными цветами, водорослями или птицами. Висели синие, полухрустальные, полустеклянные яйца с выпуклой, тонкою позолотой букв: «Х. В.». Кой-где позолота отстала и на стекле был матовый, клеевой след.

Милое детство.

Теперь — сумерки. Теперь — ... что теперь? Пасха стала веюю, календарною сменою красных, праздничных листков. Ритуалом. Какою-то звуковою памятью («Пасха!»), унесенной из детства. Тогда в ней была радость дымных факелов Исаакия, на жертвенных треногах, взнесенных к Небу. Всю ночь били железные ободья извозчиков о крутые камни мостовой, — всю ночь по Морской и вдоль Зимнего по набережной били глухие, цокавшие копыта по гулким, упругим торцам. Всю ночь тревожный ветер с Невы закручивал факелы Исаакия в жгуты пламени, — всю ночь рядом с твоим сердцем он относил вкось чью-то белую, чистую девичью вуаль.

А теперь?

У Эйлера, у Ремпена и еще у кого-то за огромными парадными витринами выросли склоны гиацинтов. И то, что все магазины были закрыты — делало улицу как-то бескорыстнее, праздничнее: все ходили не для покупок, не для дела, а просто для радости, для прогулки, точно Невский — это дорога к далеким Островам. Был закрыт и Jockey-Club, и большие решетки были пред Сибирским Банком против Гостиного Двора, и бурые, кремовые, длинные шторы с витыми шнулочками на концах были спущены у Доминика во всю длину просторных окон. Там, где торцы исправлялись, и там, где застала их Пасха, они лежали, обнесенные переносными перилами, кучкою, и на перилах висел фонарик, и извозчик, объезжая препятствие, везжал нагибавшейся, легкой, упругой пролеткою на трамвайные камни.

И к Ремпену, к Эйлеру и другим зайти нельзя было. В этот день ничто не продавалось. Но их можно было видеть, эти гиацинты, через парадные стекла, большие, просторные витрины, как-то особенно вычищенные к этому дню, точно кой-где стекло расплавил и спрятало к себе серебро весеннего дня. И толпа по Морской шла вольготно и густо. Стучали каблуки по квадратным плитам, как они давно, всю зимнюю ночь не стучали.

Прошло.

Все прошло.

Да, понятно, я знаю: нужны не вздохи о прошлом и не лирическая закладка среди страниц скулой и ревнивой памяти. Нужны будни и новая трезвость, и новая жизнь. Суровые, крепкие руки для нового труда. Все это верно. Но жить, жить памятью души, молитвою, невытравимым виденьем ее — можно только в прошлом.

Вот у меня пальцы сегодня все в пестрых узорах: и синих, и блеклых, розовых, желтых — я красил яйца «мраморной краской». То есть, в сущности, я не красил; я ездил торопливо и суетно по никому не нужным делам в унтергрунде, выходил в общем потоке из-под земли, говорил «Entschuldigen Sie!», и мне простригали зубастыми, крепкими шипчиками мой картонный билет: «N», «K», «FP» — смотря где сел. Но то, что прочнее и неуловимее картона: моя душа — (вот я знаю теперь это на верное) — давно и неумолимо прострижена, проколота вечными буквами. Те, кто смеются над слабой душою, склоненной пред прошлым, пусть радуются: они правы. Есть неистребимая сладость в этой опьяняющей любви к Родине и, если хотите, вот я стану здесь, при унтергрундном выходе, на колени и закричу, под ваш довольный, хозяйский над Русью смех, — что мне немогуту быть здесь без весенней пашни, стрелой уходящей из вагонного окна, — без акации, сыплющей свои сережки на деревянный настил дебаркадера где-нибудь на маленьком полустанке. Вот приехать туда, выйти чинно и идти тихо, с гулким, сумасшедше бьющимся сердцем и чувствовать вокруг: «свое, опять свое». В каждой глупой птахе, и в дощатом и дырчатом заборе, в канаве со впечатанными на склонах крупными следами ног: «свое, опять, свое». Вам туда можно обратно, мне — нельзя. Но не бойтесь, я не стану на колени, я пройду мимо вас так чинно и даже скажу: «Entschuldigen». Все равно до дому еще далеко и я могу докрасить яйца: опустить их в тряпочки в какой-то раствор, обложить их луковыми листочками, перемазать руки и неумело, текучей краской, оставляя ручейки и хвостики вдоль букв — написать «X. В.», обвязать горшки гиадинтов — любовно и туго — складчатой, шершавой бумагой. И быть пьяным от их струистого медлительного запаха, запаха тугих, весенних колокольцев. Потрогать указательным пальцем напруженную луковицу, чуть вылезшую из земли и, найдя что матышки земли сухие, полить щедрой, вольготной водой.

Вы думали когда-нибудь о том, что жизнь хороша, — мучительно, нестерпимо хороша и что в наших муках и казнях — есть какая-то огромная, первозданная ошибка. Все рассчитано как будто на Любовь, большую и истекающую, как кровь под юпьем, ранившим тело Распятого. А вокруг — Ее нет.

...Так вот, оно вешалось, это яйцо, прозрачное и хрупкое, словно сродненное своей сахаристой ломкостью с Весной, подымным киотом. Там еще была с прошлой Пасхи наискосок зануная верба — почерневший и пыльный пучок. Там еще была

в граненом стакане святая вода. Еще одно яйцо фарфоровое с бантом и блеклым, фиолетовым рисунком, похожим на крыло. И там была наша вера, наша неубиваемая Любовь.

Вот, вижу гиацинты — чую, как воздух с Невы пошевелил твою прядь и тронул вуаль. Под вуалью на щеке две родимые точки, которые ты потом передала нашему ребенку.

Ты знаешь, я думаю, что Бог — есть. С каждым годом я знаю это крепче, я знаю это глубже. Скоро я узнаю это наверно.

*
*
*

Шары эти были красными, синими, а иногда и полупрозрачными, белесыми, точно пузырьчатыми — тогда на них был нарисован задорный, шагающий петух. Их продавал молодец с подоткнутым передником и с пучком бечевок, засунутым за пояс. Продав шар, он освобождал его из груди (воздушной и трепыхавшей с особым, незабываемым шуршанием) и надвязывал бечевку.

Молодец топал ногами и приплясывал, — так было холодно. Рукавицы его или варежки были почему-то засунуты за пояс: некогда было надевать. Одной рукой он хватался за белевшие уши. Другая была занята: держала сине-красную гроздь напечкованных, упругих воздушных шаров — вот-вот унесет его самого на ветру. «Эх — хороши шары-шарики! — Шарики хороши».

Ветер дул упорный со стороны ипподрома, потому что здесь, на просторе — за всеми этими Боровыми, Ямскими, Ивановскими и Разъезжими, — было воздушнее и светлее. Он шел, — вы это помните, — не по тротуару и не по мостовой, — а тут, вдоль самого желоба и гроздь колыхалась над ним с сухим шуршанием. Синяя, белая, красная гроздь на питерской улице.

Иногда он продавал их на Конногвардейском, иногда на Царицыном лугу и, понятно, всегда на вербном гулянии у проходов бульвара, у его начала и конца.

Малыш-бутуз, которому купили шар, шел в белом толстом пальто до пят (уж не от Тер-ли-Матеузова с Садовой линии или Апраксина?) и шар был привязан к его большой, костяной ладони. Скосив один глаз, он чинно шел и следил, болтается ли сзади на бечевке красный шар. Ничего, болтается. И мальчишки, не имевшие шаров, смотрели с завистью.

Иногда, что было очень редко, шар улетал. Сперва он поднимался стремительно резко и прямо, потом вдруг точно жалкл ревущего на тротуаре карапуза в белом, длинном пальто на влрост, — с наушниками (еще холодно), — замедлялся, уплывал наискосок, плавно обтекал балконы на домах и потом, снова, точно вырвавшись на простор, появлялся в просвете над улицей и уносился по косой линии, делался все меньше и меньше, пока не становилось больно смотреть. Вот он! Нет... Это просто небо. Вот он! Да, это он. Еще на короткий миг, если сощуриться и

постараться, была видна, как булавка, исчезающая точка. Потом в глазах рябило: летали какие-то мушки и комарики. Но улетающий шар — это было интересно; даже слезы чуть подсыхали, да и няня уводила с тротуара сильной рукой. Пора.

Но ведь большей частью шар приносился благополучно домой. Там он улетал под потолок; если стать на цыпочки, можно было поймать его свисавшую ниточку. На ночь его подвязывали к форточке и выпускали через нее, он болтался на ветру, вытягивался, точно хотел оторваться. Наутро он еще был довольно свежим, но потом к вечеру слабел: становился каким-то неприятно клейким, пальцы прилипали и отдирались от него с еле слышным, но противным, сухим треском, а потом он ссыхался, морщился, подымался только до половины комнаты, до потолка уж не мог — для него была тяжела бечевка; еще более сжимался, по всему его лицу шли маленькие, противные морщины — все глубже, все больше, как печеное яблоко или как старушка делался он, — и уже стеснялся, — совсем старый, противный себе и нам, как старая, побитая собака, садился куда-то за кресло, катился по полу, и вдоль стены передвигался под диван. Там его и забывали.

Нельзя было сказать: «Сегодня пойдем и купим шар». Молодец стоял не везде и не всегда. Иногда он вдруг проходил мимо дома, тогда можно было спешно выслать за ним Анисью, или, высунувшись через форточку, кричат: «Эй, шары! Эй!... Шары!» То что эта гроздь не могла его унести с собой на ветру, мы понимали, — но нас, если взяться, она могла подхватить к облакам. Так было нарисовано в красках в «Степке-Растрепке»: сине-бело-красная гроздь, похожая на сказочный, небывалый виноград, уносила Степку нанаскосок к небу и его небриженные космы трепались на ветру, и ветер дул и гнул кусты.

Книжка стояла только 3 копейки или 5; от нее пахло клейкими, свежими картинками; они иногда прилипали к страницам, отдирались с сухим треском. «Семь карликов и царевна в стеклянном гробу», «Лесник и мальчик-с-пальчик», «Гулливвер у лилипутов». Они долго валялись, эти книги, вместе с кубиками и измятыми и бесколесными паровозами — и переходили в наследство младшим братьям. Почему-то запоминалось на задней стороне обложки: «Печатано в типографии И. Кнебея», именно I, i с точкой — и даже теперь, хоть прошли — пролетели — большие полосы жизни, могу спорить, что это было у Кнебея, у I. Кнебея, i с точкой. Иногда в хромолитографии И. Д. Сытина (именно И. Д.) — и в слове «хромо» — было уже какое-то особое и сложное значение. Вроде как в слове: «политипажи». Это уж было что-то совсем парадное и дорогое. Это любили Девриен и Битепаж. Их книги тоже всегда были с хромолитографиями и политипажами. От них пахло или смолистой елкой — или пасхальным, солнечным столом, — они всегда дарились на веселые праздники. Девриена звали А. Ф. (понятно

А. Ф.!), а буквы Битепажа не помню. И то что фамилии эти были иностранные, чужие — усиливало праздничность и необычность подарка. Вроде Сфорца, Медичи, Лоренцо, — а Девриен даже вроде Амьен, грецог Амьенский. Понятно, что Салаевы, Думновы и Карбасников могли издавать только скучные книги в серых обложках — о кристаллографии и травосеянии...

Когда любишь, тогда любишь все: не только праздники, но и будни любимого, — не только большое и нарядное, всем видное, но и точки, пятнышки, родинки и крапинки — на лице дорогого...

Публикация М. Ю. Любимовой

А. А. АЛЕКСАНДРОВ

«Я ГЛЯЖУ ВНУТРЬ СЕБЯ...»

О психологизме повести Даниила Хармса «Старуха»

Теперь я гляжу внутрь себя,
Но пусто во мне, однообразно и скучно,
Нигде не бьется интенсивная жизнь...

Даниил Хармс

В творчестве Даниила Хармса повесть «Старуха» (1939) занимает исключительное место.

Уже самым объемом она намного превосходит другие прозаические произведения писателя, как правило, представляющие собой короткие рассказы. «Старуха» — повесть, название жанра предложил сам писатель. И это означало и особую длительность, и особые приемы повествования.

Под «особым» мы понимаем малохарактерное для Хармса первой половины 30-х годов. В «Старухе» появляется связь между событиями, их мотивированность, психологическая обоснованность поступков героя повести (рассказчика).

Центральный персонаж повести — загадочная фантазмагоричная старуха, невеста откуда пришедшая в комнату рассказчика. Она неожиданно умирает, чтобы затем так же неожиданно ожить. Ее образ таинствен, ирреален. По сути, она мертвоживая.

Но это единственный персонаж абсурда. Все, что происходит вне его, имеет свою причинность, следует канонам психологического повествования. Да и сама старуха в повести Хармса на фоне фантазмагоричных петербургских текстов,¹ с которыми по-

весть легко ассоциируется, воспринимается как персонаж, детерминированный традицией.

Традиционность повести удивила друзей Хармса, которые привыкли видеть в нем приверженца русского художественного абсурда. По свидетельству Л. С. Друскиной, «Хармс читал эту вещь Введенскому и Якову Семеновичу» (ее брату). «Выйдя от Хармса, Яков Семенович спросил Введенского:

— Как тебе „Старуха“?

На что Введенский ответил:

— Я ведь не отказался от левого искусства».²

Сам Я. Друскин цикл «Случаи» Д. Хармса ставил выше «Старухи» из-за психологизма последней.

«Старуха» занимает особое место в творчестве Хармса и по широте материала, использованного в ней.

Согласно авторской датировке, работа над повестью длилась не больше трех недель («конец мая и первая половина июня 1939 года»). Датировка отражает финальный, окончательный этап работы над повестью, ее письменное завершение. Но полный процесс работы — замысел, собирание материала, обдумывание композиции — охватывает гораздо больший период времени. Так, среди записей Хармса, относящихся к осени 1937 года, можно прочесть: «Элс³ утверждает, что мы из материала, предназначенного для гениев (<...>

Человек не „верит“ или „не верит“, а „хочет верить“ или „хочет не верить“.

Есть люди, которые не *верят* и не *не верят*, потому что они не хотят *верить* и не хотят *не верить*. Так, я *не верю* в себя, потому что у меня нет хотения *верить* или *не верить*.

Я хочу быть в жизни тем же, чем Лобачевский был в геометрии.

Ошибочно думать, что вера есть нечто неподвижное и самоприходящее. Вера требует интенсивного усилия и энергии, может быть, больше, чем все остальное.

Сомнение — это уже частица веры.

Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ».⁴

Как видим, в произведении 1939 года воплотились мысли, владевшие писателем в 1937 году. Они были неотвязны, интенсивны, сильны, иначе не было бы повести. Об их длительной силе свидетельствует и то, что писатель почти дословно включил автобиографические записи в текст «Старухи». И они легко вошли в повесть, написанную от первого лица.

Можно сказать, что перед нами повесть, приближенная к дневнику, или же дневниковая исповедь, принявшая форму повести — психологической. Само обращение к повествованию от первого лица у Хармса не редко.⁵ «Я решил растрепать одну компанию...», «Теперь я расскажу, как я родился...», «Однажды Марина сказала мне...», «Воспоминания одного мудрого

старика», «Мыр» — этот список философских и юмористических произведений легко продолжить. Как правило, в этих и подобных им произведениях первое лицо гротескно острапено от автора, но связь между ними сохранена.

В «Старухе», напротив, первое лицо не деформировано сатирически. Те, кто знал Хармса, понимали, что рассказчику автор передал много «от себя». Повествование приняло открытый, доверительный характер. Стало повестью-дневником.

Для Хармса объединение литературного и нелитературного ряда было в порядке вещей. Письмо вбирало в себя структуру рассказа, стихотворная сцена могла превратиться в философский диалог, дневник преобразуется в самые разные художественные формы.

В повести есть много моментов, позволяющих сблизить ее с дневником автора. Дневник регистрирует время и связанные с ним события личной жизни. В «Старухе» действие протекает в течение суток. Наблюдение за временем, постоянная оглядка на циферблат часов — характерная черта рассказчика (с ней связана и тема времени в повести). И о каждом эпизоде в повести можно сказать, когда пробил его час.

С такой же точностью изображается и пространство. Рассказчик «Старухи» живет в том же районе, где жил и Даниил Хармс. Плотные ряды домов, прилегающие к Литейному проспекту, каменный однообразный массив — зелени нет — между улицами Бассейная (сейчас Некрасова) и Жуковского. До революции 1917 года здесь жили состоятельные горожане. Но в 20-е и 30-е годы состав жителей опростился. Прежние обитатели комфортных квартир уехали за границу, погибли в годы гражданской войны или во время революционных чисток. Их квартиры занял питерский пролетариат, а также новый люд, хлынувший в конце 20-х годов из деревень в город.

Здания не ремонтировались, ветшали. Район стал походить на убогий полутрущобный городской участок, изображенный Достоевским в «Преступлении и наказании».

Совпадает не только городская топография. Совпадает быт. Как и автор, герой повести испытывает хроническую нехватку денег, живет в комнате с одним окном, курит трубку, имеет привычку вешать карманные часы на гвоздик в стене. Свой почерк рассказчик называет «мелким». И тот же синоним можно употребить по отношению к почерку Даниила Хармса. Как видим, совпадение графологическое.

Рассказчик не обращает внимание — привык — на брошенные в спину слова: «Сумасшедший». Не раз подобное слышал и Даниил Хармс. Рассказчик хорошо воспитан. В разговоре с собеседником он не позволяет себе ничего запанибратского, неуважительного. Можно сказать, он старательно вежлив. Кажется, что его хорошие манеры находятся в прямой зависимости от грубости, царящей на улицах города. Чем больше хам-

ства, бесцеремонности в городе, тем церемоннее становятся люди, похожие на рассказчика. Из воспоминаний современников видно, что этому правилу подчинялся и Даниил Хармс.

Однако знака равенства между рассказчиком и автором поставить нельзя. У них много общего, но они не повторяют друг друга. Достаточно указать на внешние различия.

Даниил Хармс хотя и жил, как и рассказчик, в небольшой комнате с одним окном, но эта комната была частью квартиры, которую занимали некогда его родители. В 1939 году в этой квартире жили отец Хармса, сестра писателя, муж сестры. Сам Хармс жил в комнате со своей женой Мариной Малич. Поэтому, в отличие от рассказчика, не мог чувствовать себя одиноким.

Одинокость рассказчика — условие для фантастического «союза» рассказчика со старухой, зашедшей к нему в комнату. Последствие этой встречи, смерть и оживание старухи, вязкая борьба молодого человека с полутрупом составляют сюжет произведения.

Повесть выросла из реального материала. Фантастика родилась из достоверности. И в дальнейшем сохраняет с достоверностью крепкую связь. Какова же природа этого фантастического сюжета о мертво-живой старухе? Каким образом сохраняется связь между дневниковым материалом, говоря условно, и фантастическим?

Ответить на эти вопросы мы сможем, когда разберемся с ключевым образом повести — гостьей рассказчика. Для этого придется привлечь материал петербургских текстов, также рассказывающих о столкновении молодого человека со старухой. Они известны: «Пиковая Дама» Пушкина — молодой военный инженер добывается от старой графини тайны трех карт, «Преступление и наказание» Достоевского — бывший студент убивает старуху-ростовщицу.⁶ Обязан ли образ пожилой дамы в повести Хармса исключительно чтению русской классики? Или жизнь образа не книжна, является чистым продуктом воображения писателя?

Ответ на подобный вопрос — в самом творчестве писателя, в его текстах, в его авторских признаниях о своих симпатиях. Ограничимся двумя примерами. В 1929 году в журнале «Еж» был опубликован рассказ Хармса «О том, как старушка чернила покупала». Главное действующее лицо — «старушка» (автор не называет ни имени, ни фамилии) ходит по улицам Ленинграда в поисках обыкновенных чернил. Дело не в том, что чернил нет в продаже. Старушка, о которой все говорят, что она «с луны свалилась», просто не знает, где продаются чернила. Забыла.

Хармс изображает эту старушку, не знающую простейших уличных истин, с большой симпатией. Не патологический случай, не проявление старческого маразма: симпатичная дама

преклонных лет, с хорошими манерами, может быть, не совсем уместными в грубой уличной жизни, дама, наверное, из «бывших», прежде не ходившая по магазинам, — чудачка, и конечно, «того», как убеждены ее соседки по дому.

Персонаж условный, эксцентричный, очень характерный для Хармса второй половины 20-х годов. Он вписывается в ряд неунывающих чудачков с «лунной логикой». Начало этого ряда можно увидеть в комедийных фильмах Чаплина (вспомним хотя бы пассажира трамвая, который требует от кондуктора, чтобы тот сказал, где ему выходить, потому что сам пассажир забыл название собственной улицы). А в середине этого ряда Рассеянный из знаменитого стихотворения Маршака вежливо просит вагонновожатого у «трамвала вокзай остановить».

Образ старушки из детского рассказа Хармса был продиктован художественной логикой писателя — его любовью к эксцентрике, его интересом к «чистоте категорий», как он сам писал.⁷ Была здесь и чисто человеческая симпатия. «Меня интересуют добрые старушки из хорошего дома»,⁸ — признавался писатель в начале 30-х годов.

Но в это же время в творчестве Хармса появляются и «старухи». О них не скажешь, что они приветливы, добры, воспитанны. Нет, они неприятны, напористы, злы. Во второй половине 30-х годов «старухи» в творчестве Хармса окончательно вытеснили «старушек», что явилось одним из признаков глубокого перелома, наступившего в творческом сознании Хармса после выхода его из тюрьмы в 1932 году.

Существует и стихотворный портрет злой пожилой дамы. Он так и называется: «Старуха» (1933). Правда, сам автор на полях стихотворения впоследствии вынес ему короткий приговор: «плохо».

Стихотворение написано по системе УКР (аббревиатура, придуманная Хармсом, — «упражнение в классическом размере»). К УКР поэт относил стихотворные произведения, ориентированные на условный поэтический язык XIX века и на силлаботонические размеры. В ряде случаев «упражнения» приводили к оригинальным ярким произведениям (например, известное послание к Николаю Олейникову), но нередко носили чисто технический характер, оставались учебным заданием, предложенным самому себе. К таким «пробам», на наш взгляд, относится и «Старуха»:

Года и дни бегут по кругу.
Летит песок; звенит река.
Супруга в дом идет к супругу.
Седеет бровь, дрожит рука.
И светлый глаз уже слезится,
На все кругом глядя с тоской.
И сердце, жить устав, стремится
Хотя б в земле найти покой.

Старуха, где твой черный волос,
Твой гибкий стан и легкий шаг?
Куда пропал твой звонкий голос,
Кольцо с мечом и твой кушак?
Теперь тебе весь мир несносен,

Противен ход годов и дней.
Беги, старуха, в рощу сосен
И в землю лбом ложись и тлей.

20 октября 1933 г.⁹

Первая строфа стихотворения — психологическая зарисовка старения. Похоже, автор испытывает сочувствие к старой женщине (хотя она и не относится к «старушкам»).

Во второй строфе тон поэтической речи меняется. Нет и намека на авторское сочувствие. Психологическая зарисовка, содержащаяся в первой строфе, не получает развития во второй. Она переходит в угловатый инфантильный гротеск.

Полагаем, что интонационная и психологическая нестыкованность первой и второй строфы и побудила автора написать на полях текста однословную авторецензию: «плохо».

Но для нас сейчас важен сам факт появления в творчестве Хармса образа старухи — задолго до работы над повестью. И об этом образе мы можем сказать, что с ним соединяется тема времени. О беге времени говорится уже в первой строке стихотворения («Года и дни бегут по кругу»). Также можно сказать, что стихотворный образ сбивчив, непоследователен, эскизен.

Прозаический образ, т. е. то, что мы встречаем в повести 1939 года, на несколько порядков сложнее стихотворного. Его художественная сила несомненно свидетельствует о возросшем мастерстве Хармса как писателя. Органической частью этого мастерства было творческое развитие ситуаций петербургских текстов — «Пиковой Дамы» и «Преступления и наказания».

Итак, образ старухи — продукт творческой деятельности самого Хармса. Но развитие его во многом обязано классическим петербургским текстам. Они выступили в качестве побудительной силы при обдумывании писателем сюжета повести. Воспоминания о встречах Германна со старухой-графиней, о блуждании полубезумного Раскольниково по городу (из центра к окраинам) помогали писателю освоить непривычную для него форму развернутого длительного повествования. Повесть не писалась импровизационно. Ее композиция была продумана. Имела вид формулы. А процесс обдумывания всегда включает сопоставление, установление аналогий и контрастов.

Среди записей Хармса, относящихся к 30-м годам, имеется и композиционная схема, положенная, на наш взгляд, в основу повести. Вот эта запись: «Построение. 1. Подготовка. 2. Появление. 3. Событие. 4. Разработка. 5. Низменное место. 6. Возвышенное место. 7. Связь с 1 событием. 8. 2 событие. 9. Разра-

ботка. 10. Подготовка к 3 событию. 11. 3 событие. 12. Концовка».

«Событие» — это неожиданный поворот, важное изменение, связанное с центральным персонажем повести. Первое событие — смерть старухи в комнате рассказчика. Второе — старуха оживает и ползает по полу комнаты. Третье событие: чемодан с телом старухи, оставленный рассказчиком без присмотра в вагоне поезда, украден. Эта событийная триада, заключающая метаморфозы старухи, отчасти напоминает о тройном появлении графини в «Пиковой Даме» (спальня, офицерская казарма, игорный дом) и процентщицы в «Преступлении и наказании» («проба», убийство, сон Раскольников).

В петербургских текстах событийная триада рассказывает о последних днях (или часах) жизни старухи, ее смерти, ее мистической жизни после смерти. Подобное: жизнь до смерти и жизнь после нее — и в повести Хармса.

Помимо конструктивного сходства с петербургскими текстами можно увидеть в «Старухе» и ситуационные цитаты из них. Графиня умирает в кресле. В кресле (мы еще вернемся к этой детали) настаивает смерть и неизвестную старуху. С ужасом и отвращением Германн смотрит на мертвую женщину, так и не открывшую тайну карт. Страх и отвращение испытывает рассказчик повести Хармса, вглядываясь в загадочный труп.

Если в первой половине повести прослеживаются ситуационные совпадения с текстом «Пиковой Дамы», то в ее второй части можно увидеть сюжетные мотивы романа Достоевского. Рассказчик с крокетным молотком стоит у дверей, за которыми ползает старуха, и готов прикончить ее. Не следует искать буквальных цитат. Хармс всегда идет по творческой кривопрямой. И герой Достоевского, и герой Хармса живут на грани безумия. Рассказчик «Старухи» мучительно думает, как бы спрятать тело старухи, уйти от судейского расследования; мысль о Боге, а значит, о чуде и исцелении, все сильнее захватывает его (состояние, близкое к тому, что испытал Раскольников).

Установив факт связи между тремя петербургскими текстами, рассмотрим, продолжая метод сопоставления, и особые черты этой мучительной пары: рассказчика и старухи в повести Хармса.

В «Пиковой Даме» у Германа активная роль. Он, составив план психической атаки на хранительницу тайны трех карт, настойчиво выполняет его, проникает в спальню графини. Он убивает графиню невольно, не желая ее смерти, убивает из-за своей отчаянной напористости.

В дом старухи-процентщицы приходит и Раскольников. Он обдумал все детали будущего преступления. Он решителен, не боится переступить «черту».

В повести Хармса ситуация обратная, перевернутая. Не ге-

рой приходит в дом, где живет старая хозяйка. Старуха хозяйкой входит в комнату рассказчика.

Социальный статус ее размыт. Кто она? Бывшая графиня или подпольная ростовщица? Не похоже. Ничего определенного сказать о ней нельзя. Неюютна и самому рассказчику причина ее прихода к нему. При всем том поведение старухи бесцеремонно. Она ведет себя не как гостя, она — госпожа ситуации. И рассказчик послушно подчиняется ее требованиям. Он безволен, пассивен.

Активность, желание действовать пробуждается у него после смерти старухи. Это активность боли, это всплеск отчаяния. Такая активность не имеет ничего общего с претензией на личность наполеоновского склада (насмешкой звучит тост Сакердона: «За гения наших дней»). Рассказчика мучает настоящее. Еще страшнее будущее. Страх, что нельзя избавиться от ожившего трупа старухи, — это крест героя, это его уродливый горб, его чехол, который он таскает за собой. Его наказание — безпреступления.

В петербургских текстах Пушкина и Достоевского пожилая дама существует в двух мирах: наяву и ирреально — в бредовых снах героев. В последних проступает ее издевательская, разоблачительная функция как литературного персонажа. Графиня и процентщица смеются над усилиями инженера и бывшего студента стать сверхчеловеком. Эти ирреальные дамы, подмигивая с игральной карты или же являясь во сне, точно вечно живая сказочная старуха, несут идею краха.

Неизвестная старуха Хармса также несет идею краха. Но этот литературный образ находится в теснейшей связи с образом рассказчика. Постоянная пара, две стороны единого целого. Такое отношение составляет принципиальное отличие повестидневника Хармса от петербургских текстов.

Итак, старуха ведет себя в комнате рассказчика как в своей. Она занимает кресло хозяина. Она умирает в его кресле. Она делается частью его комнаты, его быта.

В произведениях Пушкина и Достоевского молодые люди ищут богатых старух. В петербургской повести Хармса безродная и бездомная старуха ищет героя повествования. Какое-то время они пребывают вместе. В одной комнате. Как муж и жена. Вначале живые. Затем живой и мертво-живая.

Изображение погоды как морока фантастического города на Неве — традиция петербургских текстов. Действие повести Хармса приходится на период белых ночей. По трактовке обэриутов, белая ночь — «недоносок или ангел» (Н. Заболоцкий). Свет ночей соединяет две крайности. И можно одно принять за другое в эту неустоячивую пору сомнений.

Старуха умирает в комнате рассказчика в белую ночь. Холодный свет — он не жизнь, не смерть, а нечто пограничное между тем и другим — соединяет тела мужчины и женщины,

находящиеся в одной комнате. Впрочем, половые признаки стерты бледным светом. Точнее сказать, он соединяет тела: живое и мертвое.

Тема такого принудительного союза, который, однако же, не разорвать, проходит по всей повести. Герой обреченно сидит в комнате с трупом. Уходит от него. Возвращается к нему. Тащит его в чемодане — по улице, в трамвае, в поезде. Старуха делается отвратительным спутником рассказчика. Внезапное исчезновение ее не разрушает союз мертвого и живого. Ведь легко допустить, что старуха, каким-то образом выбравшись из чемодана, снова заявится к герою — хотя бы за своей челюстью, оставшейся в комнате. Или же милиция с помощью сыщиков отыщет рассказчика и приведет его к обнаруженному трупу неизвестной старухи.

Союз страшен тем, что старуха парализует и без того некрепкую волю героя. От нее — не важно, жива она или мертва, — исходит анемия. Герой теряет энергию, теряет желания, он чувствует себя банкротом во всех сферах жизни.

Рассмотрим это разрушительное действие гостьи, занявшей кресло хозяина, подробней.

Присутствие старухи — и даже мысли о ней — не проходят бесследно для рассказчика. В нем растут раздражительность, холодность, вкус к жизни вытесняется отвращением к ней. Труп старухи точно постоянно присутствует перед глазами. «Она лежала лицом вверх, и вставная челюсть, выскочив из рта, впилась одним зубом старухе в ноздрю. Руки подвернулись под туловище, и их не было видно, а из-под задравшейся юбки торчали костлявые ноги в белых, грязных шерстяных чулках» (С. 105). Мертвое тело старухи живет. Оно наполняет рассказчика отвращением, пробуждает в нем холодные, отрицательные состояния: антиженственность, антисексуальность.

На какое-то время выйдя из дома, рассказчик знакомится в булочной с «милой дамочкой». Она нравится ему, «дамочка» также испытывает симпатию к герою. Горячее желание заставляет героя позабыть о мертвой гостье. Но длится это живое чувство недолго. Он вспоминает старуху. И эта мысль ледяным дождем падает на проснувшееся сексуальное чувство. Так мертвая старуха мешает рассказчику развить знакомство с «милой дамочкой», гасит его «огонь».

Судьба испытывает рассказчика. Вечером он случайно видит «милую дамочку» на улице. Однако догнать женщину не может. Мешает все та же старуха: точнее, ее труп в чемодане, который с трудом тащит герой. Победа старухи — победа сексуальной анемии.

Рассказчик заходит в домовую контору, чтобы просить управдома о помощи. Но того нет. Вместо него «на столе сидела низкорослая, грязная, курносая, кривая и белобрысая девка и, глядясь в ручное зеркальце, мазала себе помадой

губы» (С. 417). С каким отвращением это сказано. Из перечисленных эпитетов два относились и к старухе, когда она лежала мертвой с задравшейся юбкой. Вот еще пример, как мертвое растет в рассказчике, как уравнивает и, судя по эпизодам с «милой дамочкой», парализует, вытесняет живое. Кульминацией такого вытеснения можно считать сцену в вагоне. У рассказчика — расстройство желудка, и он торопится в уборную. «Поезд трогается, и я закрываю глаза от наслаждения. О, эти минуты бывают столь же сладки, как мгновения любви!» (С. 428). Извержение кала приравнивается к сексуальному оргазму — таков парадокс импотенции.

Тема сексуального подъема и упадка получает своеобразное отражение и в художественных деталях повести. В этом плане наиболее любопытно проследить, в котором часу происходят события повести.

Нас интересует символика положения стрелок на циферблате часов. Она общеизвестна.

Без четверти три — стрелки направлены в противоположные стороны. Борьба полярных сил. Невзвестно, в какую сторону качнется судьба. При подобном положении стрелок Германн узнает тайну трех карт. Именно в этот час рассказчик в повести Хармса встречает старуху. Правда, на циферблате часов, которые женщина держит в руках, стрелки отсутствуют. Но она, взглянув на слепой циферблат вечности, уверенно провозглашает время: „без четверти три”.

Половина шестого — в сниженной трактовке такое положение стрелок означает половое бессилие: они упали вниз.

Двенадцать — стрелки вверху, что, конечно, на языке эротической символики означает подъем сексуальных сил.

Время прихода старухи в комнату героя нетрудно вычислить. Рассказчик, прежде чем сесть за стол, чтобы писать задуманное произведение о чудотворце, взглянул на часы. Было двадцать минут шестого.

Что же произошло потом? Рассказчик закурил трубку, написал фразу из нескольких слов. Посидел за столом, обдумывая вторую. Она не шла в голову.

Все это действие и бездействие заняло немного времени — около десяти минут. И следовательно, стрелки бессильно зависли на половине шестого, когда в комнатную дверь постучала старуха.

Ровно через сутки — на часах двадцать минут шестого вечера — рассказчик закатывает мертвое тело гостыи в чемодан.

Итак, встреча со старухой, прикосновение к ее телу, вызывающее у рассказчика чувство отвращения, приходится на период времени, когда стрелки падают вниз.

А знакомство с «милой дамочкой» в булочной произошло в одиннадцатом часу утра. Стрелки упорно ползут вверх. Случайное совпадение? Нет, и композиция повести, и все ее художест-

венные детали — к примеру, «золотая верхушка буддийской пагоды», которую видит рассказчик из окна вагона, кусты можжевельника, перед которыми он молится. — обдуманы автором, наполнены смыслом.

В повести несколько пластов времени. Время, в котором пребывает рассказчик. Время автора, по которому он числит свою работу над рукописью. Наконец, время особого мира или особого состояния, — в нем пребывает Сакердон после ухода рассказчика (рассказ от первого лица неожиданно переключается на рассказ от третьего!), в него погружается и сам рассказчик, молясь перед можжевельником, возможно, оно знакомо и старухе.

Часы рассказчика являются зеркалом настоящего. Автор «подогнал» это художественное время к своему повествованию. Точнее, к самочувствию своего героя. И стрелки циферблата — подобно медицинскому прибору — точно регистрируют его состояние.

В повести есть еще одна деталь, связанная с часами и рассказывающая о настроении рассказчика. Он вспоминает часы, которые видел в комиссионном магазине, со стрелками в виде ножа и вилки. То были кухонные часы, и они показались рассказчику отвратительными. Нетрудно понять, почему. Бег времени на таких часах как бы приспособливается к желудочной идее. Время приема пищи, ее приготовления — вот на что прежде всего указывают эти часы. Что ж, если процесс очистки желудка может быть приравнен к любовному оргазму, то почему бы ножу и вилке не стать символом деятельности человека?

После прихода старухи рассказчик видит сон. Одна рука у него — столовый ножик, другая — вилка. Он уподобился кухонным часам. Влияние на его сновидение старухи, находящейся тут же в комнате, очевидно. Сон символизирует утрату энергии, потерю духовной потенции. Это уже другой уровень деятельности рассказчика — профессиональный, на котором он также чувствует свое бессилие.

Прямо повесть не говорит о профессии рассказчика. Но можно предположить (по аналогии с автором), что он писатель. В начале повести герой собирается писать рассказ о чудотворце. «Я возьму бумагу и перо и буду писать. Я чувствую в себе страшную силу. Я все обдумал еще вчера. Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. . . Скорее, скорее за работу! Долой всякий сон и лень! Я буду писать восемнадцать часов подряд!» (С. 400).

Но написать он смог лишь одну фразу: «Чудотворец был высокого роста». Старуха еще не вошла в комнату, но она на пути к ней. Рассказчик уже находится в зоне ее влияния. И если раньше он чувствовал утрату творческой силы, то те-

перь он просто бессилён написать обдуманый рассказ. Энергии творчества хватает лишь на то, чтобы заставить себя сесть за стол и сочинить первую фразу.

Итак, присутствие старухи пагубно для рассказчика. Мертвая или живая, она парализует его желание жить интенсивно, она превращает его в импотента во всех сферах деятельности.

Как уже говорилось, перед нами необычный жанр. Это повесть, в ряде случаев переходящая в дневник. Или же дневниковая исповедь, принявшая вид повести. Такое сочетание — т. е. сочетание литературного и внелитературного ряда — типично для Хармса как писателя. Как же художественный вымысел, художественная фантастика органично сочетается с дневниковой исповедью?

Образ неизвестной старухи — вот что служит переходом от дневника к фантастике. Мы рассмотрели этот образ на фоне петербургских текстов. Рассмотрели его литературность. Но семантика этого образа, его парность с образом рассказчика заставляют вновь вернуться к повести как художественному, закодированному дневнику.

Образ старухи — определенная фобия автора, опредмеченное бессилие, точнее, страх перед наступающим бессилием. Художественная гипостаза состояния, полной власти которого над собой Хармс боялся — и как писатель и как человек.

Это состояние можно назвать утратой чувства «интенсивности жизни» — и о нем стихотворение «Я долго смотрел на зеленые деревья...» (1937), написанное от первого лица и являющееся по сути стихотворной страницей дневника. Стихотворение, как, впрочем, и «Голубая тетрадь» (1937) писателя и уж, конечно, повесть — свидетельство, насколько серьезно Хармс захватило противоборство двух сил: «хотения верить или не верить» и отсутствие самого «хотения».

Хармс не вел дневника в традиционном смысле этого слова. Такой дневник писал его отец — изо дня в день: что делал, что видел, что слышал; все предметно, минимум «психологии». У Хармса есть фрагментарные записи «под дневник». Систематическими — а дневник интересен последовательностью — они не были. Это осколки, не всегда интересные, традиционного дневника.

Настоящим дневником Хармса было его творчество. Здесь под разными именами персонажей, в разных костюмах выступал он и его опредмеченные желания.

Союз мертвого и живого в повести «Старуха» — это по существу двойной образ автора, или составной художественный образ: рассказчик, модифицированное «я» Хармса, и Старуха — зловещая тень рассказчика. Или лучше — его болезнь, его страхи, боязнь бессилия, полового и профессионального. Боязнь окзаться в положении Ставрогина из «Бесов» Ф. Достоевского — стать ни теплым и ни горячим. Ведь Ставрогин верит и не ве-

рит, что верит; не верит, и не верит, что не верит. Падает в страшную бездну распада веры и воли.

Автор (не рассказчик) понимал, что вера требует воли и что смирение перед обстоятельствами несет гибель.

Поэтому он и придавал повести характер незаконченности.

Но где взять силу против обстоятельств? «Есть ли чудо?», — спрашивал себя Хармс.

О чуде размышляет и рассказчик. Ничего определенного он себе ответить не может. Есть ли смысл в чуде, если мир лежит во зле?

Или все-таки чудо побеждает зло?

Примечания

¹ О термине «петербургский текст» см.: Тименчик Р. Д., Тропов В. Н., Цивьян Т. В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века // Тезисы I Всесоюзной (3) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 129—135.

² Цит. по вступ. статье В. Глоцера к публикации: Хармс Д. «Я думал о том, как прекрасно все первое!» // Новый мир. 1988. № 4. С. 132.

³ Писатель *Леонид Савельев* (1904—1941), псевдоним Леонида Савельевича Липавского, близкого знакомого Введенского и Хармса.

⁴ Хармс, Даниил. «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние»: Записные книжки. Письма. Дневники (Публикация В. Глоцера) // Новый мир. 1992. № 2. С. 218—219.

⁵ Нам представляются ошибочными утверждения А. Медведева о «редких случаях, когда Хармс ведет повествование от первого лица» и о «разоблачении Хармсом монологического дискурса» (см.: Медведев, Алексей. Сколько часов в миске супа? Модернизм и реальное искусство // Театр. 1991. № 11. С. 129).

⁶ Первым на эту связь указал югославский исследователь Д. Михайлович (см.: Даниил Хармс. Случаеви. Избор превод и предговор Дејан Михайловић. Београд, 1982. С. 12).

⁷ См.: Хармс, Даниил. Полет в небеса. Л., 1988. С. 128. — Далее страницы указываются в тексте.

⁸ Хармс, Даниил. «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние». С. 194.

⁹ Рукописный отдел Российской Национальной Библиотеки. Ф. 1232 (Фонд Я. С. Друскина). Ед. хр. 142.

ИОХАН-УЛЬРИХ ПЁТЕРС

ПОЭЗИЯ КАК ПАМЯТЬ

Подтекст и смысл в «Реквиеме» Анны Ахматовой

Как известно, понятия «воспоминание» и «память» занимают центральное место не только в лирике, но и в критических и культурологических текстах Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама. Культурный сверхнигилизм кубофутуристов Бурлюка,

Маяковского, Хлебникова и Крученых, громогласно призывавших в своем знаменитом манифесте 1912 года «сбросить с коврабя современности» Пушкина, Достоевского, Толстого и прочие авторитеты, был отвергнут Мандельштамом, Ахматовой и Гумилевым как бессмысленный и неприемлемый. Решительно восстав против долголетнего господства поэзии и теории поэзии символистов, акмеисты почти одновременно создали литературную школу, сознательно обращенную к самым разным литературным традициям: Шекспир соседствовал с Рабле и Франсуа Вийоном цитировался наряду с Иоганном Себастьяном Бахом. Толчком к этому послужило стремление превзойти религиозно-мистическую поэзию символистов, отводя главное значение в творчестве «сознательному смыслу» поэтического слова. Вот поэтому творческая переработка самых различных источников и жанровых традиций представлялась им законной и необходимой. Следовало напомнить читателю о непрерывности и нескончаемости общеевропейской литературы и культуры.¹

Из мемуаров Надежды Яковлевны Мандельштам известно, что даже в 30-е годы Осип Мандельштам определял акмеизм как «тоску по мировой культуре».² Но еще в 1913 году, в раннем манифесте «Утро акмеизма», поэт представлял творчество новой школы как соединение и переработку самых различных литературных и стилистических традиций. Пользуясь ими, акмеистическая поэзия должна была оставаться свободной от каких бы то ни было рамок и ограничений. Так, Анна Ахматова стремилась к ориентации русского модернизма на поэзию и стихотворную культуру Пушкина. Мандельштаму центральной фигурой представлялся Тютчев как образец ясности и эстетической прозрачности поэтического языка. В своем раннем манифесте, возражая и символистам, и футуристам, поэт последовательно утверждал равнозначность — если не приоритет — Логоса над остальными элементами поэтического творчества, констатируя: «Но камень Тютчева, что „с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой” — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания. Камень как бы возглавлял иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциальную способность динамики, — как бы просился в „крестовый свод” участвовать в радостном взаимодействии себе подобных».³

В этом пластичном и тем не менее очень динамичном образе процесс поэтического творчества сравнивается с архитектурой, а именно — с воздвижением готического собора. Ясно, что Мандельштам с самого начала рассматривал отражение и сплав первичных литературных текстов и культурных традиций как чрезвычайно сложный, созидательный процесс. Поэтому поэт

приравнивался им не только к архитектору, но и к Иоганну Себастьяну Баху. Поэтический текст создается не только из разных культурных пластов: он многоголос, и каждый голос, оставаясь узнаваемым, одновременно приобретает новое звучание. Десять лет спустя, в эссе «Литературная Москва» Мандельштам заново сформулировал свое поэтическое кредо: «Изобретение и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель. <...> Поэзия дышит и ртом и носом, и воспоминанием и изобретением. Нужно быть факиром, чтобы отказаться от одного из видов дыхания».⁴

Это «диалектическое» определение поэтического творчества, в котором голос автора и «чужие голоса» литературных предшественников соединяются, полностью проясняет, почему Мандельштам и Ахматова так рано и резко отвернулись и от догматической «теории наследства» Ленина, и от культурно-революционных постулатов левого авангарда. Со своими искусно и сложносплетенными текстами оба поэта уже с середины 20-х годов все глубже отступали в тень литературной жизни, и это продолжалось до тех пор, пока сталинская культурная политика окончательно не лишила их общения с читателем.

Несмотря на запреты публикаций, озлобленные кампании в прессе, аресты, ссылки, одиночество и литературную изоляцию, Ахматова и Мандельштам продолжали писать. Запись сочиненного часто представлялась слишком рискованной, поэтому стихи сохранялись в памяти их творцов и нескольких верных друзей. Оба автора были убеждены в возможности и долге поэта бороться против культурного застоя. Поэтому всю глубину и многогранность русской и западноевропейской культуры противопоставляли они плоскому монолиту сталинского официоза. Ахматовские пушкиноведческие исследования, своевольный «Разговор с Данте» Мандельштама, его эссе о молодом Гете и о трагедии впечатляюще иллюстрируют противоборство поэтов нарастающему общей нетерпимости и культурному конформизму. Так, уже в начале 20-х годов Мандельштам говорил о своей роли «колонизатора», пришедшего, чтобы «европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его геологическим теплом...».⁵

Упорное и широкое стремление без догматизма и эклектики приблизить к современности и уберечь от забвения культурные свидетельства античности, средних веков, Ренессанса, XIX века и модернизма определяло творчество двух акмеистов. Поэтому не случайно их необычно-амбивалентные, «многоголосые» тексты стали предметом интертекстуального изучения и анализа. С конца 60-х годов Кирилл Тарановский и Омри Ронен в США, советские структуралисты и семиотики в Тарту и Москве⁶ приступили к исследованию отчасти опубликованных лирических текстов этих авторов, анализируя и открывая много-

образнейшие связи с некоторыми произведениями русской и западноевропейской литературы. Опираясь на их предварительный интертекстуальный анализ, немецкая славистка Рената Лахман с полным правом назвала недавно Анну Ахматову и Осипа Мандельштама «писателями памяти», для которых «открытый, нескончаемый диалог с культурой» являлся характерным творческим процессом.⁷

При рассмотрении заметно отличающихся по структуре отдельных стихов и циклов обоих авторов встают тем не менее следующие вопросы: 1) действительно ли акменистический диалог с культурой является «почти бесконечным рядом реинкарнационных знаков», как это утверждается исследовательницей? 2) можно ли обозначить «уже воспетый и рассказанный мир» как «незавершаемое пространство знаков, наполненное издавна существовавшими образами и лексемами»?⁸ По моему мнению, исходная семантическая открытость и эстетическая амбивалентность действительно присущи многим стихам Мандельштама и Анны Ахматовой. Особенно замечательна в этом отношении ее «Поэма без героя» — текстовой «палимпсест», не случайно названный автором «шкатулкой с тройным дном».

Тем не менее эта обширная деконструкция эстетического знака, относимая Ренатой Лахман к тому, что связь литературного произведения с реальностью одновременно и прослоена, и заминирована большим числом текстуальных референций, касается не всех поэтических текстов акменистов. Именно в «Реквиеме» Ахматовой, о котором пойдет речь, видно, как интертекстуальные связи, выходя далеко за рамки чисто литературных реминисценций, охватывают и внелитературные, политические и социальные речевые области. Связь с реальностью и социально-культурные функции текстов не только не отступают на второй план и не ослабляются от присутствия литературных цитат, но усиливаются и открываются в новой перспективе. Отношения исторического и культурного контекста литературного произведения при этом безусловно усложняются, но источники остаются узнаваемыми и поддающимися толкованию. Немецкий романист и компаратист К. Штирле, критически рассматривая интертекстуальные теории Юлии Кристевой и Михаила Бахтина, писал: «„Интертекстуальная“ связь есть момент идентификации текста. Только при узнавании источника такая связь приобретает свое специфическое значение в тексте. В созданном произведении проявляется новый опыт, как реорганизация прежнего знания, которое получает связанность и выразительность благодаря рожденному образу. Цитируемый текст важен не как текст, но как воспоминание о чтении его, т. е. как перевод текста, присвоенного и перенесенного в дух или в воображение».⁹

Исходя из этого, вполне прагматического понятия интертекстуальности, в котором учитываются, главным образом, созна-

тельно управляемые и очевидные интертекстуальные отношения и смысловые связи художественных текстов, можно поставить следующий вопрос: как интерпретировать текст, подобный «Реквиему» Анны Ахматовой, в котором явное использование некоторых жанровых традиций и обращение к другим текстам выходят далеко за рамки «простого» увеличения ссылок на другие произведения, каждое из которых следует толковать в отдельности? Каковы функции этой игры с чужими текстами? Ответ может быть следующим: благодаря использованию Библии и текстов русской литературы XIX века А. Ахматова выводит повествование о своих личных страданиях на уровень общечеловеческой трагедии. Очень конкретно, в достоверном историческом контексте повествуется о муках матери после ареста и депортации единственного сына, Льва Николаевича Гумилева. Но одновременно выписан и образ страданий Марии и Марии Магдалины у ног распятого Христа, и упоминаются «стрелецкие женки», «воющие» под кремлевскими стенами по казненным Петром мужьям. Связь собственных мук со Священным Писанием в поэме подчеркивает неразрывность общего исторического и культурного процесса, хотя этим не исключается особенно суровая судьба женщин и их родственников во время сталинизма.

Не случайно Ахматова в предисловии рассказывает о конкретной жизненной ситуации, приведшей к возникновению цикла. Стояние в длинных очередях ленинградской тюрьмы, среди молчащих или глухо перешептывающихся женщин, чтобы узнать подробности о судьбе арестованного сына — из этого личного опыта страдания представительница жен и матерей создала «Реквием». Вместе с тем уже в первом, открывающем цикл стихотворении мы сталкиваемся с феноменом интертекстуальности: звучит явная ссылка на Пушкина. Обращаясь в 1827 году к сосланным в Сибирь друзьям, Пушкин, как известно, воспевая идеалы свободы, выражает свою солидарность с заключенными на каторге декабристами:

Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,
Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас.

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.¹⁰

В противоположность этим, отмеченным романтическим культом дружбы и классическим пафосом свободы, пушкинским строфам «Посвящение» «Реквиема» начинается строчками, в которых Ахматова, связывая историческое прошлое и сталинское настоящее, ясно подчеркивает противоположность обеих эпох и их поэтических отражений:

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река.
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска.
Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат —
Мы не знаем, мы повсюду те же,
Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.¹¹

Сравнение обоих текстов показывает, как здесь, говоря словами Мандельштама, «воспоминание и изобретение идут рука об руку». Цитируя пушкинское стихотворение, Ахматова подвергает его значительной трансформации. Прямо перенеся в свой текст «каторжные норы» и тюремные «затворы», Ахматова заменяет «свободный глас» поэта «смертельной тоской», мучающей лирический субъект и ее «подруг осатанелых лет», которым посвящена поэма. Пушкин еще верит в «любовь» и «дружество», проникающие в «каторжные норы», в его поэтическом воображении тяжкие оковы падают. Ахматовские цепи, напротив, крепки и непроницаемы, потому что закованных в них, отрезанных от внешнего мира заключенных еще долго не достигнет слово поэта. Их экзистенциальными звуками остаются «постылый скрежет ключей» и «тяжелые шаги» тюремщиков. Эта изоляция ведет к анонимности, к потере чувства индивидуальности, отчего глубоко страдает и лирический субъект. Пушкин твердо надеется на то, что его поэтическое послание пробудит «мужество» и «веселье» в друзьях и после разгрома восстания декабристов. Ахматова же передает безнадежность и «смертную тоску» жен и матерей. И когда после объявления приговора («И упало каменное слово») разрывается вынужденная общность судьбы, поэт обращается к исчезнувшим в «сибирской вьюге» и «лунном круге» сестрам по несчастью с прощальным приветом. Таким образом, уже в «Посвящении» отчетливо звучит мотив панихиды. Вместо «свободного гласа» поэта Ахматова повествует о своей личной муке в чаше общего страдания. Вместо призыва к свободному и триумфальному возвращению домой, вместо полного оправдания осужденных поминаются в «Реквиеме» в первую очередь несчастные жены и матери, невольно связанные одной бедой.

За «Посвящением», подобным прологу, следуют 10 разнородно структурированных стихотворений. На первый взгляд кажется, что они относятся только к мукам отчаявшейся матери, с хронологической точностью рассказывающей о своих реакциях на арест и возможную смерть единственного сына. Она доходит до безумия, в ужасе призывая собственную смерть и стремясь убить память. Но, как уже показывали Е. Эткинд и М. Иванович, и эти стихи восходят к различным субтекстам и жанро-

вым традициям русского фольклора, античных трагедий и шекспировских драм.¹² Тем не менее эти интертекстуальные аллюзии менее значимы для смыслового построения «Реквиема», чем пушкинские строки. Диалог с другими текстами только усиливает общее впечатление роковой печали и не противоречит оригинальному смыслу литературных реминисценций.

В этой связи мне представляются важными некоторые части литургического или музыкального «Реквиема», например «Introitus», «Sequenz», «Offertorium». Ахматовский текст, как и моцартовский «Реквием», состоит из многоголосых, подобных хоралам фраз. Некоторые отрывки напоминают речитатив, отдельные сегменты текста сравнимы с арией и отделены друг от друга отчетливым контрастом метрически-ритмических фигур. Рядом со звучащим подобно арии воспоминанием о счастливой молодости слышно прямое обращение лирического «я» к утраченному сыну и призыв своей желанной смерти.¹³ Голос автора как бы распадается на несколько голосов, и в них выражается и ее личное страдание, и отчаяние женщины со сходной судьбой. При этом личные связи сразу проявляются в мандельштамовской цитате и в звучащем, как гимн, обращении к смерти.

Несмотря на отчетливую автобиографическую тенденцию, «Реквием» очень близок жанру «панихиды», и не столько по прямым жертвам сталинского террора, сколько по оставшимся на свободе. Это сходство достигается благодаря двум последним стихотворениям — «Распятию» и двухчастному эпилогу, непосредственно сравнимому с «Agnus Dei» или с «Communio» литургического или музыкального «Реквиема». И хотя Ахматова явно сознательно исключает мотив воскресения, указание на «Хор ангелов» и образ «небес, расплавившихся в огне», вводит в цикл тему примирения с человечеством Бога-отца, по жертвовавшему Сыном. Библейская цитата, образ молчаливо стоящей у ног распятого Христа Марии, проецируется на лирическое «я», и смерть собственного сына и всех сыновей и мужей предстает в освещении Священного Писания. Таким образом, все страдающие женщины и весь народ включаются в молитву о примирении и прощении.

Переход от описания личного страдания к собственно «панихиде» совершается благодаря стихотворениям цикла «Распятие», тогда как в эпилоге предварительная изоляция лирического «я» окончательно прекращается в «Communio» с другими женщинами. Характерно при этом появление цитаты из пушкинского стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», являющегося свободной трансформацией и вариацией оды Горация «Ehægi monumentum». В апофеозе воспоминания, подобном гимну, дистанция между автором «Реквиема» и безыменными бессловесными женщинами исчезает:

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,
Пусть так же они поминают меня
В канун моего погребального дня.
А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условием — не ставить его
Ни около моря, где я родилась...
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.¹⁴

Сравнивая эпилог из «Реквиема» с «Памятником» Пушкина, можно установить коренное семантическое смещение, схожее с тем, которое мы уже наблюдали в открывающем цикл «Посвящении» Пушкин, верный традиции Горация и романтической эстетики, воспекает свой «нерукотворный памятник» — поэзию, возносящую его и над политическим властелином, и над чуждой искусству толпой. Поэтическое «я» «Реквиема», напротив, питает свою поэзию бедными, подслушанными у подруг по страданию словами, сотканными в «широкий ковер». Уничтожается дистанция между поэтом и адресатом его поэзии. Вместо абстрактного, послушного божественной музе поэтического слова у Пушкина, в «Реквиеме» как будто слышна коллективная речь. Ее назначение — спасти от забвения пережитые муки жен и матерей сталинских жертв, и самого подвластного смерти поэта. Апострофичная коллективная память распространяется одновременно и на личный опыт страдания, и на преемственность — культурную и особенно литературно-историческую — и на напоминание о христианском благовестии. Этот намек можно усмотреть в образах голубя и спокойно идущих по Неве кораблей. Таким образом, пушкинская и античная традиция проступает за христиански-религиозным фоном, разворачиваясь в отчетливо автобиографическую, связанную с христианской панихидой. Но, в отличие от Пушкина, пропасть, существовавшая между поэтической индивидуальностью, предметом поэзии и ее адресатами, перейдена и побеждена в общности памяти. Не случайно памятник Ахматовой должен быть воздвигнут перед ленинградскими «Крестами», и метафора получает, таким образом, очень конкретное значение, которое в стихотворении Пушкина как раз исключается.

Таким образом, «Реквием» Ахматовой является простым и очень сложным текстом одновременно. С одной стороны, передается личное страдание лирического «я», которое включает в себя подобные испытания других жен и матерей. С другой — интертекстуальные связи показывают вековой процесс человеческого страдания с христианской точки зрения. Так в поэтиче-

ском тексте Ахматовой соединяются интенсивный опыт страдания и надежда на примирение.

Примечания

¹ В этом отношении ср. особенно статью О. Мандельштама «Утро акмеизма» (Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 141—145).

² Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1989.

³ Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 143.

⁴ Там же. С. 276.

⁵ Там же. С. 200.

⁶ Тагаповский К. Essays on Mandel'stam. Cambridge (Mass.); London, 1976; Ронен О. An Approach to Mandel'stam (Bibliotheca Slavica Hierosolymitana). Jerusalem, 1983; Левин, Сегал, Тименчик Р. и др. Русская семантическая поэтика как потенциальная парадигма // Russian literature. 1974. N 7/8. — Текст в тексте (=Труды по знаковым системам 14). Тарту, 1981.

⁷ Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. Efm. 1990. S. 372.

⁸ Ibid. S. 393.

⁹ Stierle K. Werk und Intertextualität // Schmid W. (Hrsg.). Dialog der Texte (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband II). Wien, 1983. S. 16.

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1963. С. 7.

¹¹ Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1989. С. 457.

¹² Etkind E. Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses. Anna Achmatovas Poem «Requiem» // Die Welt der Slaven 29 (1984). S. 360—394; Jovanovic M. K razboru «cuzich golosov» v «Rekvijeme» Achmatovoj // Russian Literature. 1984. N 15. S. 169—182.

¹³ Wolff Chr. Mozarts Requiem. Geschichte. Musik. Dokumente. Partitur des Fragments. Kassel, 1991.

¹⁴ Ахматова А. Указ. соч. С. 463.

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Лавров В. А. (С.-Петербург. гос. ун-т)</i> Сохранить свою эпоху. Заметки редактора.....	3
<i>Акимов В. М. (С.-Петербург. академия культуры)</i> В момент возникновения. Литературный Петербург — Петроград — Ленинград на стыке эпох.....	11
<i>Туниманов В. А. (Ин-т рус. литературы РАН — Пушкинский Дом)</i> Путь к поэту. Пушкин в художественных произведениях и в публицистике Евгения Замятина.....	49
<i>Нечипоренко В. А. (С.-Петербург. кораблестроительный ун-т)</i> Новые факты из биографии Евгения Замятина. (По архивным материалам).....	69
<i>Иезуитов С. А. (С.-Петербург. гос. ун-т)</i> Максим Горький и о нем. Из фондов Отдела Рукописей Российской Национальной библиотеки.....	72
<i>Григорьев Л. П. (С.-Петербург. гос. ун-т)</i> Константы петербургского текста в прозе 20-х годов.....	97
<i>Гапоненко Н. В. (С.-Петербург. гос. ун-т)</i> Михаил Козырев и его повесть «Ленинград».....	106
<i>Горникова С. Ю. (С.-Петербург. гос. ун-т)</i> Петербургская тема в творчестве Бориса Пильняка.....	114
<i>Рождественская М. В. (Ин-т рус. литературы РАН — Пушкинский Дом)</i> «И не любить его нельзя...» Неоконченный цикл стихотворений Вс. Рождественского «Петербург».....	130
<i>Лавров В. А. (С.-Петербург. гос. ун-т)</i> «Духовный озорник». К портрету князя Д. П. Мирского, критика и историка литературы.....	136
<i>Любимова М. Ю. (Рос. нац. б-ка)</i> «Санкт-Петербург» Сергея Горного.....	147
<i>Александров А. А.</i> (С.-Петербург. гос. ун-т) «Я гляжу внутрь себя...» О психологизме повести Даниила Хармса «Старуха».....	172
<i>Петерс Й.-У. (Цюрихск. ун-т)</i> Поэзия как память. Подтекст и смысл в «Реквиеме» Анны Ахматовой.....	184

Публикации

<i>Замятин Евгений</i> Из публицистики 1918 года.....	37
Пушкин.....	66
<i>Максим Горький</i> Письмо к Н. О. Лернеру от 18 августа 1921 года....	73
О «Габима».....	74
Из архива Евлалии Павловны Казанович.....	77
Письмо к С. А. Семенову.....	82
К созданию к открытию памятника М. Горькому.....	83
<i>Пильняк, Борис.</i> Санкт-Питер-Бурх (Отрывок).....	124
<i>Рождественский, Всеволод.</i> Петербург.....	134
<i>Сергей Горный.</i> Санкт-Петербург (Видения).....	150

